

**ENCLAT**  
ISSN 1688-437X

# REVISTA ENCUENTROS LATINOAMERICANOS

**SEGUNDA ÉPOCA VOL 2 N° 1 ENERO-JULIO 2018**

SECCIÓN ESTUDIOS DE LA CULTURA

Cultura y Política. Disputas, Intersecciones, Desafíos

**Coordinan: Susana Dominzaín y Luisina Castelli**

**Duarte, D. Simonetti, P. Berger, D. y Sequeira, F. Ibargoyen, I.  
Carvalho, M. J. Wild Díaz, K.**

**Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos**

## Sección Estudios de la Cultura

### Cultura y política: disputas, intersecciones, desafíos.

#### Presentación

En América Latina y en particular en el Cono Sur, la cultura se ha “puesto de moda” en las últimas décadas. Sea bajo el discurso de derechos, como ámbito de intervención de la sociedad civil, como mercado o como terreno de investigación la cultura constituye un recurso más que valioso, ineludible (Nivón, 2013; Yúdice, 2002). De la mano de los nuevos gobiernos progresistas han surgido nuevas formas de pensar y hacer cultura. Durante décadas las fuertes definiciones que legitimaron a la <<alta>> cultura como <<la>> cultura en oposición a la cultura popular van siendo sustituidas en Uruguay por el reconocimiento hacia la cultura como un todo polisémico y controvertido.

Los cambios y transformaciones producidos desde el Estado hacia la cultura, han ampliado la masa crítica de académicos, gestores y artistas que se ven interpelados y a la vez desafiados a ejercer reflexiones agudas. Dialogar con ellas/os en distintas partes del país y en países latinoamericanos, tomando en cuenta los distintos puntos de vista. Vivimos un proceso de globalización y eso lleva a que no podamos prescindir de tener en cuenta y conocer otras realidades que se asemejan o se diferencian en el terreno cultural de Uruguay.

La revalorización que experimenta la cultura otorga una mayor centralidad al tema y hace necesario un abordaje, que más allá de interpretaciones aproximadas, obliguen a un renovado y necesario interés en la obtención de información que otorgue resultados que admitan su análisis y transformación.

De esto se trata en este primer número de la **Sección Estudios de la Cultura** de la **Revista Encuentros Latinoamericanos**, desde donde se abre un espacio para publicaciones de artículos que den a conocer trabajos científicos de investigación producidos por los diferentes grupos de investigadores nacionales e internacionales. Está orientada a profesionales, investigadores, profesores y estudiantes de las diversas ramas de las Ciencias Sociales y Humanidades.

---

En este primer número hemos priorizado a Uruguay. En su mayoría los autores trabajan temas vinculados a las políticas culturales que emergen a partir de 2007 con la llegada del Frente Amplio al gobierno. Es así como los audiovisuales, los Centros Mec, las Usinas Culturales, el Espacio Urbano y la Ley del Artista, así como también la interacción entre filosofía y danza en este nuevo contexto, son estudiados desde diferentes disciplinas que aportan nuevas miradas y enfoques que enriquecen y generan un mayor conocimiento. Damos lugar a partir de esta nueva publicación a un espacio abierto a la investigación sobre temas culturales y con ello nos proponemos llenar un vacío existente en nuestro país en el ámbito académico público.

**Coordinadoras: Susana Dominzain y Luisina Castelli**

---

## Pensando la participación en las Usinas Culturales desde sus destinatarios

### Thinking the participation in the usinas culturales from their destinataries

*Deborah Duarte*

Observatorio de Políticas Culturales. CEIL, FHCE, Udelar

[debdua@gmail.com](mailto: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.<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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

---

<sup>2</sup> 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 Canlini, 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».<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> 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».<sup>4</sup>

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].

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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 cultura<sup>6</sup> (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

---

<sup>5</sup> 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].

<sup>6</sup> 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](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](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).<sup>7</sup>

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

---

<sup>7</sup> 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 villera<sup>8</sup> 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

---

<sup>8</sup> 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.; IÑIGUEZ-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](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](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).

## **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](mailto: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,<sup>1</sup> 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 actores<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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».<sup>3</sup> 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

---

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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

---

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 asiduos<sup>6</sup>, 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,<sup>7</sup> contribuyó a esclarecer y sobre todo a situar el momento de la entrevista en un marco más amplio de comprensión y análisis.

---

<sup>5</sup> Véase <http://mec.gub.uy/urbano>

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

### 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.

<sup>8</sup> 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).<sup>9</sup>

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

---

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

### **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

---

<sup>10</sup> 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).<sup>11</sup> 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, Roberto<sup>12</sup> 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

---

<sup>11</sup> 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».

<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> 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).

<sup>13</sup>

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).<sup>14</sup>

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

---

<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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:<sup>16</sup>

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

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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](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.

## Centros MEC. Análisis de una política pública cultural con anclaje territorial en el Uruguay de la última década.

Centros MEC. Analysis of a cultural public policy with territorial base in Uruguay during the last decade.

*Damián Berger*

CURE-Udelar. Maldonado, Uruguay.

[damianberger@gmail.com](mailto:damianberger@gmail.com)

*Federico Sequeira*

PDU Políticas Culturales y Políticas de la Cultura, CURE-Udelar. Maldonado, Uruguay

[fsequeira@cure.edu.uy](mailto:fsequeira@cure.edu.uy)

Fecha de recibido: 10/12/2017

Fecha de aceptado: 25/06/2018

### Resumen

La *era progresista*, desde 2005, con el ascenso del *Frente Amplio* por primera vez al gobierno nacional hasta hoy, ha marcado cambios en el diseño y la implementación de las políticas públicas en Uruguay. Este *cambio* de concepción, junto a una perspectiva de derechos humanos, operó también en las políticas públicas de cultura y en el reconocimiento de derechos culturales. En este sentido, por sus características y con la perspectiva generada a diez años de su creación, *Centros MEC* (2007) se constituye como un caso pertinente para el análisis. Considerando su dimensión territorial —127 centros ubicados en todo el territorio nacional, que implican articulación y coordinación de los tres niveles de gobierno— y su dimensión institucional —consolidación como política cultural pública y jerarquía dentro del *Ministerio de Educación y Cultura* (MEC)— el presente artículo se propone indagar en sus alcances y limitaciones en términos de inclusión —social, cultural, inter-generacional, tecnológico-digital— y de acceso al consumo y a la creación de bienes culturales. Para hacerlo en términos de democracia desde una perspectiva de ciudadanía cultural, se considerarán particularmente dos aspectos de esta política cultural pública: por un lado, su concepto de descentralización y, por el otro, su proceso de construcción de la demanda.

**Palabras clave:** políticas culturales, derechos culturales, territorio.

### Abstract

The *progressive era*, since 2005 with the rise of the *Frente Amplio* for the first time to national government until today, has marked changes in the design and implementation of the public policies in Uruguay. This *change* of conception, together with a human rights perspective, it also has operated in the public policies of culture and in the recognition of cultural rights. In this sense, for its characteristics and the perspective generated ten years after its creation, *Centros MEC* (2007) is a relevant case for analysis. Considering its territorial dimension – 127 centers located throughout the national territory that involve articulation and coordination of the three levels of government – and its institutional dimension – consolidation as a public cultural policy and hierarchy within the *Department for Education and Culture (MEC)* – the present article proposes to investigate in its scope and limitations in terms of inclusion – social, cultural, inter-generational, technological-digital – and access to consumption and creation of cultural assets. To do so in terms of democracy from a cultural citizenship perspective; two aspects of this public cultural policy will be considered particularly: on the one hand, its concept of decentralization and, on the other, its process of construction of demand.

**Keywords:** cultural policies, cultural rights, territory.

### Contexto

El inicio del siglo XXI encontró a Latinoamérica en un proceso político particular: al ascenso de Hugo Chávez en Venezuela (1999) se sumaron los ascensos de Ricardo Lagos — Partido Socialista en el marco de la Concertación— en Chile (2000), Luiz Inácio Lula Da Silva en Brasil (2003), Néstor Kirchner en Argentina (2003), Tabaré Vázquez en Uruguay (2005), Evo Morales en Bolivia (2006), Rafael Correa en Ecuador (2007) y Fernando Lugo en Paraguay (2008). La mayoría del continente estuvo gobernada por líderes de partidos de signo progresista —izquierda y centroizquierda—, lo que determinó un conjunto de políticas de redistribución y reconocimiento que tuvieron importantes impactos en términos de justicia social para este conjunto de países de una de las regiones más desiguales del planeta. Para Nancy Fraser:

Los partidos políticos que antes se identificaban con proyectos de redistribución igualitaria abrazan hoy una resbaladiza «tercera vía», cuya sustancia verdaderamente emancipatoria, cuando la tienen, está más relacionada con el reconocimiento que con la redistribución (2002).

Esta afirmación de Fraser, que alimenta la idea de que para alcanzar la justicia social resultan tan importantes las condiciones materiales —de redistribución— como las simbólicas —de reconocimiento—, resulta ciertamente precisa para encontrar sintonías entre estos

procesos y entender cómo el terreno de los derechos —particularmente los derechos culturales— ganó espacio en las institucionalidades públicas.

El caso de Brasil —hoy sumido en una compleja coyuntura político-institucional— resultó uno de los más significativos en términos de consolidación de institucionalidad cultural, dada la concepción de derechos culturales que se planteó en las propuestas programáticas del *Partido dos Trabalhadores (PT)* (2002).<sup>1</sup> En Chile —hoy también en proceso de transición con el reciente cambio de gobierno (y de signo de gobierno)— resulta interesante para visualizar, en términos territoriales y de reconocimiento, el alcance institucional de la cultura: el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio —con sus correspondientes Consejo Nacional de las Artes, las Culturas y el Patrimonio y Consejo Asesor de Pueblos Indígenas— cuenta a nivel territorial con sus correspondientes Secretarías Regionales Ministeriales de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y sus respectivos Consejos Regionales de las Artes, las Culturas y el Patrimonio.<sup>2</sup> En términos de reconocimiento, corresponde mencionar las reformas constitucionales de Ecuador (2008) y Bolivia (2009), que incluyen a los pueblos originarios en su institucionalidad, desde la naturaleza, el respeto de las autonomías y el reconocimiento de la interculturalidad, y se declaran estados plurinacionales. En sus textos constitucionales establecen, respectivamente:

El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico. Se organiza en forma de república y se gobierna de manera descentralizada.<sup>3</sup>

Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico, dentro del proceso integrador del país.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Partido dos Trabalhadores (2002). «A imaginação a serviço do Brasil, Programa de Políticas Públicas de Cultura», en *Programa de Governo 2002 Coligação Lula Presidente*. Disponible en: <http://www.enfpt.org.br/wp-content/uploads/2017/05/A-imaginacao-a-servico-do-Brasil-Programa-de-Politiclas-Publicas-de-Cultura.pdf> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>2</sup> Gobierno de Chile; Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2018). «Organigrama del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio». Disponible en: <http://www.cultura.gob.cl/organigrama/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>3</sup> Defensoría del Pueblo; Biblioteca Digital Especializada (2008). «Constitución del Ecuador». Disponible en: <http://repositorio.dpe.gob.ec/bitstream/39000/638/1/NN-001-Constituci%C3%B3n.pdf> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>4</sup> OEA [Organización de Estados Americanos] (2009) «Constitución Política del Estado. Bolivia». Disponible en: [https://www.oas.org/dil/esp/Constitucion\\_Bolivia.pdf](https://www.oas.org/dil/esp/Constitucion_Bolivia.pdf) [Consultado el 20 de junio de 2018].

En el caso de Uruguay, que desde el año 2005 hasta hoy ha estado gobernado por el Frente Amplio (FA) —coalición de partidos de izquierda— una fuerte marca de identidad del gobierno ha sido el ensanchamiento de la agenda de derechos. Esto se ha traducido en numerosas leyes que van desde el reconocimiento a derechos laborales como las leyes de Trabajo doméstico (2006)<sup>5</sup> o la de Jornada laboral y régimen de descansos en el sector rural (2008),<sup>6</sup> pasando por las leyes de Interrupción voluntaria del embarazo (2012)<sup>7</sup> o de Matrimonio igualitario (2013),<sup>8</sup> hasta la Reforma de Salud (2007),<sup>9</sup> entre otras. En este contexto se han registrado importantes avances en materia cultural: la creación por ley de fondos (2005):<sup>10</sup> Fondos Concursables para la Cultura; Fondos de Incentivo Cultural y Fondos para el Desarrollo de Infraestructuras Culturales en el Interior del país; la creación de Centros MEC (2007);<sup>11</sup> la creación de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) como Unidad Ejecutora del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) (2007);<sup>12</sup> o las leyes del Estatuto del artista y oficios conexos (2008)<sup>13</sup> y de Museos (2012);<sup>14</sup> han sido algunos hitos en este proceso de

<sup>5</sup> Poder Legislativo (2006). «Ley 18.065. Trabajo doméstico». Disponible en: <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp9937529.htm> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>6</sup> Poder Legislativo (2008). «Ley 18.441. Jornada laboral y régimen de descansos en el sector rural». Disponible en: <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp3250496.htm> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>7</sup> Poder Legislativo. (2012). «Ley 18.987. Interrupción voluntaria del embarazo». Disponible en: <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp3487899.htm> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>8</sup> Poder Legislativo. (2013). «Ley 19.075. Matrimonio igualitario». Disponible en: <http://www.impo.com.uy/matrimonioigualitario/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>9</sup> Poder Legislativo. (2007). «Ley 18.211. Sistema Nacional Integrado de Salud». Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18211-2007/61> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>10</sup> Poder Legislativo. (2005). «Presupuesto Nacional (Artículos: 238, 235 y 252)». Disponible en: [https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly\\_Nro=17930&Ly\\_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly\\_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext=](https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=17930&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext=) [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>11</sup> Ministerio de Educación y Cultura (2007). «Centros MEC». Disponible en: <http://www.centrosmec.org.uy/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>12</sup> Poder Legislativo. (2007). «Rendición de cuentas y balance de ejecución presupuestal. Ejercicio 2006». Disponible en: [https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly\\_Nro=18172&Ly\\_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly\\_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext=](https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=18172&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext=) [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>13</sup> Poder Legislativo. (2008). «Ley 18.384. Estatuto del artista y oficios conexos». Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18384-2008/3> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>14</sup> Poder Legislativo. (2008). «Ley 19.037. Museos». Disponible en: [https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes/ley/19037?width=800&height=600&hl=en\\_US1&iframe=true&rel=nofollow](https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes/ley/19037?width=800&height=600&hl=en_US1&iframe=true&rel=nofollow) [Consultado el 20 de junio de 2018].

fortalecimiento de la institucionalización cultural pública. En este sentido, a nivel departamental también se han registrado avances como la creación en 2012 de la Red de Direcciones de Cultura Departamentales,<sup>15</sup> cuyos cometidos son favorecer el diálogo, la negociación y la coordinación de políticas culturales entre el gobierno nacional y los gobiernos departamentales. Actualmente se está iniciando la discusión de una Ley Nacional de Cultura,<sup>16</sup> que dará marco institucional y posibilitará mecanismos de coordinación para este conjunto de políticas y derechos culturales.

### Políticas y derechos culturales

El Estado, a partir del reconocimiento de las demandas e intereses de diferentes grupos y clases sociales como derechos, da respuestas mediante la formulación de políticas públicas. Para Ozslak y O'Donnell, las *políticas públicas* son:

Un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil (1982: 90).

Es de este modo, formulando las políticas públicas, que el Estado asume un rol de garante para el pleno ejercicio de estos derechos por parte de la ciudadanía. En materia de políticas culturales —que integran el conjunto de las políticas públicas— además de “*satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso*” (García Canclini, 1987) el Estado, cuando las formula, está reconociendo derechos culturales y en ese sentido coincidimos con Juan Luis Mejía, quien, a propósito de los estados latinoamericanos, expresa:

Resulta difícil pensar en un desarrollo humano sin una garantía de los derechos humanos y culturales. Desde mi perspectiva, esta tarea es imposible sin un Estado que los garantice. La realidad de América Latina enfrenta, entonces, una gran encrucijada (2012).

Pensando en la relación entre políticas y derechos culturales, Hugo Achugar propone:

... la fuerte heterogeneidad de nuestras sociedades —a veces claramente heterogéneas, otras moderada o encubiertamente heterogéneas— obliga a precisar o a reubicar la frontera entre los derechos culturales y las políticas públicas. Por lo mismo, cabe sostener que la mencionada frontera entre los derechos culturales y las políticas

<sup>15</sup> Intendencia Departamental de Maldonado (2012). «Primera reunión de direcciones de cultura departamentales: Red de Cultura». Disponible en: [http://www.maldonado.gub.uy/files/6695\\_9143b1\\_actared.pdf](http://www.maldonado.gub.uy/files/6695_9143b1_actared.pdf) [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>16</sup> Uy.press (2017). «Compromiso por una Ley Nacional de Cultura». Disponible en: <http://www.uypress.net/auc.aspx?78670,6> [Consultado el 20 de junio de 2018].

públicas está en el procesamiento y en la negociación. Es decir, en otra forma de procesar el consenso (2003).

Desde esta perspectiva, considerando su rol de garante y la necesidad de articulación para procesar el consenso, Achugar (2003) propone establecer como un derecho cultural la instrumentación de mecanismos de participación popular mediante los cuales la población pueda formular su propia visión y plantea que esto limitaría las políticas públicas porque colocaría al Estado como un agente neutro cuya expresión sería formalizar lo propuesto por la comunidad. A propósito de esta relación entre políticas y derechos culturales, y replanteando el concepto de cultura en tanto desarrollo simbólico (García Canclini, 1987), cabe referirnos a la Declaración de la UNESCO de 1982 (México),<sup>17</sup> cuya concepción de cultura es más cercana a la antropológica y cuya concepción de derechos culturales se traduce en sus manifestaciones de respeto por la diversidad cultural y la revalorización del patrimonio inmaterial. Esta visión se plasma —como mencionamos inicialmente— en las propuestas programáticas del PT (2002) en Brasil y también del FA (2003)<sup>18</sup> en Uruguay. En el primer caso se plantea fuertemente la dimensión cultural como herramienta para la inclusión social y la construcción de ciudadanía cultural y, en el segundo, se jerarquizan los derechos culturales y se los define como componentes del núcleo irreductible de los derechos humanos. En ambos países, durante este período, se promovió un proceso de fortalecimiento del rol del Estado, bien diferenciado de las concepciones neoliberales en la región durante los años noventa. En ese marco, la implementación de políticas culturales que reconocieran derechos culturales no solo intentaron operar para satisfacer las necesidades culturales de la población, sino que intentaron generar también condiciones para obtener consenso (García Canclini, 1987) para las transformaciones sociales impulsadas por el modelo progresista. Las modalidades de intervención (Ozslak y O'Donnell, 1982) de cada gobierno, traducidas en el diseño y la implementación de las políticas públicas que promueve, traducen una orientación ideológica y una concepción sobre el Estado, su rol y cuáles deben ser sus alcances y limitaciones. En clave regional, actualmente cabe analizar el impacto que los cambios de signo político de los gobiernos en los países de la región —con algunas excepciones como Uruguay, que mantiene un gobierno de signo progresista— ha tenido en las políticas promovidas por los gobiernos progresistas regionales durante los últimos tiempos.

<sup>17</sup> UNESCO (1982). «Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Informe final». Ciudad de México: Unesco: Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505sb.pdf> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>18</sup> Frente Amplio (2003). «Porque entre todos otro Uruguay es posible. Grandes lineamientos programáticos para el gobierno 2005-2009», en: *Congresos y programas de gobierno*. Disponible en: <https://frenteamplo.uy/nuestra-voz/declaraciones-y-documentos/item/415-congresos-y-programas-de-gobierno> [Consultado el 20 de junio de 2018].

### Centros MEC: sus dimensiones territorial e institucional

La ponencia que dio origen al presente artículo se titulaba: «Centros MEC. Análisis de una política pública cultural con anclaje en el interior del país en el Uruguay de la última década» (Berger y Sequeira, 2017) y avanzaba en el análisis de esta política cultural pública, considerando además la existencia de dos centros en la capital nacional y a propósito del intercambio reflexivo con otros en relación con la polémica, y quizás falsa, dicotomía entre Montevideo e interior, también presente en la discusión sobre políticas culturales; resolvimos cambiar el término *interior* por *territorial*, de modo que el artículo quedó titulado: «Centros MEC. Análisis de una política pública cultural con anclaje territorial en el Uruguay de la última década», lo cual, a nuestro juicio y como veremos en su caracterización, refleja mucho mejor la concepción desde la cual ha sido diseñada e implementada.

*Centros MEC* es una red territorial de espacios del Ministerio de Educación y Cultura desarrollados fundamentalmente en coordinación con gobiernos locales, departamentales y con ANTEL (*Administración Nacional de Telecomunicaciones*). En términos institucionales, fue una *Dirección* y recientemente fue designada, mediante la última Ley de Rendición de Cuentas (2017)<sup>19</sup> como Unidad Ejecutora dentro del MEC, lo cual refleja un fortalecimiento de esta política en términos institucionales.

Estos centros funcionan como lugares de construcción de ciudadanía y puntos de encuentro entre los vecinos de cada localidad, las intendencias, los municipios, distintas organizaciones sociales y los trabajadores del ministerio.

Según su propia descripción, esta política de democratización se lleva adelante a través de una práctica descentralizada en todo el país.<sup>20</sup> Actualmente hay 127 centros<sup>21</sup> desplegados

<sup>19</sup> Poder Legislativo. (2017). «Rendición de cuentas y balance de ejecución presupuestal. Ejercicio 2016». Disponible en:

[https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly\\_Nro=19535&Ly\\_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly\\_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext=](https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=19535&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext=) [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>20</sup> Ministerio de Educación y Cultura; Centros MEC. (2018). «¿Qué es Centros MEC?». Disponible en: <http://www.centrosmec.gub.uy/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>21</sup> Ministerio de Educación y Cultura; Centros MEC (2018). «Departamentos». Disponible en: <http://www.centrosmec.gub.uy/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

en todo el territorio nacional: Artigas (nueve), Canelones (once), Cerro Largo (seis), Colonia (nueve), Durazno (siete), Flores (seis), Florida (diez), Lavalleja (cuatro), Maldonado (seis), Montevideo (dos), Paysandú (diez), Río Negro (seis), Rivera (cinco), Rocha (nueve), Salto (ocho), San José (seis), Soriano (cuatro), Tacuarembó (dos) y Treinta y Tres (seis). El primero de ellos fue inaugurado en 2007 y se encuentran localizados en diversos lugares del territorio nacional, generalmente con poblaciones menores a cinco mil personas y alejados de los centros de poder.

Sus objetivos<sup>22</sup> son: mejorar el acceso de los ciudadanos a los bienes culturales y las oportunidades educativas; promover la educación y sensibilización respecto a los derechos humanos; implementar actividades de extensión, difusión y desarrollo artístico-cultural; implementar proyectos y acciones de carácter educativo no formal bajo el principio de «educación para todos durante toda la vida»; contribuir al logro de una mayor comprensión social de la ciencia, la tecnología y la innovación; promover la alfabetización digital —a través del Plan Nacional de Alfabetización Digital<sup>23</sup> (PNAD)— promover y difundir los contenidos culturales y educativos locales a nivel nacional e internacional; y profundizar los instrumentos de coordinación que permitan un uso más racional de los recursos existentes en el país.

En términos de infraestructura, para el desarrollo de sus actividades educativas, culturales, vinculadas a la divulgación de innovaciones científicas y tecnológicas, la alfabetización digital de adultos (PNAD) y la circulación de bienes y servicios culturales, cuentan con equipos completos de informática, conexión universal a internet (con el apoyo de ANTEL) y espacios adecuados para las actividades, cedidos, generalmente, en acuerdos de cooperación con los gobiernos locales (intendencias departamentales o municipios).

Son aproximadamente cuatrocientas personas —algunas dependientes del MEC, otras de los gobiernos departamentales o municipales— entre integrantes de la dirección, equipo técnico y administrativos, coordinadores departamentales, asistentes regionales de alfabetización digital, docentes de alfabetización digital y animadores socioculturales, las que posibilitan el desarrollo de esta política.

Para comprender el alcance de este complejo y desafiante entramado en materia de gestión —que implica la articulación interinstitucional en el territorio, con los cruces y tensiones imaginables— resulta relevante dimensionar la participación: según informes oficiales, en el

<sup>22</sup> Ministerio de Educación y Cultura; Centros MEC. (2018). «Objetivos». Disponible en: <http://www.centrosmec.gub.uy/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>23</sup> Ministerio de Educación y Cultura; Centros MEC (2017). «Alfabetización Digital. ¿Qué es?». Recuperado en: <http://www.centrosmec.gub.uy/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

período 2010-2013<sup>24</sup> participaron más de 1.065.458 personas en actividades realizadas por Centros MEC y para el período 2010-2014<sup>25</sup> habían participado más de 1.313.264 personas. En este período además se realizaron 3401 cursos, talleres y charlas, 557 exposiciones, 1928 espectáculos musicales, 1229 espectáculos de artes escénicas, 1589 proyecciones audiovisuales, 867 actividades recreativas y otras. Se contrataron 4550 artistas, talleristas y espectáculos emergentes y 3824 profesionales, de estos 5290 fueron de procedencia local, 991 de otros departamentos y 2968 de Montevideo.

Algunos de los programas<sup>26</sup> más relevantes de Centros MEC son: Quinceañeras —en coordinación con el Banco de Previsión Social (BPS) y el Ministerio de Turismo (Mintur)—, Un pueblo al Solís —en coordinación con el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo (IM)—, Pintando las veredas de tu ciudad, Expo-Educa —en coordinación con instituciones educativas—, Verano a Pedal —en coordinación con Efecto Cine—<sup>27</sup> y RED UY-Exhibiciones de Cine Nacional —en coordinación con la Dirección del Cine y Audiovisual Nacional (ICAU)—. También les compete viabilizar a nivel territorial una serie de propuestas artístico-culturales de carácter anual y concursable a nivel nacional (se imparten charlas de difusión, se asesoran a los participantes y se reciben los proyectos), como por ejemplo el programa Fondo Concursable para la Cultura (FCC),<sup>28</sup> que depende de la DNC.

Según los responsables del programa, todo esto implica un importante esfuerzo por lograr una efectiva descentralización de una política pública cultural, para lo cual hay un tipo de gestión más local —menos dependiente de la centralidad— que requiere coordinaciones territoriales con organizaciones de la sociedad civil y la comunidad en las cuales cada centro está localizado. En este sentido, es muy importante el rol de los *coordinadores departamentales*.

<sup>24</sup> Ministerio de Educación y Cultura (2013). *Principales acciones realizadas en el período 2010-2013*. Disponible en: <http://www.centrosmec.gub.uy/innovaportal/file/42561/1/mec-memoria-2010-2013.pdf> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>25</sup> Ministerio de Educación y Cultura (2014). *Memoria institucional 2010-2014*. Disponible en: <http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/59735/1/memoria-mec-para-web.pdf> [Consultado el 20 de junio de 2018]

<sup>26</sup> Ministerio de Educación y Cultura; Centros MEC.. (2017). «Acerca de proyectos anuales». Disponible en: <http://www.centrosmec.gub.uy/innovaportal/v/81937/31/mecweb/proyectos-anuales?3colid=19625&breadid=null> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>27</sup> Efecto Cine (2018). Página web institucional: [http://www.efectocine.com/index\\_1.html](http://www.efectocine.com/index_1.html) [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>28</sup> Ministerio de Educación y Cultura; Fondo Concursable para la Cultura. (2018). Página web institucional: <http://www.fondoconcursoable.mec.gub.uy/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

De alguna manera, estos centros son una puerta de entrada al MEC a nivel territorial; lo cual, en un país fuertemente centralizado como el nuestro, constituye una política que refleja una intención descentralizadora positiva —o al menos desconcentradora— del aparato estatal en materia cultural.

### **Centros MEC: sus alcances y limitaciones**

A propósito de los conceptos que hemos visto, fundamentalmente de *políticas públicas* (Ozslak y O'Donnell, 1982), *políticas culturales* (García Canclini, 1987), el *concepto de reconocimiento* (Fraser, 2002) y su relación con los *derechos culturales* (Achugar, 2003), considerando además la concepción desde la cual esta política —Centros MEC— ha sido diseñada e implementada, nos surgen dos preguntas: cómo fue la *construcción de la demanda* para la implementación de esta política, y si se trata de una política de *descentralización* o de *desconcentración* del aparato estatal en materia cultural.

### **Construcción de la demanda**

Considerando que el gobierno, desde la conducción del aparato estatal, “*busca satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso*” (García Canclini, 1987) y entendiendo que el diseño e implementación de Centros MEC no se debió a una demanda social sino a una visión desde el gobierno con el fin de aplicar sus planes para lograr algún grado de transformación social —introduciendo políticas de reconocimiento (Fraser, 2002) como parte de la respuesta pública, en este caso a la cultura— y consolidar así su proyecto político, podríamos afirmar que estamos frente a lo que Chiara y Di Virgilio (2009) definen como *modelo top down* en la implementación de la política pública. Si bien esto podría ser así —técnicamente—, resulta necesario, en este punto, regresar sobre la importancia del rol de los *coordinadores departamentales* como interlocutores válidos entre la política y la comunidad, no solo para la validación de la propuesta en el territorio sino para sus posibles transformaciones en términos operativos y también de contenidos, lo cual constituye también la construcción(es) de la(s) demanda(s).

A propósito de su rol, en el marco del *Primer Seminario Gestión Cultural en Clave Interinstitucional Territorial*<sup>29</sup> (2015) convocado por *Centros MEC*, una de las *coordinadoras departamentales*, de Maldonado, en este caso, sostenía en su ponencia:<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ministerio de Educación y Cultura; Centros MEC (2015). *Primer Seminario Gestión Cultural en clave interinstitucional-territorial «Gonzalo Carámbula»*. Disponible en: <http://www.centrosmec.gub.uy/> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>30</sup> Gonçalves, D. (2015). «Gestión cultural y justicia social». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NtvbbWrXPJ8> [Consultado el 20 de junio de 2018].

... una gestión cultural comprometida, comprometida desde el punto de vista ideológico [...], desde el punto ideológico político, nosotros en los territorios, en las comunidades, en los barrios, somos agentes políticos porque no carecemos de ideología [...], tenemos como base de nuestro trabajo la justicia social [...] entendida como cuando un derecho está vulnerado. Los derechos culturales son entendidos como derechos humanos [...] ¿Por qué alguien que nació en Capilla de Cella no puede hacer hip hop? O ¿Por qué alguien que nació en Pueblo Obrero no puede participar de un taller de arte urbano?

Y agregaba:

Esta forma de posicionamiento (acceso a la educación, al arte y a la cultura como derecho humano) nos ubica en una interfase entre agentes políticos y agentes sociales, es desde ahí que uno gestiona [...] como todo agente político necesitamos de alguna manera que la comunidad te convalide.

Este punto, por un lado: «... base de nuestro trabajo la justicia social [...] entendida como cuando un derecho está vulnerado» y, por el otro: «los derechos culturales [...] entendidos como derechos humanos», nos remiten a la idea de que

... el reconocimiento representa una extensión de la respuesta política y un nuevo entendimiento de la justicia social. Ya no restringida al eje de la clase, la respuesta abarca ahora otros ejes de subordinación, incluyendo la diferencia sexual, la «raza», la etnicidad, la sexualidad, la religión y la nacionalidad (Fraser, 2002).

A esta enumeración de *ejes de subordinación* alcanzados por una respuesta política de reconocimiento, enmarcada en la búsqueda de justicia social, agregamos los derechos culturales, en clave de posibilidades de acceso y de producción de cultura de toda la población. Esto implica un reconocimiento por parte del Estado que contempla las dimensiones materiales (de acceso-redistribución) y también las simbólicas (de producción-reconocimiento) con el fin de alcanzar la justicia social que «... ya no se ciñe solo a cuestiones de distribución, abarcando ahora también cuestiones de representación, identidad y diferencia» (Fraser, 2002).

Los espacios de participación son centrales en esta política que parte de ideas fuerza tales como: «... en ninguna de nuestras prácticas nosotros estamos solos, es imposible pensar

Centros MEC sin un otro» o «... están en la matriz de los Centros MEC el otro y el territorio».31 En este sentido, Fraser (2002) propone el «*principio de paridad de participación*», que requiere «*arreglos sociales que permitan a todos los miembros de la sociedad interactuar entre sí como pares*» generando —como se propone Centros MEC— condiciones de posibilidad que van desde «*una distribución de recursos materiales que garantice la independencia y la voz de los participantes*» hasta que «*los patrones institucionalizados de valor cultural expresen igual respeto por todos los participantes y garanticen iguales oportunidades para alcanzar la consideración social*».

En términos de aplicación territorial, estos mecanismos propuestos, se encuentran con complejidades, aquí se plantean dos posibles: por un lado, las características del campo de las políticas (Chiara y Di Virgilio, 2009), lo cual implica un desafío para la gestión social, y, por el otro, el rol y los cometidos del Estado en este campo.

Chiara y Di Virgilio (2009) plantean que el campo está atravesado por conflictos y que el desafío desde la gestión social es conceptualizar —«deconstruir el sentido común»— para encontrar posibilidades de análisis y transformación a partir del reconocimiento del conflicto en dos sentidos: «... reconocer la heterogeneidad y desigualdad en la realidad; y reconocer el juego de intereses en el campo» (Chiara y Di Virgilio, 2009). Para O’Donnell, además de organizar a los sectores sociales, el Estado «orienta los conflictos hacia su pacífica resolución» garantizando y expandiendo los «derechos implicados por la democracia» (2008).

Para el caso Centros MEC, entendida como política cultural pública que supone una expansión de los derechos culturales, cabe preguntarse cómo se entendió —en su etapa de diagnóstico y diseño— el rol de lo cultural en una sociedad como la uruguaya, quizás «encubiertamente heterogénea» (Achugar, 2003), desigual y conflictiva. Es decir, si esta política implica algún nivel de transformación social, en términos de reconocimiento y de ampliación de derechos culturales, o si se trata más bien de una búsqueda de consenso, no muy transformador, en términos del *no conflicto*.

### **Descentralización o desconcentración**

Centros MEC, en su sitio web,32 define: «Esta política de democratización se lleva adelante a través de una práctica descentralizada en todo el país». Como ya hemos expresado,

<sup>31</sup> Gonçalves, D. (2015). «Gestión cultural y justicia social». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NtvbbWrXPJ8> [Consultado el 20 de junio de 2018].

<sup>32</sup> Ministerio de Educación y Cultura; Centros MEC (2017). «Acerca de. ¿Qué es Centros MEC?». Disponible en: <http://www.centrosmec.gub.uy/innovaportal/v/19627/31/mecweb/que-es-centros->

---

la concepción de Estado resulta determinante para la implementación de las políticas públicas en general y de las políticas culturales en particular. En ese sentido, se determina su «modalidad de intervención» (Ozslak y O'Donnell, 1982). La concepción de *descentralización cultural* implícita en la primera definición —la de Centros MEC en su sitio web— y en la modalidad de intervención desde el aparato estatal en el período que estamos analizando, responde a lo que Gonzalo Carámbula (2011) definió como una práctica funcional y territorial que resulte determinante para la promoción y el respeto de la diversidad cultural, cuestión que compartimos, pero entendemos que el análisis implica un paso más y en ese sentido nos interesa referirnos a la descentralización cultural como un «proceso por el cual las comunidades locales [...] comienzan a autoadministrarse en términos de política cultural» (Teixeira Coelho, 2009).

Sin negar el avance que esta política ha significado en términos de acción territorial para la promoción y el respeto de la diversidad cultural en el Uruguay de los últimos tiempos, se entiende que al no cambiar las relaciones de poder con la ciudadanía a los efectos de habilitar algún nivel de “*autoadministración en términos de política cultural*”. Se trata más de una política que representa cierto nivel de desconcentración en términos del aparato estatal en materia cultural más que de descentralización cultural; quizás sí en términos simbólicos en un país tan centralizado como el nuestro, pero quizás no tanto en cuanto a la toma de decisiones, que en el campo de las políticas (Chiara y Di Virgilio, 2009) siempre implica relación con el conflicto a la hora de disponer de los recursos.

### **En suma: algunas reflexiones finales**

Las características del campo social (Chiara y Di Virgilio, 2009), atravesado por el conflicto y el desafío de construcción del consenso (Achugar, 2003) a la hora de pensar la relación entre políticas y derechos culturales, componen el marco de análisis que propusimos para aproximarnos a los alcances y las limitaciones que las políticas públicas de cultura han tenido en el período de gobiernos progresistas en América Latina, particularmente en Uruguay. En ese sentido, hicimos foco en Centros MEC, que, a nuestro juicio, por sus características como política cultural, fundamentalmente en términos de reconocimiento (Fraser, 2002) de derechos culturales e institucionalidad y de la perspectiva que diez años de implementación supone, representa un caso relevante para el análisis.

Reconociendo en el alcance de esta política pública con su concepción democratizadora en términos de ciudadanía cultural, cuyo diseño surge como respuesta que implícitamente

reconoce derechos culturales (Oszlak y O'Donnell, 1982), lo que ha significado una incidencia positiva en términos de inclusión social, cultural, intergeneracional y tecnológico-digital para poblaciones más vulnerables, nos interesó analizar aspectos que a nuestro juicio suponen limitaciones de esta política en términos de democracia cultural, como, por ejemplo, aquellos que no permiten grandes —o muy dispares— niveles de apropiación de esta política por parte de la ciudadanía o aquellos que no tienden a promover una transformación social en términos de las relaciones —de poder— entre el Estado y la ciudadanía.

En este período, considerando el caso uruguayo y particularmente Centros MEC, la búsqueda de consenso implicó la implementación de un conjunto de reformas, traducidas en políticas públicas a partir de un amplio reconocimiento de derechos, que no surgieron necesariamente por demanda popular sino para consolidar un proceso de transformación social (García Canclini, 1987) enmarcado en un fortalecimiento del rol del Estado, proceso que caracterizó a los gobiernos progresistas latinoamericanos del período. En ese sentido, a nuestro juicio, una política implementada desde el gobierno, de *modelo top down* (Chiara y Di Virgilio, 2009), corre el riesgo de no ser apropiada por parte de la ciudadanía y de reducir sus posibilidades de proyección e impacto. En el caso concreto al que nos referimos, y con la intención de contribuir a una reflexión crítica, nos preguntamos, a propósito de sus objetivos, si la búsqueda fue una transformación social, en términos de democracia cultural a partir del reconocimiento de la diversidad cultural en una sociedad atravesada por la desigualdad y el conflicto, o si se trató de un consenso para evitarlo, es decir, de un consenso para el no conflicto.

Para pensar en términos de derechos culturales, tenemos necesariamente que hacer referencia a la participación. Por un lado, a las condiciones de posibilidad de esa participación: «principio de paridad de participación» (Fraser, 2002); por otro, cómo entendemos esa participación, es decir, si se concreta en las demandas de la comunidad hacia el Estado o si tiene que ver con los niveles de involucramiento y de toma de decisiones que esa comunidad asume en lo público. En este sentido, Achugar (2003) se refiere a pensar mecanismos de participación *“popular mediante los cuales la población pueda formular su propia visión y entiende que el desafío del consenso pone de manifiesto una suerte de disputa por el poder entre el Estado-comunidad”*. Una interpretación del rol del Estado que lo coloque a decir de O'Donnell (2008) *“como facilitador, orientador de los conflictos hacia su pacífica resolución, proveedor de valiosos bienes públicos y garante de expandir derechos”*, revela esa asimetría entre Estado y comunidad. En el caso uruguayo, con el reconocimiento de derechos reflejado en el conjunto de políticas públicas implementadas desde 2005, que en su mayoría no surgieron por demanda social sino que fueron definidas por un gobierno que buscó consensos para la consolidación de su proyecto político, y aun reconociendo la necesidad de ese marco

legal para el ejercicio de los derechos —también de los culturales—, cabe reflexionar sobre la participación ciudadana en ese proceso de reconocimiento.

Al igual que Carámbula (2011), entendemos que, en términos de descentralización cultural, es determinante la promoción y el respeto de la diversidad cultural y tiene mecanismos más democráticos de participación y toma de decisiones. En ese sentido, no podemos afirmar que Centros MEC sea una política —pensando en su etapa de diseño, proceso de implementación y alcances— de descentralización cultural —*stricto sensu*— sino que se trata más bien de una política de desconcentración territorial del aparato estatal en materia cultural. Probablemente, esta presencia territorial —de cercanía— del MEC, como expresión del aparato cultural estatal, ha logrado incidir positivamente en muchas necesidades culturales de la población y, también, ha logrado cierto nivel de descentralización saludable —en cuanto a la toma de decisiones fundamentalmente en términos organizativos— a través de los mecanismos de participación que propone. Aparentemente, aún faltan condiciones para la autodeterminación de las comunidades en materia de política cultural —proceso entendido como descentralización cultural, mediante el cual la centralidad cede poder a la comunidad en términos administrativos para la toma de sus propias decisiones — quizás, para dejar camino abierto a la reflexión; un punto interesante en este sentido sea el planteado por Carámbula cuando manifiesta:

Las políticas culturales, particularmente la diversidad cultural, encuentran en la descentralización su ámbito natural y apropiado, en la medida en que cada localidad pueda desenvolver sus propias políticas culturales en forma independiente pero articulada en red o con los espacios centrales (2011: 318).

## Bibliografía

- ACHUGAR, H. (2003). «Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura?». *Pensar Iberoamerica. Revista de Cultura*, n.º 4, junio-setiembre. Disponible en: <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric04a04.htm> [Consultado el 20 de junio de 2018].
- ACOSTA, K; ELISSALDE, R; RECALDE, A. (2008). «Educar la demanda. Más allá de la alfabetización digital». Montevideo: UNESCO-Centros MEC. Recuperado en: [http://centrosmec.org.uy/innovaportal/file/19686/1/educar\\_la\\_demanda.pdf](http://centrosmec.org.uy/innovaportal/file/19686/1/educar_la_demanda.pdf) [Consultado: Abr. 2018]
- BERGER, D. y SEQUEIRA, F. (2017). «Centros MEC. Análisis de una política pública cultural con anclaje en el interior del país en el Uruguay de la última década», ponencia presentada en las *Jornadas Académicas 2017 «Profesor Washington Benavídez»*

de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, octubre de 2017.

- CALDES, L; GUERRERO, S. (coord.) (2015). «X 125 Centros MEC en el territorio». Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado en: <http://www.centrosmec.org.uy/libro/index.html> [Consultado: Abr. 2018]
- CARÁMBULA, G. (2011). «La institucionalidad cultural pública como problema», en AROCENA, F. (coord.). *Regionalización cultural del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República. Disponible en: [http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/14013/1/regionalizacion\\_cultural\\_del\\_uruguay.pdf](http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/14013/1/regionalizacion_cultural_del_uruguay.pdf) [Consultado el 20 de junio de 2018].
- CHIARA, M. y DI VIRGILIO, M. (2009). «Conceptualizando la gestión social», en CHIARA, M. y DI VIRGILIO, M. (orgs.) *Gestión de la política social. Conceptos y herramientas*. Buenos Aires: UNGS-Prometeo Libros.
- FRASER, N. (2002). «A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, vol. 63. Disponible en: <http://journals.openedition.org/rccs/1250> [Consultado el 20 de junio de 2018].
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). «Políticas culturales y crisis de desarrollo. Un balance latinoamericano», en GARCÍA CANCLINI, N. (coord.). *Políticas culturales en América Latina*. Ciudad de México: Grijalbo.
- MEJÍA, J. L. (2012). «¿Derechos sin estado? Tres momentos de la institucionalidad cultural en América Latina», en *VIII Campus Euroamericano de Cooperación Cultural, Cuenca, Ecuador*, 28-30 de noviembre. Disponible en: [http://www.oei.es/historico/euroamericano/ponencias\\_derechos\\_derechos.php#](http://www.oei.es/historico/euroamericano/ponencias_derechos_derechos.php#) [Consultado el 20 de junio de 2018].
- O'DONNELL, G. (2008). «Algunas reflexiones acerca de la democracia, el Estado y sus múltiples caras». *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, n.º 42, pp. 5-30. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357533673001> [Consultado el 20 de junio de 2018].
- OSZLAK, O. y O'DONNELL, G. (1982). «Estado y Políticas Estatales en América Latina: Hacia una estrategia de investigación». *Revista Venezolana de Desarrollo Administrativo*, 1 (enero), p. 90.
- TEIXEIRA COELHO. (2009). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona: Gedisa.

## **Arte y trabajo: reflexiones iniciales en torno al sentido político de la conformación de las cooperativas de trabajo artístico en Uruguay**

**Art and work: initial reflections on the political meaning of the conformation of artistic work cooperatives in Uruguay**

*Itzel Ibargoyen*

Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR

[itzel.ibargoyen@gmail.com](mailto:itzel.ibargoyen@gmail.com)

*Fecha de recibido: 18/04/2018*

*Fecha de aceptado: 25/06/2018*

### **Resumen**

El presente trabajo propone examinar brevemente el sentido político de la conformación de las cooperativas de trabajo artístico en Uruguay tras la promulgación de la Ley 18.384 —Estatuto del Artista y Oficios Conexos— aprobada por el gobierno del Frente Amplio en 2008. Se parte de la idea de la no excepcionalidad del trabajo cultural en el marco de las formas posfordistas de producción actuales para pensar en luchas que reorganicen el trabajo en favor de lo común y de la autonomía y que involucren lo social en un sentido amplio. Específicamente, interesa abordar dos dimensiones del problema. Por un lado, la ambigua situación de la producción cultural y artística en su vínculo con las luchas políticas y las formas de organización colectiva como espacios de transformación social en el capitalismo actual. Y, ligado a lo anterior, la otra dimensión refiere a la centralidad del trabajo autónomo hoy —paradigma del carácter del trabajo artístico— como renovada forma de dominación y las posibilidades de su reorganización y liberación a través de la acción colectiva. Se busca aportar a las discusiones sobre el potencial político de la cultura en su vínculo con las formas de producción cultural y de organización colectiva en Uruguay en el marco de gobiernos denominados progresistas y de cambio social.

**Palabras clave: producción cultural, política, trabajo, cooperativas**

## Abstract

The present work proposes to briefly examine the political meaning of the conformation of the Cooperatives of Artistic Work in Uruguay after the promulgation of the law 18.384 – Statute of the Artist and related trades – approved by the government of the Broad Front in the year 2008. It starts from the idea of non-exceptionality of cultural work within the framework of current post-Fordist forms of production to think of struggles that reorganize work in favor of the common, autonomy and that involve the social in a broad sense. Specifically, it is interesting to address two dimensions of the problem. On the one hand, the ambiguous situation of cultural and artistic production in its link with political struggles and forms of collective organization as spaces of social transformation in current capitalism. And linked to the above, the other dimension refers to the centrality of autonomous work today – paradigm of the character of artistic work – as a renewed form of domination and the possibilities of its reorganization and liberation through collective action. It seeks to contribute to the discussions about the political potential of culture in its link with the forms of cultural production and collective organization in Uruguay within the framework of governments called “progressive” and “social change”.

**Keywords:** cultural production, politics, work, cooperatives

## Introducción

Quisiera desarrollar muy brevemente unos pocos aspectos de las interrogantes centrales de trabajo en torno a mi proyecto actual de investigación de maestría. En él propongo examinar el sentido político de la conformación de las cooperativas de trabajo artístico en Uruguay tras la promulgación de la Ley 18.384 —Estatuto del Artista y Oficios Conexos—<sup>1</sup> aprobada por el gobierno del Frente Amplio (FA) en 2008.

Me interesa reflexionar sobre dos dimensiones del problema. Por un lado, la ambigua situación de la producción cultural y artística en su vínculo con las luchas políticas y las formas de organización colectiva como espacios de transformación social en el capitalismo actual. Y, ligado a lo anterior, la centralidad del trabajo autónomo hoy — paradigma del carácter del trabajo artístico— como renovada forma de dominación y las posibilidades de su reorganización y liberación a través de la acción colectiva.

---

<sup>1</sup> Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18384-2008/3> [Consultado el 3 de julio de 2018].

---

Parto de la idea de la no excepcionalidad del trabajo cultural en el marco de las formas posfordistas de producción actuales, intentando trazar una línea de pensamiento que permita vincular la función política de la producción cultural y artística con las tensiones y dificultades de la organización colectiva del ámbito cultural en la explicitación reflexiva sobre sus propias condiciones de producción.

Con *sentido político* me refiero entonces, desde la perspectiva de la organización colectiva y el trabajo, a cuál es la visión que los integrantes de las cooperativas tienen sobre lo que la cooperativa debería llegar a ser y hacer, y en qué nivel de la política — macro o micro— están imaginando su actuar en tanto continuidades y rupturas con las tradiciones históricas cooperativistas y con los movimientos políticos culturales de las décadas del sesenta y del setenta.

No concibo la práctica artística como un espacio aislado, único, «extraordinario», que ubica al artista y a su producción como algo excepcional, como un reducto a resguardar escindido del mercado o como un tipo de producción por fuera de las lógicas neoliberales que invisibilizan la precariedad, la flexibilidad y la discontinuidad — característica del ámbito cultural—, sino, «como un ámbito de significaciones compartidas, que en su especificidad, es articulable con otros ámbitos de producción social» (Expósito, 2008 b).

Con *producción cultural* me refiero entonces, en sentido amplio, a las prácticas que se sitúan entre la creación expresiva, la invención de imaginarios colectivos, la producción simbólica, la crítica social y el trabajo en las instituciones artísticas o culturales (Precarias a la deriva, 2004). Siguiendo a Raymond Williams (1981), me interesa observar las instituciones de la producción cultural y los problemas generales y específicos de la organización cultural como sistemas significantes en su dimensión deliberadamente ampliada.

Importa dar cuenta de la especificidad de las prácticas, desde su interior, ahí donde la producción de subjetividad se enlaza con la práctica política, es decir, asumir los procesos de subjetivación como necesariamente políticos, «el frente de batalla principal para todo proyecto que busque reconstruir algunos puentes y anudamientos entre lo político y el arte» (Expósito, 2008 a).

Dos son las cooperativas a las que quiero acercarme: Valorarte, conformada por profesionales de las artes escénicas asociados a la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) y a

---

la Asociación de Danza del Uruguay (ADDU) y Cooparte, que nuclea a músicos a través de Agremyarte (sindicato de músicos y anexos).

Ambas se rigen por la Ley 18.407 de Cooperativas, sus decretos reglamentarios y disposiciones jurídicas, y surgen para procurar formalizar las actividades que los «artistas intérpretes o ejecutantes y las actividades u oficios conexos a dicha profesión»<sup>2</sup> realizan y acceder así al sistema de seguridad social.

La cooperativa, en su función puramente instrumental de la herramienta de gestión —normas, reglas y procedimientos— que otorga derechos y seguridad, provoca a su vez procesos disímiles en cuanto a las posibilidades de organización del trabajo en su potencial transformador. Creo importante desentrañar estos aspectos de la organización en cooperativas, desde el punto de vista de la institucionalización del ámbito artístico en función del Estado y los límites y alcances de este vínculo. Pero también, su revés, como forma de organización del trabajo con la potencia de lo no completamente regulable, colectivo e inaprensible y los modos de subjetivación que esas formas de organización involucran.

Propongo establecer algunos caminos que permitan comprender, desde la experiencia particular de conformación de las cooperativas de trabajo artístico, las tensiones y ambivalencias que nacen en la relación entre las formas de producción cultural, la organización del trabajo y los procesos de conformación de subjetividad en Uruguay hoy en el marco de políticas neoliberales vigentes que atraviesan la realidad social. La intención es únicamente abrir una serie de interrogantes para pensar estos problemas a la luz de las fuertes y dramáticas transformaciones contemporáneas globales y locales que nos ayuden a vislumbrar otras formas de lo común desde las posibilidades culturales.

### **Conocimiento y producción de valor hoy**

Desde la década del setenta se vienen gestando profundos cambios en el modo de producción capitalista y las formas en cómo se establecen las relaciones de poder. El dominio transnacional, la fuerte unidad del mercado mundial, el control policéntrico, la

---

<sup>2</sup> Ley 18.407 de Cooperativas. Regulación, Constitución, Organización y Funcionamiento. Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18407-2008/140> [Consultado el 3 de julio de 2018].

intervención política, la segmentación de la subjetividad colectiva, el control de la fuerza colectiva del trabajo y el descenso del Estado de bienestar asociado a la crisis del modelo taylorista-fordista como modelo productivo característico en los países centrales occidentales son algunos de los fenómenos de esta reestructuración capitalista (Guattari y Negri, 1999). Las transformaciones económicas sometidas a estas condiciones incorporan como novedad, al conocimiento, el trabajo inmaterial, la información, los servicios y la creatividad como nuevas formas de generación de valor, que conviven con las formas más tradicionales del capital, el trabajo y la tierra.

Algunos autores han denominado a este fenómeno como «capitalismo cognitivo» (Moulier Boutang, 2004), «sociedad de la información» (Castells, 1996), «sociedad posfordista» (Lazzarato, 2015) o «capitalismo cultural» (Brea, 2004) entre otras conceptualizaciones que dan cuenta de estas transformaciones productivas y subjetivas.

Por lo menos desde la perspectiva del norte global dominante, la importancia de lo simbólico y la autonomía para el modelo productivo actual, que Negri (2001) expresa en el concepto inaugurado por Marx de «trabajo inmaterial», atribuye a la producción artística y a las subjetividades asociadas una serie de funciones políticas en su carácter «desmaterializado» bajo la figura del trabajador autónomo.

La novedad de las relaciones de producción actuales en relación con el trabajo autónomo, resume Mauricio Lazzarato, estaría en «una socialización-intensificación de los niveles de cooperación, de los saberes, de la subjetividad de los trabajadores y de los dispositivos tecnológicos y organizativos», ya que «hoy el control “indirecto” se ejerce sobre la totalidad de la vida del trabajador autónomo» y pone así el acento en la función política del trabajo autónomo como nuevo yacimiento de productividad y como forma renovada de explotación (Lazzarato, 2015).

El arte que se ha contrapuesto, históricamente, con las nociones de trabajo clásico asalariado, regular, estable —donde el trabajador es, en esta «anomalía autónoma», dueño de sus medios de producción, vislumbrando un modo de producir que en el posfordismo (industrias culturales mediante) se generaliza (Raunig, 2008)—. Las características excepcionales en la producción de la actividad artística y cultural han mutado en norma «como paradigma de las nuevas formas de trabajo en el posfordismo por su discontinuidad, movilidad, flexibilidad, precariedad» (Expósito, 2008 b).

No casualmente han aparecido nuevos términos para designar estos cambios en la economía y en las formas de producción cultural, como son *economía creativa, nueva*

*economía, economía naranja*,<sup>3</sup> y que en el ámbito cultural se traducen en el creciente aumento de la industria del entretenimiento, en el monopolio y la tercerización como funcionamiento habitual de las industrias culturales, en la promoción del emprendedurismo y en la mercantilización de todo tipo de conocimiento, ya sea filosófico, artístico, cultural o científico (Bayardo, 2007).

El proceso de sustitución de un modelo fordista a uno posfordista no es claro, lineal ni completo en términos de la efectiva organización del trabajo y del modelo de acumulación, en especial en Latinoamérica, donde los límites y desarrollos de los modelos productivos han sido muy desiguales, fruto de la intervención de otras variables que tienen que ver con «el modelo de desarrollo basado en la sustitución de importaciones, tales como la negociación colectiva, una relación salarial amarrada con el Estado, economías cerradas, etcétera» (Novick, 2003).

De todos modos, con sus variantes locales, es a partir de la década del noventa que se ejecuta en Latinoamérica una política pública que introduce el modelo de las industrias culturales, su sistema de protección de la propiedad intelectual y monetización de la producción cultural, bajo la figura del emprendedor cultural —emprendedor de sí mismo, productor de sí—, introduciendo lógicas de mercado, mecanismos de individuación y captura de conocimiento común en el marco de políticas neoliberales (Rowan, 2016), e implanta a su vez la «consideración actual de que lo social y cultural puede convertirse en parte en procesos industriales y tecnológicos» (Von Osten, 2008).

Este modelo ha sido debatido desde diferentes niveles por incrementar la desigualdad social y la discriminación por género, promover la gentrificación y generar precariedad laboral, entre otros fenómenos (Yproductions, 2009). Para Jaron Rowan (2016), las industrias culturales promueven un modelo no viable de desarrollo, con fuertes desigualdades al interior del sector, que es especialmente vulnerables a las crisis económicas y donde los beneficios económicos son capitalizados por muy pocas empresas. Ya en los años cuarenta Teodoro Adorno y Max Horkheimer (1969)

---

<sup>3</sup> El Banco Interamericano de Desarrollo (BID) puso en circulación el concepto de *economía naranja* a través del libro *Economía naranja. Una oportunidad infinita* a cargo de Felipe Buitrago, consultor de la División de asuntos Culturales, Solidaridad y Creatividad del BID, e Iván Duque (2013). En él se define como economía naranja al «conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual. El universo naranja está compuesto por: 1) la economía cultural y las industrias creativas, en cuya intersección se encuentran las industrias culturales convencionales, y 2) las áreas de soporte para la creatividad» (Ardila, 2015).

cuestionaban la creciente influencia de la industria del entretenimiento contra la comercialización del arte, su uniformización y rechazo a la economización de la cultura en su análisis sobre la industria cultural.

Uruguay se suma a estas directrices históricas que entienden a la producción cultural como motor de desarrollo, sostenidas sobre nociones de trabajo autónomo del tipo emprendedor, reflejado en las políticas culturales que desde inicios del siglo XXI se vienen implementando. Ejemplo de ello son la formación del Departamento de Industrias Creativas (Dicrea), la Cuenta Satélite para la Cultura y los programas de descentralización de las Usinas Culturales y las Fábricas de Cultura,<sup>4</sup> como también las convenciones de la Unesco que Uruguay ha ratificado en materia de patrimonio inmaterial, diversidad, derechos de autor, Objetivos del Milenio, entre otros. Y, más recientemente, desde la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) se ha sumado una línea de apoyo y actividades de fomento para industrias creativas.<sup>5</sup>

Ante estas reformulaciones productivas, ¿cuáles son las actuales condiciones laborales en el ámbito cultural en Uruguay y qué significan estas transformaciones económicas para la organización del trabajo cultural? ¿Qué tipo de producción cultural genera y promueve? Si la ampliación del trabajo autónomo, con su flexibilidad, discontinuidad y precariedad es la norma y no la excepción, entonces, ¿qué clase de institución cultural son las cooperativas de trabajo artístico?

### Lo político de la cultura

La concepción histórica del siglo XX le da al arte, o a una parte del arte, la tarea de la crítica como una función aparentemente intrínseca a él, abriendo espacio para diversas disidencias (Tapia, 2012). Las manifestaciones artísticas de los grupos que en la década de

---

<sup>4</sup> En las propias palabras del Dicrea: «Preferimos el término industrias creativas (en vez de industrias culturales) por considerarlo más abarcativo (no se restringe únicamente a las actividades afectadas por el derecho de producción intelectual) y a la vez remite al concepto de creatividad y de *economía creativa*, una nueva lógica del desarrollo productivo, social y humano centrada en la incorporación cada vez más intensiva de creatividad y de conocimiento. La noción de industrias creativas, por lo tanto, no se limita a enumerar un grupo de actividades, sino que tiene que ver con una nueva forma de pensar y analizar la cultura» (Disponible en <http://cultura.mec.gub.uy/mecweb/container.jsp?contentid=690&site=8&chanel=mecweb&3colid=690> [Consultado el 3 de julio de 2018]).

<sup>5</sup> El programa de innovación de las Industrias Creativas busca facilitar la conexión entre sectores no vinculados previamente para validar o desarrollar proyectos de innovación en conjunto, entre el sector de las Industrias Creativas y el resto de los sectores de la economía de Uruguay (Disponible en: <http://creativas.anii.org.uy/> [Consultado el 3 de julio de 2018]).

los setenta se plantean rebasar el ámbito de lo artístico oficial en su producción y circulación en lo que Cristina Híjar (2009) denominó como una política que busca «afectar todo el proceso», involucran al arte como imaginario de cambio social y político remitiendo a las tradiciones libertarias y marxistas.

Los diversos movimientos políticos y culturales del 68 en Uruguay no son ajenos a estas concepciones de cambio y de «imaginación utópica» a través del arte y la cultura como confrontación con los valores dominantes de la época. Para Ana Longoni, la relación entre vanguardia artística y política de izquierda no deja de ser confrontativa:

...mientras algunos sectores de la izquierda persistieron en la impugnación hacia la vanguardia como moda extranjerizante o ejercicio meramente lúdico y superficial, otros justificaron la superposición entre vanguardia y realismo, y algunos otros asumieron la defensa de la vanguardia como programa artístico-político (Longoni, 2005).

Concepciones paralelas sobre el lugar de la producción cultural que se dan en los años sesenta y setenta denotan posiciones de valor diferenciadas en relación con la tarea del arte como impulso detonador de cambios sociales: de fuerza revolucionaria a forastero en su propio ámbito de acción. Tanto desde la izquierda como desde la derecha se acentúa una concepción superficial del potencial político de la cultura que la reduce «exclusivamente a la superficie representativa», a lo que esta «a través de sus obras, puede decir, enunciar, o expresar iconográficamente» (Rowan, 2016).

Versiones de esta concepción descansan sobre el presupuesto teórico de una lectura del marxismo tradicional que entiende que el arte sería «reflejo» de la estructura socioeconómica de la sociedad en la que es producido y, por ende, accesorio para pensar el orden de lo social. Para Williams, esta teoría marxista no puede ser leída aisladamente, sino en consonancia, con la idea básica liberal de cultura,

...en la cual se supone que la fuente universal de la producción cultural es la «expresión individual», de modo que estudiar las relaciones sociales de la actividad cultural es describir las condiciones que atañen a esta norma, permitiendo o impidiendo su «libre ejercicio» (Williams, 1981).

Ambas concepciones —liberalismo y marxismo tradicional— desvincularían, a su manera, a las prácticas artísticas de su contenido social y de su potencial político, a la vez

que oscurecen los procesos sociohistóricos de su producción, herencia del pensamiento moderno. La cultura desde esta óptica no encaja con la política e implica, para Rowan, obviar que «lo político está inserto en gestos, cuerpos y estéticas, pese a que no se enuncien siempre como elementos políticos» (2016). El concepto gramsciano de *hegemonía cultural*, siguiendo a Rowan, permite ir más allá de la visión representativista de la producción cultural hacia la comprensión de las formas de regulación y control social que suceden través de lo simbólico, imperceptibles, donde la producción cultural es fundamental. En palabras de Williams, «la cultura como el sistema significante a través del cual necesariamente un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga» (1981). ¿Por qué una práctica significativa no sería política?

Las experiencias de movilización que desde el ámbito cultural y artístico acontecen se perciben, por lo general, como subsidiarias, parciales, acompañantes de las luchas de los espacios más tradicionalmente «políticos» como son sindicatos, partidos políticos, agrupaciones, gremios, instituciones, etcétera.

Es más natural identificar a los artistas al servicio del Estado (en Uruguay esto se evidencia en la relativa centralidad del Estado como mediador de imaginarios colectivos) antes que conformar espacios de confrontaciones genuinas, socialmente relevantes, que puedan plantear transformaciones políticas y culturales amplias, profundas y de largo aliento, que traspasen de alguna manera la noción de «un sujeto histórico» característico de las izquierdas. Cabría repensar así sobre «el papel de la izquierda uruguaya en la configuración de esas relaciones contradictorias entre resistencia cultural y lógicas de consumo capitalistas que la eclosión juvenil de 1968 puso de manifiesto en nuestro medio» (Markarian, 2012).

¿Qué fenómenos han diluido en la izquierda uruguaya el vínculo entre producción cultural y transformación política? Como sostiene Judith Butler, a partir de su crítica a cierto tipo de izquierda (y no solo la izquierda), se relegan estos movimientos sociales a la esfera de lo «meramente cultural» en una «combinación política de marxismos neoconservadores» y que «no sitúa[n], asimismo, la cultura en el marco de una comprensión sistemática de los modos de producción sociales y económicos» (Butler, 1996).

Aquí hay una distinción que hacer entre dos niveles vinculantes del potencial político de la cultura, por un lado, como fenómeno colectivo conformador de sentidos comunes del que hablaba Rowan y, por otro, la organización cultural capitalista y sus formaciones específicas a las que hace referencia Williams. Desde la perspectiva más acotada de la

organización cultural capitalista (y burguesa), tenemos que preguntarnos por las dinámicas de reivindicación y contestación, es decir, cómo las formaciones concretas abordan la problemática sobre las propias condiciones laborales y los modos de producción cultural. ¿Qué tipo de trabajo es el arte y qué implicancias políticas tiene su regulación?

El carácter fuertemente individual, único, especial, de la creación artística sostenida cada vez sobre las industrias culturales y su subalternidad frente a otras dimensiones de lo social hacen del modelo productivo cultural actual poco conciliable con un proyecto político que genere interlocución con otros, con sí mismos, e introduzca cambios en la política y por ende en la subjetividad. ¿Cuál es la transformación política que le es específica al arte?

En paralelo, el paradigma sesentista asocia el lugar de la transformación política con la transformación artística, pero también asume que el lugar de la transformación política, «está siempre en otra parte, en el campo de lo otro», no en los propios «trabajadores» o «artistas» (Foster, 1999), El llamado que hiciera Walter Benjamin (1934) a que el artista interviniera como trabajador revolucionario en los medios de producción artística, para así, mediante la transformación técnica, modificar el aparato de la cultura burguesa, ubica al artista y al trabajador en un espacio que podría ser común, pero incierto, en palabras del propio Benjamin, «un lugar imposible» (citado por Foster, 1999).

Hall Foster advierte esta paradoja planteada por Benjamin, este «lugar imposible» con el peligro del «mecenazgo ideológico» en la medida en que la identificación con un *otro* trabajador o estudiante convierte a ese *otro* en un otro pasivo en cuyo nombre el artista comprometido lucha (Foster, 1999). ¿Cómo han asumido las cooperativas de trabajo artístico estas disyuntivas?

### **Precarios, autónomos y felices**

Es innegable que la producción artística tiene sus especificidades y que en ese sentido tiene una relativa independencia, aunque necesariamente obedece a condiciones sociales, políticas, económicas, históricas, técnicas, de distribución y consumo que la determinan y modifican. Requiere tiempo, un determinado tipo de conocimiento, tiene un valor en el mercado —de uso y de cambio— por más mínimo que sea, es considerada una práctica

significante, quien la realiza está sometido a reglas, condiciones y procedimientos institucionales definidos, además de necesitar garantizar su propia subsistencia.

En este evidente entramado social y económico se establecen oposiciones. El «arte como esfera diferencial y autónoma, dedicada a la búsqueda de valores particulares — “belleza”, “autenticidad”, “verdad”— serían la antítesis de los valores asumidos en el mundo de la economía —la búsqueda racional de ganancia o el ilimitado instrumentalismo», conjugándose así una suerte de sentidos valorativos opuestos que involucran también al trabajo y sus transformaciones— (Infantino, 2011). El trabajo tiene connotaciones positivas en tanto dignificante, mientras que el arte lleva vínculos ambiguos, «por momentos negativas en tanto pérdida de tiempo valioso y productivo; por momentos positivas como espacio de creatividad, liberación, emancipación» (Infantino, 2011).

Estas oposiciones diferencian entre una esfera productiva, económica, laboral, y una no productiva, ociosa. El régimen productivista que la economía política impone colabora a separar a las prácticas artísticas —con su supuesta autonomía— de las contradicciones propias del capitalismo. El quehacer artístico por ser «satisfactorio», no es considerado trabajo, así como la creatividad y el talento individual del «artista» no suponen trabajo colectivo. Conviven simultáneamente posturas que asumen la distancia «natural» de la producción cultural con las lógicas de mercado y, por el contrario, la cercanía viable —y deseable— con la economía.

La imposibilidad relativa de regirse por fuera de los sistemas de producción y la precariedad característica del ámbito convierten al deseo de querer *vivir de lo que se hace* y la ética del *arte como motor de cambio* o de la *libertad creadora* en una fuente de conflicto político y estético permanente.

Ahora bien, estos sentidos valorativos ambiguos que han generado procesos que opacan, diluyen, los mecanismos de explotación de la producción cultural, no solo son un hecho externo al sujeto, sino que forman parte de él.

La esclarecedora perspectiva de Isabell Lorey (2016) nos posibilita pensar esta naturalización de las condiciones de producción cultural como el resultado de un proceso de subjetivación o gubernamentalidad liberal a partir de la noción de precarización, como condición de vida pero también como forma de gobierno, en lo que la autora llama la «función hegemónica de la precarización» (Lorey, 2016).

Las ideas de autonomía y libertad que son fundamentales para la práctica artística estarían, siguiendo a la autora, «constitutivamente conectados con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales, en una ambivalencia entre sumisión y empoderamiento» (Lorey, 2008).

La óptica de Michel Foucault en la que se sostiene Lorey permite pensar cómo el sujeto se autoinstituye en un sistema de normas dado y cómo la precariedad es una condición autoimpuesta e interiorizada. Lo que importa es en qué medida la precarización «elegida para sí» contribuye a generar las condiciones que permiten ser parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales a partir de la noción de la «libre» elección de tener una vida precaria (Lorey, 2008). E insiste en que pongamos atención en la precarización como un proceso que no solo produce sujetos, sino que inseguridad, en tanto preocupación central del sujeto y que nos prepara para la necesidad de seguridad como ideal político, «un ideal que sirve para acumular poder dentro del Estado y de las instituciones» (Butler, 2016).

Si como plantea Lazzarato (2015), el trabajo autónomo actual tiene la función política de la dominación y la explotación, donde estos procesos de subjetivación de los que habla Lorey son fundamentales. ¿Cómo manifiestan los integrantes de las cooperativas de trabajo artístico la precarización, en sentido de instrumento de gobierno y control social? ¿Qué sujetos políticos emergen en los procesos de organización de las cooperativas? ¿Son las cooperativas mecanismos de resistencia a esta *subjetivación autoprecarizante*?

### **Indeterminación cultural e internacionalismo**

Las formas de dominación contemporánea y su relación con el trabajo son cada vez más opresivas, complejas y eficaces, incluso en ámbitos donde podría no ser tan evidente, como lo es la producción artística y cultural. Lo anterior no quiere decir que no haya prácticas de resistencia, de cooperación, de autonomía genuina, de libertad de trabajo, de reflexión y práctica crítica que desde múltiples espacios se planteen alternativas de vidas concretas y efectivas que puedan superar, aunque sea en algún aspecto de la vida, estas contradicciones. Existen, suceden, están —limitados o no—, acontecen. El asunto está en saber qué producen, qué generan, qué cambian.

Aquí hay dos niveles interconectados desde donde mirar los cambios posibles: la política de lo macro y la política de lo micro, y el neoliberalismo las cruza a ambas. Son amplios los debates en torno a esta cuestión. La larga tradición abierta por Félix Guattari (1999) de la micropolítica —que el Mayo del 68 puso en circulación— se interroga sobre dónde situar la batalla, en lo personal o en lo institucional y público estatal. Si para Guattari (1999) las revoluciones son moleculares e irreversibles, por su parte Marx señala que los intentos de superar el capitalismo a pequeña escala, «suponen una *renuncia a transformar el viejo mundo y una vía forzosamente fracasada*» (Merino, 2005). Sin querer profundizar ni dicotomizar estas dimensiones, la perspectiva de Santiago Castro Gómez (2007) permite pensar estos dos niveles de la política. El autor aborda, desde la teoría del poder heterárquica de Foucault, cómo los enfoques jerárquicos del poder vuelven determinantes las estructuras mayores en detrimento de la significancia de las «microfísicas» y los procesos locales.

En ese sentido, hay dos cuestiones que plantea que resultan pertinentes para pensar la relación entre producción cultural y trabajo: por un lado, la idea de que «el poder pasa siempre por el cuerpo» y que, por lo tanto, no es posible «hablar de estructuras que actúan con independencia de la acción de los sujetos» (Castro Gómez, 2007). E interconectado con esto pero en otro nivel de análisis, la idea de que el poder colonial no puede ser pensado únicamente como «determinado por la relación capital-trabajo», sino como «un paquete enredado y múltiple de relaciones de poder más amplio y abarcador, que bajo una perspectiva reduccionista económica propia de ciertas vertientes del pensamiento eurocéntrico no es posible entender» (Grosfoguel en Castro Gómez, 2007). Me pregunto entonces: ¿Cómo se establecen las relaciones capital-trabajo en la producción cultural en Uruguay? ¿Toda producción cultural es mercantilizable y por ende sujeta a relaciones de poder jerárquicas? Si, como dice el autor, nuestro modo de *ser en el mundo* (corporalidad, afectividad, intimidad) no está determinado necesariamente por la lógica global del nivel molar donde el poder también funciona, entonces es allí, en ese vínculo históricamente determinado por la biopolítica y la disciplina, donde se abre una fisura, un espacio de incertidumbre sobre la forma en que las relaciones de poder se hacen «carne».

Las «tecnologías del yo» aparecen, desde este enfoque, como posibilitadoras de impedir la normalización y la biopolítica. Cabría reflexionar entonces sobre si las formas específicas de la producción cultural son en sí mismas posibilitadoras de disidencias en tanto «tecnologías del yo» (Foucault, 1990) y qué forma concreta toma esa disidencia. Las heterarquías, en el sentido en que las analiza Castro Gómez, aparecen como aquello no unívoco, no estructurante-determinante de la formación de subjetividades y la afectación

unilineal de los cuerpos y los sentimientos. Claro que lo local no deja de ser inmune y siempre es trastocado de alguna forma por los regímenes globales, pero en ese cruce está lo que Castro Gómez llama la «indeterminación residual» (2007). ¿Cuál es entonces el nivel de indeterminación residual de la producción cultural en Uruguay?

En los modos del hacer cultural aparece un espacio ambiguo donde se entremezclan de especial forma esta noción de *libertad* y *autonomía* con las de *sujeción mercantil* y *productividad capitalista*. Es este límite y posibilidad que interesa analizar; si hay una capacidad transformadora radical anidada en la suspensión momentánea de la relación capital-trabajo (jerárquica) propuesta por la práctica artística y cultural como determinante de su propia existencia. Interesa preguntarnos por la potencia que habita en los modos del hacer de la producción cultural y su especificidad y si estas son capaces de subvertir de alguna manera las lógicas jerárquicas del poder; y si en esa indeterminación residual radica su *potencia de ser otra cosa*.

La perspectiva planteada por Foucault, en detrimento de los postulados teóricos marxistas, estructuralistas o del análisis del sistema mundo, abre también la cuestión sobre lo que significa para la acción política entender el poder únicamente desde las teorías jerárquicas (como poder constituido) y no desde las heterarquías, con su «exterioridad relativa» y sus «disfuncionalidades» (Foucault, 1990). ¿Qué modificaría esta perspectiva para la acción política y cultural? ¿Es posible significar las acciones colectivas de modos más radicales en el marco de la teoría del poder heterárquica? Entonces volvemos al asunto de las potencias y cuánto son «otra cosa», pero, sobre todo, qué subjetividades se construyen a la sombra de una u otra perspectiva, porque, dice Castro Gómez, es «muy fácil hablar de una “decolonialidad” a nivel molar sin ver la colonialidad alojada en las propias estructuras del deseo que uno mismo cultiva y alimenta» (2007). En lo pequeño, lo creativo, lo que está por fuera, lo afectivo, lo local —parecen decirnos Foucault, Castro Gómez y Lorey—, está ese agenciamiento que permitiría lo poscapitalista, lo poscolonial y quizás el ámbito cultural tenga algo que aportar en este camino.

Ahora bien, es importante pensar cómo esta posibilidad de los modos del hacer en la producción cultural de *ser otra cosa*, esta intermediación residual que permitiría una construcción del sí mismo que limitaría las formas jerárquicas del poder de la que nos habla Castro Gómez, puede conformar una acción colectiva específica, más amplia y de largo aliento, en el marco de las democracias contemporáneas. Es decir, cómo esos procesos locales intermedios se articulan con la lógica del nivel molar y qué efectos políticos generan a escala ampliada. En ese sentido sería significativo analizar qué vínculo

establecen los trabajadores culturales organizados en cooperativas de trabajo —en términos de prácticas autónomas, pensamiento propio, oposiciones, gestiones diferenciales— con el gobierno del Frente Amplio, fuerza política autodenominada «de cambio y justicia social; de concepción progresista; democrática, popular, antioligárquica y antiimperialista»<sup>6</sup> y cómo se vinculan con otros actores políticos.

El énfasis no está en visibilizar las posibles contradicciones o límites de la gestión del FA como fuerza política «progresista» o de «izquierda» —aunque necesariamente ahí están—, sino en identificar cuáles son los espacios de construcción de antagonismos y autonomías promovidos por los trabajadores culturales en la relación con lo público estatal y sobre qué noción de lo común se establecen esos ámbitos de acción conjunta. ¿Qué importancia se le adjudica en esta relación Estado-cooperativas al problema de la hegemonía cultural y cuáles han sido las estrategias de cambio de paradigma cultural reflejado en las políticas culturales y las nociones sobre trabajo cultural ahí expresadas en el marco de las dos últimas gestiones del FA?

La forma de organización en cooperativas de trabajo artístico puede entenderse como desviación, en tanto reorganización del trabajo, independencia y derechos laborales, o como continuidad de las líneas de subjetivación autónoma burguesa (Lorey, 2008). Qué idea de lo político, en el sentido que le da Jacques Rancière (2010), como imagen de comunidad y como manera de tratar los asuntos comunes, define para sí los trabajadores culturales. Porque si «ya no existe un vínculo natural entre la condición de erudito y la causa de la libertad, como así tampoco una vocación específica del artista y del poeta para resistir a los poderes», nos preguntamos si es posible conciliar la acción cultural con la transformación política y social (Rancière, 2010). ¿Puede la libertad del arte, en su sentido material y estético, subvertir de algún modo el orden de verdad reinante?

### Referencias bibliográficas

ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

---

<sup>6</sup> Tomado del sitio oficial del Frente Amplio (2016): <http://www.frenteamplio.org.uy//index.php?Q=articulo&ID=1002> [Consultado el 3 de julio de 2018].

- ARDILA, I. (2015). «Economía naranja. En qué consiste». *Revista P&M*. Disponible en: <http://www.revistapym.com.co/destacados/creatividad-qu-consiste-econom-naranja> [Consultado el 3 de julio de 2018].
- BAYARDO, R. (2007) «Cultura y desarrollo: ¿nuevos rumbos y más de lo mismo?» en: Marchiori Nussbaumer, Gisele (Org.) *Teorias & politicas da cultura. Visões multidisciplinares*, Editora da UFBA, Salvador, Bahia, Brasil.
- BAUDRILLARD, Jean (2000). *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa.
- BREA, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia: Cendeac.
- BUITRAGO, F. y DUQUE, I. (2013). Economía naranja. Una oportunidad infinita. s/c: BID. Disponible en: <https://publications.iadb.org/handle/11319/3659?locale-attribute=en> [Consultado el 3 de julio de 2018].
- BUTLER, J. (1996). *El marxismo y lo meramente cultural*. Nueva York: Duke University Press.
- BUTLER, J. (2016). «Prefacio», en Lorey, I. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños. Disponible en <https://www.traficantes.net/libros/estado-de-inseguridad>
- CASTRO GÓMEZ, S. (2007). «Michel Foucault y la colonialidad del poder». *Bogotá: Tabula Rasa*, n.º 6, pp. 153-172. Disponible en: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-24892007000100008](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892007000100008) [Consultado el 3 de julio de 2018].
- CASTELLS, M. (1996). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- EXPÓSITO, M. (2008a). «La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas». Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0507/expósito/es> [Consultado el 3 de julio de 2018].
- EXPÓSITO, M. (2008b). «Introducción», en Buden, B. y otros *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf> [Consultado el 3 de julio de 2018].
- FOSTER, H. (1999). *El retorno a lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal/Arte contemporáneo.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

- GUATTARI, F. y NEGRI, T. (1999). *Las verdades nómadas y General Intellect, poder constituyente, comunismo*. Madrid: Akal.
- INFANTINO, J. (2011). «Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses». *Cuadernos de Antropología Social*, n.º 34, pp. 141-163.
- HÍJAR, C. (2009). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. Ciudad de México: Cenidiap-INBA-CNCA, UAM.
- LAZZARATO, M. (2008). «Las miserias de la crítica artística y del empleo cultural», en Buden, B. y otros *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf> [Consultado el 3 de julio de 2018].
- LAZZARATO, M. y NEGRI, T. (2001). *Trabajo inmaterial*. Río de Janeiro: DPyA Editora.
- LAZZARATO, M. (2015). «Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y *general intellect*». *Revista Brumaria: Artes, máquinas y trabajo inmaterial*, n.º 37, pp. 35-44.
- LONGONI, A. (2005). «“Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerza en el arte argentino de los ’60/’70». Disponible en: [http://redesintelectuales.net/pdfs/longoni/Vanguardia\\_y\\_revolucion.pdf](http://redesintelectuales.net/pdfs/longoni/Vanguardia_y_revolucion.pdf) [Consultado el 3 de julio de 2018].
- LOREY, I. (2008). «Gubernamentalidad y precarización de sí», en Buden, B. y otros *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf> [Consultado el 3 de julio de 2018].
- LOREY, I. (2016). *Estado de inseguridad. El gobierno de la precariedad*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estado%20de%20inseguridad.%20El%20gobierno%20de%20la%20precariedad%20de%20Sue%C3%B1os.pdf> [Consultado el 3 de julio de 2018].
- MARKARIAN, V. (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beats*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- MERINO, S. (2005). «Los orígenes del cooperativismo moderno y el socialismo premarxista». *GEZKI*, n.º 1, pp. 169-188. Disponible en:

<http://www.ehu.es/ojs/index.php/gezki/article/view/3330> [Consultado el 3 de julio de 2018].

MOULIER BOUNTANG, Y. (2004). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.

NOVICK, M. (2003). «La transformación de la organización del trabajo», en De la Garza, E. (coord.) *Tratado Latinoamericano de Sociología del Trabajo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Precarias a la deriva (2004). *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/A%20la%20deriva-TdS.pdf> [Consultado el 3 de julio de 2018].

RANCIERE, J. (2010). *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

RAUNIG, G. (2008). «La industria creativa como engaño de masas», en Buden, B. y otros *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf> [Consultado el 3 de julio de 2018].

ROWAN, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/LEM7\\_cultura%20libre%20de%20Estado.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/LEM7_cultura%20libre%20de%20Estado.pdf) [Consultado el 3 de julio de 2018].

TAPIA, M. (2012). *Prácticas artísticas contemporáneas: procesos de legitimación y nuevos paradigmas artísticos*. Buenos Aires: UBA.

VON OSTEN, M. (2008). «Salidas incalculables», en Buden, B. y otros *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf> [Consultado el 3 de julio de 2018].

WILLIAMS, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

YPRODUCTIONS (2009). *Nuevas economías de la cultura*. Disponible en: [http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2013/07/nuevas\\_economias\\_cultura\\_yproductions.pdf](http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2013/07/nuevas_economias_cultura_yproductions.pdf) [Consultado el 3 de julio de 2018].

## A Rede de Salas Digitais do MERCOSUL e a promoção da diversidade cultural

### The MERCOSUR network of digital cinema theaters and the promotion of cultural diversity

*Maria Julia Carvalho*

Asistente de investigación, Facultad de Información y Comunicación (FIC)

[majucarvalho@gmail.com](mailto:majucarvalho@gmail.com)

Fecha de recibido: 3/4/2018

Fecha de aceptado: 25/06/2018

#### **Resumo**

A Rede de Salas Digitais do MERCOSUL (RSDM), implementada pela Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL (RECAM), é a atual política de mais destaque proposta pelo bloco regional no âmbito da circulação audiovisual. Em sua resolução de criação, a iniciativa considera a necessidade de facilitar o acesso à Diversidade Cultural audiovisual do bloco (MERCOSUR/GMC/RES. Nº28/15). Através de levantamento bibliográfico sobre o desenvolvimento institucional da RECAM e análise de documentos, buscamos contextualizar suas diretrizes de elaboração em diálogo com uma tendência regional e internacional marcada por uma forte influência da UNESCO (VLASSIS, 2016; ALBORNOZ, 2015; MEJIA, 2009), assim como compreender como a política cultural pode contribuir para a promoção da Diversidade Cultural na região.

**Palavras-chave:** Políticas cinematográficas, MERCOSUL, Diversidade Cultural

**Abstract:** The MERCOSUR Network of Digital Cinema Theaters (RSDM), implemented by the MERCOSUR Specialized Meeting of Cinematographic and Audiovisual Authorities (RECAM), is the standing current policy proposed by the regional bloc regarding film distribution. In its creation agreement, the initiative considers the need to facilitate access to the block's audiovisual cultural diversity (MERCOSUR/GMC/RES. Nº28/15). By means of a bibliographic survey of the institutional development of RECAM and documents analysis, we pursue to contextualize the elaboration of its guidelines influenced by regional and international

tendency of strong influence from UNESCO (VLASSIS 2016, MEJIA 2015, ALVES 2012); as well as to understand how cultural policy truly contributes to the promotion of cultural diversity in the region.

**Keywords:** Cinematographic policies, MERCOSUR, cultural diversity

## Introdução

A Rede de Salas Digitais do MERCOSUL (RSD), implementada pela Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL (RECAM), é a atual política de mais destaque proposta pelo bloco regional no âmbito da circulação audiovisual. Em sua resolução de criação, a iniciativa, que consiste na formação de um circuito de salas de exibição direcionado à circulação de filmes da região, considera a necessidade de facilitar o acesso à Diversidade Cultural audiovisual do bloco (MERCOSUR/GMC/RES. Nº28/15).

O Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) é um processo de integração regional formado inicialmente pela Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai - ao qual foi posteriormente incorporado a Venezuela (atualmente suspensa) e a Bolívia, que segue em processo de adesão. No âmbito da integração do bloco, o cinema foi o único setor das indústrias culturais que teve um avanço efetivo através da criação institucional da RECAM e das conseqüentes políticas regionais implementadas (MOGUILLANSKY, 2017: 375), entre elas a Rede de Salas Digitais do MERCOSUL.

A iniciativa nasce a partir do programa MERCOSUL Audiovisual financiado por um acordo assinado com a União Européia. Para conformar a Rede, foram escolhidas trinta salas de cinema já existentes e espalhadas pelo território regional.

Por se tratar de uma política que se propõe a “facilitar o acesso à Diversidade Cultural audiovisual” do MERCOSUL em um contexto marcado por um desequilibrado de mercado audiovisual, nos perguntamos como a Rede de Salas Digitais do MERCOSUL pode contribuir para o acesso à Diversidade Cultural da região? Quais os principais aspectos referentes à Diversidade são considerados pela política? Quais são suas principais limitações de atuação?

Através de levantamento bibliográfico sobre o desenvolvimento institucional da RECAM e análise de documentos, no presente artigo buscamos contextualizar como as diretrizes de elaboração desta política cultural dialogam com a tendência regional e internacional marcada por uma forte influência da UNESCO (VLASSIS, 2016; ALBORNOZ, 2015; MEJIA, 2009), assim como compreender como a RSD de fato pode contribuir para a promoção da Diversidade Cultural na região.

## Criação da RECAM

A globalização cultural trouxe aos Estados nacionais, assim como aos organismos internacionais, novos desafios em relação à cultura. Com a ampliação dos fluxos transnacionais cinematográficos, surge também o medo à um mundo unipolar que gire ao redor da produção cultural norte-americana (BOLÁN, 2006). Nesse contexto de economias de escala, circuitos globais e produtos transnacionais, o cinema latino-americano também é atravessado pela lógica capitalista global.

Ainda que as cinematografias da região não sejam simétricas, a história e os projetos políticos tornaram suas respectivas dificuldades bastante semelhantes entre si. As políticas neoliberais implementadas pelos estados nacionais no continente, nos anos 90, com a liberação dos mercados, sem cotas de tela nem políticas de proteção aos cinemas nacionais, possibilitou que a produção das *majors* de Hollywood ocupasse grande parte dos mercados, limitando assim os espaços das produções locais (GARCÍA CANCLINI, 2005).

Com uma baixa nos orçamentos para a cultura, houve uma significativa queda na produção audiovisual latino-americana. Nesse período, mesmo Argentina e México, países com mais tradição cinematográfica, demonstraram uma significativa diminuição no número de salas e espectadores. García Canclini (2005) assinala que houve uma regressão do desenvolvimento cultural: momento em que se retrocede em relação a capacidade das sociedades latino-americanas de afirmar a imagem de cada nação e da América Latina em seu conjunto nos mercados e cenários simbólicos internacionais.

A concentração em torno dos grandes grupos multinacionais gerou uma expansão desigual das indústrias cinematográficas na região. A abertura e a desregulação dos mercados não favoreceu mais difusão nem diversificação dos bens audiovisuais a fim de oferecer uma visão mais complexa e heterogênea do mundo (GARCÍA CANCLINI, 2005).

Apesar desse cenário marcado pela hegemonia da produção de Hollywood e com um baixo fluxo transnacional de produtos audiovisuais próprios da região, Canedo (2009: 228) aponta que os anos 2000 se tratou de um contexto cinematográfico regional favorável a articulação dos atores interessados na integração regional. Foi um momento em que a região vivenciou um período conhecido como a *Buena Onda* do cinema local: a Retomada do cinema brasileiro, o *Nuevo Cine Argentino* e o *Boom Uruguayo*.

Período em que também foram realizados diversos eventos de articulação da rede de profissionais do cinema regional como o Mercocine, o Amerigramas, o Festival Latino-Americano de Cinema e Vídeo e o Florianópolis Audiovisual do MERCOSUL (FAM). A autora também destaca a Associação de Produtores Audiovisuais do MERCOSUL (Apam) e a Televisão

da América Latina (TAL) pelo papel aglutinador que exerceram posteriormente na região.

Por meio do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina* (INCAA), a Argentina é quem faz o primeiro movimento para a institucionalização de um organismo responsável pelas políticas de integração audiovisual da região ao criar, em 2002, o Escritório do MERCOSUL. Além de concretizar o Acordo de Co-distribuição entre Argentina e Brasil, o escritório promoveu também a criação do *Foro de Autoridades Cinematográficas del MERCOSUR* em 2003. O Foro reúne pela primeira vez representantes dos organismos nacionais de cinema de cada país da região e apresenta em novembro de 2003 o projeto para a criação da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL (RECAM). (CANEDO, LOIOLA, & PAUWALS: 2015)

A criação da RECAM, em 2003, demarcou um avanço no processo de integração entre os cinemas da Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. O organismo é formado pelas máximas autoridades<sup>1</sup> governamentais nacionais do cinema e audiovisual de cada país, e se configura como um órgão consultor do bloco sobre a temática. Dentro da estrutura institucional do MERCOSUL, a RECAM - junto com outras Reuniões, Subgrupos de Trabalho, etc - forma parte do Grupo Mercado Comum (GMC) que é o organismo executivo do bloco regional.

Em seu documento de criação, a RECAM é fundada com a finalidade de analisar, desenvolver e implementar mecanismos destinados a promover a complementação e integração dessas indústrias na região, a harmonização de políticas públicas do setor, a promoção da livre circulação de bens e serviços cinematográficos na região e a harmonização dos aspectos legislativos. (MERCOSUL/GMC/RES. Nº 49/03)

No âmbito da integração regional do MERCOSUL, o cinema é o único setor das indústrias culturais do bloco que teve um avanço efetivo através da criação institucional e das consequentes políticas regionais implementadas. (MOGUILLANSKY, 2017: 375). Passados cinco anos da criação da RECAM, a União Européia e o MERCOSUL assinam o acordo de financiamento do Programa MERCOSUL Audiovisual (PMA) que representou a mais importante - até a história presente do organismo - injeção de fundos e assistência técnica. O programa contou com um orçamento de € 1,86 milhão, sendo € 1,5 milhão proveniente da UE e do € 360 mil do MERCOSUL, para o período de 2009 a 2013.

<sup>1</sup> O *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) pela Argentina, Secretaria do Audiovisual (SAV) e Agencia Nacional do Cinema (ANCINE) pelo Brasil, *Secretaría Nacional de Cultura* (SNC) do Paraguai e a *Dirección del Cine y Audiovisual Nacional* (ICAU) pelo Uruguay

## Cooperação audiovisual UE-MERCOSUL

A primeira menção do MERCOSUL ao setor audiovisual como objeto de política pública acontece junto com a possibilidade de cooperação com a União Europeia. Apesar de os três primeiros acordos de cooperação UE-MERCOSUL, celebrados em 1991, 1995 e 2000, fazerem previsão a investimentos para o cinema do MERCOSUL, apenas em 2009 os dois blocos assinaram um acordo denominado Programa MERCOSUL Audiovisual (PMA) (CANEDO, LOIOLA, & PAUWALS: 2015).

No acordo de cooperação, a experiência europeia no desenvolvimento de políticas de integração audiovisual regional aparece como um modelo a ser seguido. Canedo (2009) é crítica ao termo "cooperação" que é utilizado para definir os acordos inter-regionais UE-MERCOSUL, por tratar-se da transferência de recursos e de experiência da UE na direção do MERCOSUL e pouca ou quase nenhuma influência do MERCOSUL no modelo europeu. Portanto, se trataria de uma "cooperação" de mão única.

Os acordos de cooperação UE-MERCOSUL revelam um discurso baseado na promoção da integração sul-americana através da experiência europeia. Nessa visão, o MERCOSUL, recém-formado, poderia se beneficiar do histórico conhecimento europeu na formulação de políticas regionais. A inclusão do cinema nas relações inter-regionais UE-MERCOSUL como uma alternativa de combate à indústria cinematográfica de Hollywood pode ser vista como uma amálgama de interesses culturais, geopolíticos e econômicos que refletem o próprio caráter multidimensional do cinema. (CANEDO: 2009, 221)

No contexto internacional, destacamos que a partir da “Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”, o discurso em defesa da Diversidade Cultural contra a hegemonia da cinematografia teve mais espaço no âmbito das relações internacionais. Canedo (2014) afirma que essa ação aparece como uma justificativa para a realização da cooperação União Europeia com o MERCOSUL no setor cinematográfico.

A Convenção foi aprovada pela UNESCO em 2005 em sua XXXIII Conferência Geral. Entre las delegações presentes na reunião, foram computados 148 votos a favor; quatro abstenções: Austrália, Nicarágua, Honduras e Libéria; e somente dois países, que ainda não ratificaram a Convenção, votaram contra: os Estados Unidos e Israel. Albornoz (2015: 156) aponta que o documento pode ser considerado uma ferramenta que contribui para a governança internacional do mundo, como contrapeso à liberalização dos bens e serviços de todo tipo – inclusive os audiovisuais –, hoje defendidos através da Organização Mundial do Comércio (OMC).

A Convenção de 2005 entende a Diversidade como a multiplicidade de formas em que se expressam as culturas dos grupos e sociedades, expressões que se transmitem dentro e entre os grupos e as sociedades. E defende a necessidade de incorporar a cultura como elemento estratégico nas políticas de desenvolvimento nacional, colocando a cooperação internacional e o desenvolvimento sustentável como um dos eixos estratégicos da convenção (MEJÍA, 2009: 127). O documento também enfatiza a importância do “acesso” ao referir-se ao “acesso equitativo a uma rica e diversificada gama de expressões culturais provenientes de todo o mundo” e “o acesso das culturas aos meios de expressão e de difusão”, (UNESCO, 2005, p. 4). (ALBORNOZ, 2015: 159)

Ao realizar uma análise sobre a relação diplomática da União Europeia com o MERCOSUL no âmbito cinematográfico, Vlassis (2016) aponta como a diplomacia da UE buscou promover o modelo europeu de audiovisual na região do MERCOSUL. Segundo o autor, ainda que a Convenção da Diversidade não seja especificamente mencionada, a cooperação cinematográfica entre os blocos regionais se baseou em dois de seus princípios fundamentais: a especificidade dos bens e serviços culturais e a importância das políticas culturais para a Diversidade das expressões culturais.

Vlassis também afirma que a UE teve um papel fundamental nas negociações que conduziram a adoção da Convenção, sendo considerada como um dos principais atores em sua aprovação, dado seu efeito integrador dos interesses dos estados membros. A respeito disso, a "Agenda Europeia para a Cultura num Mundo globalizado", adotada em 2007, reconhece explicitamente a UE como um ator cultural nas relações internacionais e reivindica um papel protagonista da UE em relação às normas da Convenção da Diversidade. (VLASSIS, 2016: 98)

### **Rede de Salas Digitais do MERCOSUL e a Diversidade Cultural**

Anunciando o objetivo de fortalecer o setor audiovisual do bloco como um instrumento que favorece o processo de integração regional, o Programa MERCOSUL Audiovisual (PMA) é dividido em quatro eixos de trabalho: “estudos da legislação no setor audiovisual nos países do MERCOSUL”, “patrimônio Audiovisual do MERCOSUL”, “fortalecimento das capacidades profissionais e técnicas” e “implementação de Rede de 30 salas digitais nos países do MERCOSUL”.

A partir de então, a Rede de Salas Digitais do MERCOSUL (RSD) se torna a principal política proposta pelo bloco no âmbito da circulação audiovisual. Foram escolhidas trinta salas de exibição, já existentes, distribuídas em território regional: dez na Argentina, dez no Brasil, cinco no Paraguai e cinco no Uruguai para a circulação de conteúdos audiovisuais do

MERCOSUL. A Coordenadora de Programação Regional, instalada em Montevideu, tem a função de gerenciar a programação e a transmissão de conteúdos em cada uma das salas situadas em suas respectivas localidades. Em sua resolução de criação, entre outras considerações, é enfatizada a necessidade de “facilitar o acesso à Diversidade Cultural audiovisual do bloco” (MERCOSUL/GMC/RES. Nº28/15).

Em 2018, a atividade completa dois anos de funcionamento. Com sua instalação iniciada em julho de 2014, no final de setembro de 2015 o PMA anunciou a finalização desta etapa. Em 2016, as cinco salas situadas no Uruguai começaram a programar e, no ano seguinte, se somam a programação quatro salas na Argentina e três no Paraguai.

Como observamos, as diretrizes e opções discursivas da Rede de Salas Digitais do MERCOSUL não são feitas de forma aleatória. A elaboração da política segue as tendências discursivas propostas pela UNESCO, em consonância com o contexto internacional e a implementação da Convenção de 2005. Como percebe Meijía (2015), a UNESCO continua sendo o lugar de onde se irradia boa parte da ação cultural no continente.

Leiva e Albornoz (2017: 8) apontam que para se compreender a relação entre as noções de diversidade e indústrias culturais é necessária uma visão integral, de forma que não se inspecione somente a diversidade analisando as características dos conteúdos postos em circulação – como a língua empregada, o formato utilizado ou as representações étnicas ou de gênero incluídas, como também não se deve reduzir a diversidade das indústrias culturais ao número e tipos de agentes vinculados à produção de bens e serviços que marcam fortemente nossa visão de mundo. Uma perspectiva integral dessa compreensão deve abarcar as diferentes fases de funcionamento das indústrias culturais: desde a própria criação-produção de conteúdos até o desfrute dos mesmos por parte dos cidadãos.

Nesse sentido, como uma política que se propõe a “facilitar o acesso à Diversidade Cultural audiovisual do bloco”, observamos que a Rede de Salas Digitais do MERCOSUL - dentro de suas devidas limitações - promove a Diversidade regional a partir de três principais eixos que se referem: ao conteúdo posto em circulação pela Rede, ao tipo de agentes vinculados a produção desses conteúdos e à contribuição para o desfrute dos cidadãos no que se refere ao acesso.

O “Catálogo 2016” de filmes para o ciclo de lançamento da RSD tem a clara intenção de retratar as diversidades culturais da região. A ênfase na representação da realidade social dos países do bloco está fortemente presente nos seus conteúdos: 12 dos 32 filmes disponíveis para distribuição na Rede tem uma perspectiva relacionada a desigualdade social. Memória, ditadura, violência e a questão indígena também estão entre as temáticas abordadas, deixando clara a comum história política e problemática social da região.

Além da Diversidade presente nos conteúdos postos em circulação, podemos observar que se tratam de filmes de pequenas e médias produtoras que certamente não teriam a possibilidade de obter esse alcance regional dentro do circuito convencional de exibição dominado pelas produções norte-americanas. Os produtos de Hollywood dominam uma média de 80% do mercado da região e dificultam a circulação inter-regional do produto cinematográfico (CANEDO, 2014; MOGUILLANSKY, 2017).

Um dos focos da política é promover a Diversidade Cultural audiovisual do MERCOSUL ao facilitar o acesso a produtos audiovisuais da região. Exibidos de forma descentralizada pela Rede, os conteúdos que circulam pelas salas não são de fácil acesso fora de seu país de origem, ainda menos nas localidades situadas nos distintos interiores dos países. E em sua grande maioria, os filmes não tiveram uma distribuição comercial internacional.

Um outro importante debate a ser realizado a respeito da temática é sobre a recepção dos conteúdos postos em circulação, assim como sobre as estratégias de aproximação a um público não acostumado a aceder a esse tipo de conteúdo. O fato de ampliar a distribuição desses filmes, não garante a que se amplie e diversifique o público do cinema regional.

### **Considerações finais**

Como uma política cinematográfica que se propõe a facilitar o acesso à Diversidade Cultural audiovisual, a Rede de Salas Digitais do MERCOSUL cumpre seu papel ao promover o acesso a uma significativa Diversidade de conteúdos produzidos pela região em um contexto marcado por um reduzido fluxo transnacional de filmes. A política contribui a com a circulação de conteúdos que antes não seriam exibidos nessas localidades.

No entanto, é necessário destacar que a iniciativa está longe de promover um real impacto na cadeia de distribuição da região que venha a promover a Diversidade em um contexto mais amplo. Com um outro olhar para as políticas culturais que buscam garantir a Diversidade e a interculturalidade nos circuitos transnacionais, Canclini (2006) enfatiza a importância de uma intervenção no mercado. O autor sugere que a entrega da responsabilidade ao mercado para que “organize” a interculturalidade não amplia o reconhecimento das diferenças.

Para Canclini, seriam necessárias políticas nacionais e internacionais que considerem a Diversidade por meio de legislações que controlem as tendências oligopólicas. Uma sociedade do conhecimento inclusiva requer padrões normativos nacionais e internacionais e soluções técnicas que respondam às necessidades nacionais e regionais, opondo-se à simples comercialização lucrativa das diferenças subordináveis aos gostos internacionais maciços.

(CANCLINI, 2006)

Nesse sentido, a Rede de Salas Digitais do MERCOSUL, como principal política referente a distribuição cinematográfica implementada pela RECAM, tem um maior valor simbólico do que uma real intervenção nas estruturas de mercado consolidado e excludente no que se refere aos filmes latino-americanos. O bloco regional não se posicionou no sentido de criar mecanismos que realmente protejam os produtos regionais, como a criação de cotas de tela e políticas de proteção aos cinemas do MERCOSUL.

Marina Moguillansky (2010) recorda que na terceira reunião da RECAM, em setembro de 2004, foi acordada a proposta de impulsionar a implementação de uma Cota de Tela Regional como proteção e também incentivo ao fluxo transnacional de filmes no bloco, “mas este projeto não pode se concretizar até o momento, nem existem perspectivas de que se avance a curto prazo, devido a enfrentar a oposição de alguns atores da indústria cinematográfica”.

Assim concluímos que a Rede de Salas Digitais do MERCOSUL se trata de uma iniciativa incremental, como conclui Canedo (2009) ao analisar a política audiovisual do bloco como um todo. A autora se refere a Jan Loisen (2012) em sua análise da governança midiática global do cinema, no âmbito da OMC e da Unesco.

Segundo Loisen, a Convenção da Diversidade Cultural é uma política incremental que beneficia o setor, mas não é capaz de revolucionar o cenário do cinema global. Da mesma forma, a Rede de Salas Digitais do MERCOSUL, contextualizada no cenário das políticas culturais internacionais, promove a Diversidade Cultural mas de uma forma limitada neste desequilibrado mercado cinematográfico dos países do MERCOSUL.

### **Bibliografia:**

ALBORNOZ, L. (2015). Diversidade cultural e o campo do audiovisual: novos desafios na era digital. In *Diversidade cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes* – Salvador: EDUFBA

BAHIA, L. (2010). *Novos contextos, outras estratégias: notas sobre o cinema latino-americano nos anos 2000. MÍDIA E AMÉRICA LATINA*

BOLÁN, E. N. (2006). *La política cultural: temas, problemas y oportunidades*. Fondo regional.

CANEDO, D. P. (2014). *Todos contra Hollywood? Políticas, Redes e Fluxos do Espaço Cinematográfico do MERCOSUL e a Cooperação com a União Europeia*.

- 
- GARCÍA CANCLINI, N. (2005). Cultura y comercio: desafíos de la globalización para el espacio audiovisual latinoamericano. *El espacio audiovisual latinoamericano*
- GARCÍA CANCLINI, N. (2006). *Diversidade Cultural*. Enciclopedia Latinoamericana. Ed. Boitempo
- GARCÍA CANCLINI, N. (2009). *El poder de la diversidad cultural*. Pensamiento Iberoamericano.
- MEJÍA, J. L. (2009). Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. in *El poder de la diversidad cultural*. Pensamiento Iberoamericano.
- MERCOSUL. MERCOSUL/GMC/RES. Nº 34/92. 1992 Disponível em: <<http://www.mercosur.int>>. Acesso em: 23 out. 2009.
- MERCOSUL. GMC/RES. Nº 49/03. 2003. Disponível em: <<http://www.mercosur.int>>. Acesso em: 23 out. 2009.
- MERCOSUL. GMC/RES. Nº 47/15. 2003. Disponível em: <<http://www.mercosur.int>>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- MOGUILLANSKY, M. (2010). Cine, política y Mercosur. Un balance de los comienzos de una política cinematográfica regional. *Políticas Culturais em Revista*, 2(2).
- MOGUILLANSKY, M., & Poggi, M. F. (2017). ¿Hacia una política digital para el cine del Mercosur? Nuevas orientaciones en la agenda regional. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (134), 373-389.
- RECAM. Programa de trabalho, 2004 Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=9803fffe32fabf60a864b79d90411dd3>>. Acesso em: 23 out. 2017.
- RECAM. ATA 02/2005. Disponível em: <<http://recam.org/?do=downloads&idCategory=34c8e803cc87e5e1da56241fa5059609>> Acesso em: 19 out. 2017.
- RECAM. Programa Mercosur Audiovisual. DCI-ALA/2008/020-297. Disponível em: <[http://www.recam.org/\\_files/documents/cdf\\_audiovisual\\_firmado\\_porbeneficiario.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/cdf_audiovisual_firmado_porbeneficiario.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2017
- LEIVA, M. y Albornoz, L. (2017). En Emili Prado (Dir.). *Diversidad e industrias culturales. Cuadernos del CAC*, núm.43, vol. XX – julio 2017.
- UNESCO. (2005) *Convenção Para Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Paris.

---

VLASSIS, A. (2016). Organizaciones regionales y diversidad cultural: la diplomacia de la Unión Europea con el Mercosur entre la sombra de Hollywood y la acción intergubernamental. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 21, 97-115.

---

## Hacia un pensamiento afectivo o de la filosofía como práctica sensible. Un encuentro entre danza y filosofía.

Towards an affective thought or philosophy as a sensible practice.  
An encounter between dance and philosophy.

*Karen Wild Díaz*

Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL), Facultad de Humanidades y  
Ciencias de la Educación, Universidad de la República  
Montevideo, Uruguay  
[karswd@gmail.com](mailto:karswd@gmail.com)

Fecha de recibido: 1/02/2018

Fecha de aceptado: 25/06/2018

### Resumen

¿Qué tienen en común la danza y la filosofía que pueda dar lugar a una manera de pensar no habitual en nuestra cultura? ¿Qué diferencia hay entre una filosofía sensible y una filosofía de lo sensible? ¿Cómo una forma de danza puede volverse un laboratorio de pensamiento? En estas páginas me propongo introducir un camino de movimientos cuyos pensamientos eventualmente no precisen declarar su adscripción disciplinaria.

**Palabras clave:** sensación, contacto improvisación, filosofía

### Abstract

What do dance and philosophy have in common that may lead to a non habitual way of thinking in our culture? What's the difference between sensitive philosophy and philosophy of the sensible? In which ways a dance form can turn into a laboratory of thought? In these pages I attempt to introduce some movement whose thoughts one day may not need to state their disciplinary ascription.

**Key words:** sensation, contact improvisation, philosophy

---

*Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu.  
La vida es un consumirse en preguntas.  
No concibo la obra como separada de la vida [...]  
Pongo este libro suspendido en la vida, deseo que sea mordido por las cosas exteriores  
y antes que nada por todos los sobresaltos al acecho,  
todas las oscilaciones de mi yo por venir*

Antonin Artaud  
*El ombligo de los limbos*

## Un encuentro...

Deseo abordar un encuentro entre danza y filosofía, rastrear un sentido que las enlaza de manera silenciosa, incluso si eventualmente no se habla de filosofía o de danza, si no se propone ningún encuentro. Tal vez, si el encuentro con una otra es imposible, lo que no se anuncia irrumpa con una fuerza inesperada. Esa fuerza sería articulada a través de una modalidad: la cercanía. Un primer rasgo decisivo de este encuentro se trazará, entonces, en el juego con las distancias. Ver, oír de cerca lo que ocurre. Ser tocada del pensamiento por el pensamiento. Tocarse a sí mismo del pensamiento en un pasaje del peso desde la objetivación externa hacia la recepción en un espacio compartido. Sentirse a través del contacto con una otra. Probar un camino entre los varios nombres a partir de un encuentro que impulse a cambiar la postura (Bardet, 2012), llevar la atención a la manera de mirar y practicar la escucha, de relacionarse con el entorno y su historia, de sentir los cuerpos mientras se producen. Y recrear los pliegues de su propio pensamiento en las entrañas de lo sensible.

Estos movimientos, más que buscar captar en la danza herramientas útiles para la filosofía o tomar a cualquiera de ellas como objeto de estudio de la otra, parten del deseo de pensar más allá de los límites disciplinarios, que son los que estipulan sujetos y objetos. Tampoco es la intención acabar con las disciplinas para imponer una nueva lógica del pensamiento y del movimiento —gesto totalizante—, sino tomar una vía experimental que pueda contribuir al trazado de otras líneas de vida y pensamiento. Pensar qué comparten la(s) danza(s) y la(s) filosofía(s) hacia un encuentro —una y otra vez diferido— en el que ya no importe el nombre o la adscripción... Viaje nómade...

## Producciones de pensamiento, producciones de corposubjetividad

¿Cómo danza y cómo filosofa? Podemos decir que hoy se trabajan diferentes modalidades del filosofar y del danzar, no hay dos sino muchas prácticas. Un primer espacio compartido entre las danzas y las filosofías aparece en relación con la producción de pensamiento, cuando el pensamiento se comprende como

...lo que instaura, de diversas formas posibles, el juego de lo verdadero y lo falso y, por tanto, constituye al ser humano como sujeto de conocimiento; lo que funda la aceptación o el rechazo de la regla y constituye al ser humano como sujeto social y jurídico; lo que instaura el vínculo consigo mismo y con los otros, y constituye al ser humano como sujeto ético (Foucault, 1994, traducción propia).

Michel Foucault correlaciona estrechamente teoría y práctica, pensamiento y experiencia. En tal sentido, no rastrearé el «pensamiento» en las formulaciones de la filosofía y la ciencia solamente, sino en todos los ámbitos en que el sujeto actúa. A partir de la cita, el pensamiento

puede analizarse en tres ejes: las relaciones con el conocimiento y el saber, las relaciones con el poder, las relaciones del sujeto consigo (dimensión ética a la que podemos enlazar la dimensión estética), así como las relaciones entre los tres ejes.

El «pensamiento» así entendido [...] debe y puede ser analizado en todas las maneras de decir, de hacer, de conducirse donde el individuo se manifiesta y actúa como sujeto de conocimiento, como sujeto ético o jurídico, como sujeto consciente de sí y de los otros. No hay experiencia que no sea una manera de pensar y no pueda analizarse desde el punto de vista de una historia del pensamiento (Foucault, 1994, traducción propia).

En este enfoque, las diferentes maneras de hacer, sentir, mover, decir y vincularse se articulan en prácticas de saber-poder-corposubjetividad productoras de pensamiento.<sup>1</sup> El sujeto no se concibe como individual sino como materialidad múltiple y procesual, colectivamente agenciada —incluso cuando hablamos de un individuo—. Así también, (corpo)subjetividad no resulta sinónimo de interioridad o *delo propio* del sujeto sino producción colectiva. Ello supone que el sujeto no se presenta *a priori* como más allá y por fuera de las prácticas que constituyen las formas de la experiencia sino como producto-productor no acabada de estas, tejido-tejedora amorfo con y a través de las fuerzas ético-estético-cognitivo-políticas. En este sentido, sujeto o corposubjetividad se cuecen en relaciones de fuerzas que dan lugar a formas determinadas y coactivas, constitutivas de nuestras maneras de hacer, sentir, pensar a la vez que se recrudecen en formas inventivas donde se producen otros modos de relacionarnos —prácticas que también nos constituyen—. A estas últimas las podemos llamar «estilos de vida»; en ellos se expresa un pensamiento como creación (Deleuze y Guattari, 1977) o pensamiento-artista (Deleuze, 1999).

Tal distinción no debería considerarse de forma maniquea sino como diferentes modulaciones y relaciones de las fuerzas que atraviesan el espectro sociocultural y existencial, de manera que sea posible encontrar líneas de fuga en una institución conservadora así como deslizamientos normativos y clausuras en las prácticas que se autoperciben como libertarias, subversivas, desjerarquizadas. A su vez, desde un pensamiento relacional, hablamos de lo artístico y del arte, no en relación con el «mundo del arte», con su historia, instituciones, disciplinas, géneros y actores varios. Lo artístico aquí se liga a prácticas y acciones que desenmarcan (Ritsema, s/f) las formas habituales de sentir, imaginar, conceptualizar y vincularnos, que actualizan las sensaciones emergentes para dar lugar a nuevas maneras de pensar. Todo un trabajo con las fuerzas. De todas maneras, en tanto entendemos con Suely Rolnik (2013) que la

1 Empleo el neologismo *corposubjetividad* en vez del más utilizado *subjetividad* para: 1) de un modo general, enfatizar la dimensión corpórea (fenomenológica) y corporal (física) del sujeto; 2) plantear que la producción de subjetividad abarca el plano consciente, representativo, discursivo, *ideológico* (sistema de ideas) pero también los modos de producción no consciente, intensiva, donde encontramos sistemas motores, de deseo, percepción, afecto, imaginación así como sistemas biológicos, fisiológicos, etc. (Guattari, 2013: 45 y 3) dar cuenta de maneras de sentir, mover, imaginar, hablar y pensar como íntimamente vinculadas entre sí —lo cual resalta la dimensión estética del sujeto-cuerpo como agenciamiento colectivo complejo y múltiple — (Wild, 2016).

corposubjetivación capitalista contemporánea extrae plusvalía de nuestras fuerzas creadoras, nos resulta clave dejarnos atravesar por la pregunta acerca de cómo resistir a lo que la autora llama «cognitariado» o «capitalismo cultural», constitutivo del dispositivo de control neoliberal. En este respecto, nos preguntamos por el lugar que ocupa el/lo/la otra: ¿cómo nuestras prácticas *artísticas* se vinculan con la alteridad? (Rolnik, 2013).

### El vértigo disciplinario y sus dislocaciones

Podemos decir que hoy nos encontramos con/en dispositivos de poder-saber de tipo disciplinario y de control (Deleuze, 1991) que controlan y delimitan la producción discursiva (Castro, 2005:128-137; 147-148), así como (in)dividualizan y normalizan los cuerpos. La disciplina funciona como un tipo de racionalidad que organiza las maneras de decir, sentir y hacer —los componentes discursivos y no discursivos de las prácticas— en tres ejes que atraviesan y sistematizan cada espacio de producción de pensamiento: las relaciones del sujeto corporal con el saber, con el poder y consigo mismo, y las interrelaciones de cada uno de estos espacios. Su fórmula —dominante en las sociedades europeas entre el siglo XVIII y mediados del XX— se caracteriza básicamente por ejercer una vigilancia al detalle en espacios interiores delimitados, lo cual da cuenta de un relacionamiento jerárquico y competitivo, cuerpos que se moldean, fijación de límites espaciales, un adentro y un afuera, un antes y un después. La disciplina hoy se entrama con la racionalidad del control, caracterizada por una flexibilidad de los lugares y la disolución de los límites espaciotemporales, cuyo principio es la variación continua. La temporalización del cambio se rige por la velocidad vértigo y el alma de la empresa (Deleuze, 1991). Así, aún no hemos terminado un proceso y ya estamos empezando muchos otros, no hemos tenido tiempo de aprehender sensiblemente las nuevas formas y ya tenemos que descartarlas e invertir en otras (Rolnik, 2013). Estos dispositivos se encuentran, sin embargo, continuamente menoscabados por microestrategias corposubjetivas que proponen otras lógicas y pueden desplazar en algún aspecto las interrelaciones en juego. Nuestra experiencia resulta, así, compleja, múltiple y desestabilizante.

Pero no tendría sentido hablar en abstracto de estas racionalidades en pugna si no las observamos actuar en nuestras prácticas cotidianas. En lo que aquí nos concierne, consideramos que los dispositivos disciplinarios-de control están presentes en la institución filosofía y en la institución danza, haciéndose visibles en carreras universitarias, carreras técnicas, escuelas de formación, compañías, grupos de trabajo, protocolos de escritura académica, espacios de comunicación, entre otros, si bien cada práctica da cuenta y utiliza sus propias técnicas, códigos y microprácticas a su interior.

Respecto a la filosofía, voy a trabajar con dos acepciones que, a mi modo de ver, dan cuenta de las consideraciones precedentes —y que no eximen de otras posibles—. Por un lado, la filosofía dentro de un discurso académico disciplinario, donde *disciplinare*fiere, en el orden del saber, a una «forma discursiva de control de la producción de nuevos discursos», cuya

productividad está condicionada por una función restrictiva y coactiva que cambia periódicamente sus reglas (Foucault, 1992). Esta manera de gestionar el cuerpo del saber se vincula sistemáticamente con un dispositivo de poder disciplinario que actúa organizando y distribuyendo espaciotemporalmente los cuerpos según protocolos tácitos y explícitos (Foucault, 2005). En esta línea, en nuestras universidades se articula una «filosofía teórica», basada en el plano discursivo —historial de autores, categorías, problemas, vocabulario, periodizaciones— con normas de comportamiento y evaluación —exámenes, escala de notas, fechas límite, códigos de habla y escritura, autoridades organizadas y móviles en un rango, maneras de comportarse, concursos e informes de actuación para docentes, procedimientos tecnoburocráticos de aprobación de proyectos— que se entrelazan con un trabajo que el sujeto ha de realizar consigo para adaptarse y tener éxito en esta configuración.

La manera disciplinaria de gestionar el saber es productiva también en el sentido de promover un trabajo esforzado y riguroso, que requiere de un tiempo singular. El tiempo de crear en filosofía no es el tiempo de producir/consumir.<sup>2</sup> Es necesario salir a dar un paseo curioso y meditativo por el pensamiento a la par que interrogamos, cotejamos textos y pulimos las observaciones y reflexiones. Hay algo nómada en el pensar, una manera de trabajar que difiere una y otra vez el producto final —el movimiento del pensamiento es infinito y siempre existe la posibilidad de buenos encuentros—. Sin embargo, el dispositivo académico-disciplinario organiza los *resultados* e, incluso, los procesos, en formatos *generales* dados de antemano, los cuales funcionan como órganos de pensamiento, en tanto inciden y estandarizan las maneras de pensar-hacer. A su vez, el dispositivo de control, caracterizado por la velocidad vértigo, acelera el proceso de formateo del pensar y lo traduce en términos del capital, con lo cual ataca no solo el tiempo disponible para pensar sin objetivar (y para poner a prueba las objetivaciones vigentes) sino también nuestra convicción de que ese tiempo y ese modo es realmente necesario en la investigación.

La «filosofía teórica», como dispositivo de saber-pensar, se basa en una mirada de lejos y de alto, en un observador y coordenadas fijas, en un cuadro en perspectiva y en el trazado de territorios de generalizaciones y abstracciones. Esta operatividad se vincula con el plano ético-estético, plano existencial, en tanto escinde la vida afectiva y material de la investigadora, produciendo la imagen de un cuerpo aséptico e invulnerable, cuyo cultivo intelectual desplaza otras potencias como los afectos y las afecciones,<sup>3</sup> la imaginación, la intuición, la sensación física, los sueños, las emociones, ¿la locura?, la opinión, el movimiento del cuerpo y el uso periférico de

2 Estos otros tiempos que necesita el pensar están siendo atacados por la colonización capitalista de las universidades, propia del dispositivo del control.

3 Deleuze y Guattari (1997:165-201) trabajan el afecto como aquellas fuerzas de la sensación que producen devenires otros, devenires «no humanos» del hombre. El afecto se distingue de la afección —que se mantiene ligada a la experiencia de un individuo y puede pensarse como el cambio de estados—. A mi modo de ver, el proceso de investigación ligado a lo sensible, tanto en el contacto improvisación como en otras vertientes de filosofía afectiva, valora afectos y afecciones.

los sentidos (Paxton, 1993). Con estos gestos busca desligarse de la inestabilidad y diversidad constitutiva de la corposubjetividad procesual concreta de quienes estudian, enseñan e investigan.

El dispositivo de saber-pensar se articula en torno al pensamiento binario, notoriamente a la escisión jerárquica entre mente y cuerpo. Esta pondera el polo asociado a la mente intelectual, a la cual confiere una función trascendente en tanto facultad de alcanzar la verdad y despejar el error, capacidad de organización u ordenamiento de la supuesta confusión, mutabilidad y padecimiento-pasividad del cuerpo —asociada a su vez a otros pares de valoración asimétrica como inteligible/sensible, ser/devenir, masculino/femenino—. En este sentido, el pensamiento intelectual se asocia a la quietud del cuerpo físico, sintiente-sentidoe intensivo. La filosofía (¿teórico-práctica?) se encargará, y en ello funda su singularidad, no solo de hacer nacer —con lo cual tiene un gran mérito creador—, sino también de aislar el concepto respecto del movimiento de la sensación (Deleuze y Guattari, 1997). En otras palabras, el sujeto que filosofa no trabajará las sensaciones concretas para dar lugar a la liberación de conceptos porque este será el trabajo del artista y en un mundo (aún) disciplinario, a cada cual tocará hacer su trabajo. Así, la forma impone la fuerza de la identidad-verdad por sobre la fuerza de la multiplicidad, la frontera y la mutabilidad que habita el fondo del pensamiento.<sup>4</sup> En ella, un pensamiento que se mantenga adherido a la experiencia no será filosofía, sino, en todo caso, «una actitud interesante» prefilosófica (Deleuze y Guattari, 1997) —¿pero el pensamiento no es también la experiencia misma del cuerpo haciéndose y la prefilosofía parte indisociable de la filosofía?—. Si experimenta consigo mismo, si juega con los límites disciplinarios, tendrá que hacerlo bajo un código formal de escritura y habla o no entrará en el juego —código del que me valgo en este momento—. Será, en tal caso, literatura, poesía o, a lo sumo, ensayo —ese híbrido del pensamiento escrito...

Seguramente es una obviedad decirlo, pero el pensamiento filosófico no siempre operó y tampoco hoy opera exclusivamente desde el dispositivo disciplinario-académico. Foucault observa la diferencia entre la relación sujeto-verdad durante la Antigüedad grecorromana y durante la Modernidad. En la primera, se consideraba que el sujeto, tal como es, no puede alcanzar la verdad; esta solo se logra aprehender a lo largo de un camino de autotransformación. En este sentido, el acceso a una vida filosófica es indisociable del cuidado de sí (*epimeleia heautou*) a través del tiempo, por el cual el sujeto cumple con una serie de prácticas corporales y mentales que abarcan sus conductas, afecciones y pensamientos. Quien trabaja sobre sí no es un individuo aislado, concernido únicamente por su mundo particular sino quien cumple ciertas normas, conoce ciertos códigos, establece relaciones complejas con otros. La relación sujeto-verdad se transforma en el «momento cartesiano» durante el SXVII.<sup>5</sup> A partir de entonces, se considera que el sujeto, tal como es, puede acceder a la verdad; no es necesario atravesar un proceso vital afectivo porque se lo piensa como intelectualmente dotado para alcanzar el conocimiento a través

4 Para Rolnik (2002) hay dos maneras de conocer el mundo: como materia-forma, el cual convoca a la percepción, o como materia-fuerza, donde se apela a la sensación en tanto apertura a lo otro que viene. Cada modo depende de la activación de diferentes potencias de la corposubjetividad.

5 Podríamos rastrear esta inversión ya en la teología. Ver Foucault (2000: 40).

de la evidencia (Foucault, 2000). Mejor dicho, el trabajo vital afectivo (corposubjetivación) se realiza silenciosamente —a la sombra del trabajo intelectual— en el sentido de disciplinar al sujeto como ser pensante desencarnado, donde el pensamiento se vuelve sustancia inmaterial e inextensa ontológicamente distinta al cuerpo.<sup>6</sup> O, incluso, la desmaterialización del sujeto pensante y su aislamiento dentro de sí —de la «subjetividad»— propio de la modernidad cartesiana da cuenta, no obstante, de una modalidad de autogestión sensitiva entre otras.

Esta filosofía de la sensación muestra una doble operación. Por un lado, abstrae la visión del cuerpo, de su realidad sensible, del sentido de la vista, por considerarlos engañosos, y la identifica con la intelección de un espíritu incorpóreo, que es, en última instancia, el espíritu filosófico. La alquimia de esta metaforización, ya presente en Platón, produce “los ojos de la mente” (Garcés, 2009) como visión clara y distinta de las ideas eternas, modelo de *la* verdad. Íntimamente ligada a la visión mental, reconoce en los cuerpos sensibles solamente la «función objetiva de los sentidos» (Godard, 2006), ejemplarizada en la visión focal, visión óptica, la cual se proyecta en las cosas a través de delimitar, fijar, aislar, identificar, analizar e interpretar el mundo en términos de yo/el otro, sujeto/objeto, pasado/futuro. En resonancia, para Gilles Deleuze y Félix Guattari practicamos una «visión alejada» cuando hay «constancia de la orientación, ausencia de variación de la distancia, constitución de una perspectiva central, formación de la figura en relación a un fondo» (2002: 483-509). A través de esta capacidad, el espacio se comprende como un continente estable y estático —asociado a la seguridad— y el tiempo como histórico-cronológico (tiempo objetivado). Rolnik denomina «percepción» a dicha modalidad, mediante la cual pensamos a lo/la otra a través de representaciones formales e identitarias. Así, el mundo se presenta como lo ya conocido, territorio estable, y la otra como subsumida en lo mismo (2002 y 2005). La percepción no compete meramente a la vista sino al uso general de nuestros sentidos. A ella se asocia una manera de tocar que identifica las propiedades físicas de un objeto y manipula entes. La función objetivante se asocia al «modo distal de conocimiento» (Jean-Marie Schaeffer en Bigé, 2014), propio de ciertos organismos como el humano, el cual consiste en la posibilidad de disociar la recepción de información de la reacción motriz.

Ahora bien, la percepción, la objetivación, el modo distal es una capacidad necesaria para sobrevivir. El problema reside en que la corposubjetivación dominante ha explotado dicha función (Rolnik, 2005), haciéndola pasar por la única manera de sentir. Esta gestión cultural debilita la práctica de otras potencias sensibles y del pasaje por las diferentes modalidades, negando el dinamismo y la multiplicidad de conexiones. Lo podemos ver en el dispositivo de educación formal: «la mayoría de nosotros aprende a quedarse sentado sin moverse y concentrar la atención durante horas día tras día. El potencial faltante aquí es evidente —los movimientos del cuerpo y la diversidad de los sentidos periféricos»— (Paxton, 1993, traducción propia).

<sup>6</sup> Dicha condición filosófica muestra cómo el saber está indisociablemente ligado al poder y al vínculo del sujeto consigo —incluso si niega al sujeto existencial en pos de un sujeto abstracto-universal presente solo a nivel discursivo—.

Así, la «filosofía teórica» puede pensar el concepto abstracto de sensación pero difícilmente habilite su experimentación real, con lo cual, entiendo, limita su propia potencia crítica y creadora. Para Eric Alliez (2004), los laboratorios de filosofía (pensamiento) hoy están afuera de la filosofía (disciplina); están en el arte (pensamiento-creación ligado a lo sensible). Así, la filosofía podría repensarse como «filosofía artista» cuando desborda el dispositivo académico-escolarizante y se asume como creación de pensamiento. Dice Foucault acerca del concepto de filosofía:

Es filosofía el movimiento por medio del cual (no sin esfuerzos y obstáculos, sueños e ilusiones) uno se distancia de lo que está adquirido como verdadero y busca otras reglas de juego. Es filosofía el desplazamiento y la transformación de los cuadros de pensamiento, la modificación de los valores recibidos y todo el trabajo que se hace para pensar de otra manera, para hacer otra cosa, para devenir distinto de lo que se es (citado en Castro, 2005, 214).

Se tratará de pensar, entonces, una *epimeleia heautou*, cuidado, práctica o técnica de sí en clave de nuestro presente, en clave de las prácticas contemporáneas. Esta otra modalidad filosófica solo se puede practicar con la experiencia concreta y viva. En el trabajo de sí, el vínculo que se traza consigo —vínculo que precisa de una actualización continua— no instaaura, como puede apreciarse en la misma formulación, una relación de inmediatez ni de fusión de una con su sí misma sino de cercanía, de amistad, de amor y, también, de tensión y conflicto. Un amor no idealizado y relacional pide una actitud sensible y reflexiva, un desdoblamiento, un pliegue del pensamiento sobre sí mismo que de ninguna manera sería la anulación del juego con las distancias y de la crítica sino una invitación a producir otras modalidades y relaciones. Entre una y su sí misma, está la otra. O, tal vez, la otra habite el uno y el sí mismo. En todo caso, la idea no es anular (abstraer) la sensación sino, todo lo contrario, escucharla de cerca, entrelazarse con ella y emprender una aventura del pensamiento-vida ligada al desafío.<sup>7</sup>

Así como se practica una filosofía académica, se practica, también, una danza académica (o sus elementos) que no se limita solamente al ballet clásico sino que hoy se presenta en muchos espacios de danza contemporánea. Podemos encontrar, al menos en términos analíticos —en la vida de las prácticas, las formas están siempre mezcladas— una experiencia disciplinaria de la danza así como una lógica posdisciplinaria. En esta última podemos ubicar a la improvisación por contacto (Tampini, 2012: 48). Siguiendo esta línea, en lo que sigue me voy a volcar hacia una manera de vivir y modular cuerpos moviente-sintientes basada en lo que Steve Paxton (1993)

<sup>7</sup> Recordemos que una modalidad de pensar de cerca o pensamiento afectivo viene desarrollándose hace decenios por filósofas feministas que reivindican los saberes situados y el lugar de lo cotidiano como espacio de producción epistémica. Entre ellas se encuentran Donna Haraway, Rosi Braidotti, Silvia Rivera Cusicanqui, Paul Beatriz Preciado. En la historia del pensamiento, valga mencionar el pensamiento afectivo de Friedrich Nietzsche, de Antonin Artaud.

denomina «técnica interior»<sup>8</sup>: una meditación en movimiento donde el gesto —en sentido amplio— parte de la sensación y se mantiene ligado a ella. En otras palabras, no se trata, como en otras danzas y en la mayoría de los deportes, de ejecutar movimientos más allá de cómo los sentidos se adaptan a estos sino de basar cualquier movimiento en la sensación. De esta manera, podemos trabajar un estado de presencia, una modalidad de escucha que no solo habilita a bailar sino que *ya* es bailar —en este sentido aquí tomaremos *movimiento sensible* y *danza* como sinónimos—.

Mi idea es que estas maneras de practicarlos pueden confluir y modular una corposubjetividad diferente, que singulariza las formas producidas por la cultura dominante —incluso si ninguna práctica microcontracultural está aislada y, por tanto, reproduce normatividades que bloquean mayores transformaciones—; un pensamiento basado en una técnica para la improvisación de movimientos, en la cual el conocimiento no puede postularse como meramente teórico sino como ligado a la experimentación con otros modos de sentir, mover, pensar. En ella, se habilita la deconstrucción de los binarismos jerárquicos (como mente/cuerpo, teoría/práctica, etc), y la expansión de una manera “ecológica” o ambiental de estar en el mundo.

### La improvisación por contacto como laboratorio de pensamiento-vida

No es lucha, no es una manera de abrazarse, no es sexo, no es danza social y, sin embargo, es un poco de todo eso (Paxton, op. Cit.)

El contacto improvisación nace en 1972 en Estados Unidos y su principal iniciador es Steve Paxton. Su código de movimientos es abierto pero existe una «forma» que le confiere cierta identidad. Práctica no escénica ni competitiva, su evento principal es el/la *jam*, un espacio-tiempo de improvisación libre con la forma, que la actualiza en la apropiación que cada comunidad y cada practicante hace de ella.<sup>9</sup>

8 Usaremos con reservas el término “interior”, que no debemos confundir con la interioridad del sujeto individual o colectivo autocontenido. Planteo la pregunta acerca de si el carácter “interior” de esta técnica (somática) puede ser una apuesta por la constitución de un plano único de autopoiesis o autogénesis del proceso de corposubjetivación del contacto improvisación y, en este otro sentido, resonar con el concepto de inmanencia. Ver nota 17.

9 Hay muchas maneras de bailar o escribir improvisación en contacto. Aquí voy a proponer una mirada que expresa mi vínculo afectivo con esta práctica y que se enfoca en lo que considero su potencia de desterritorialización y singularización de nuestras maneras de pensar, sentir y relacionarnos. Para ello voy a tomar elementos del modelo de trabajo propuesto en 1972 pero también de su desarrollo posterior y de mi experiencia como bailarina en Uruguay desde 2012. En WILD (2016), abordé la organicidad de esta danza, sus varias reterritorializaciones en la corposubjetivación dominante.

El contacto improvisación es una exploración con final abierto acerca de las posibilidades kinestésicas de cuerpos moviéndose a través del contacto. Algunas veces salvaje y atlético, otras veces tranquilo y meditativo, es una forma abierta a todos los cuerpos y mentes curiosas (Chung Ray, en Carco Pacella, 2018, traducción propia).

El entrenamiento en la improvisación comienza con un trabajo con los sentidos encaminado hacia la desarticulación de los vínculos automatizados (patrones culturales) entre movimiento, sensación y pensamiento. Forma dinámica y abierta, pasa por diferentes lugares sin fijarse en ninguno. Para ello, es clave trabajar la atención a la sensación durante el movimiento voluntario e involuntario y a los variados estímulos-cuerpos-energías que componen el espacio-tiempo. Observar y observarse,<sup>10</sup> para lo cual se busca ejercitar la *escucha*<sup>11</sup> y se proponen momentos de desorientación. Desplazamiento infinito de las ideas y gestualidades de lo que sea que aprendimos que es danza (incluso de lo que “es” contact improvisación) y los conceptos de *cuerpo* que más o menos conscientemente sostenemos. Invitación a poner el conocimiento acerca de mí y mi relación con el mundo entre paréntesis, practicando una *epojé* fenomenológica,<sup>12</sup> y hacerle preguntas a la sensación y el movimiento a través del movimiento mismo. Toda técnica ulterior — movimientos específicos, habilidades, progresivo dominio de la forma, etc.— ha de estar basada y acompañada por un trabajo con los sentidos —lo cual le confiere su carácter de «técnica “interior”» o práctica somática—.

La forma exige un modo de movimiento sin tensión, siempre alerta, preparado y en flujo. Como foco básico, los bailarines permanecen en contacto físico, dándose apoyo mutuo de maneras novedosas, meditando acerca de las leyes relativas a sus masas: gravedad, *momentum*, inercia y fricción. No se esfuerzan por alcanzar resultados sino por encontrar la posición y la energía apropiada para conocer una realidad física que cambia todo el tiempo (Paxton, 1979).

10 No se trata de la observación externa ni de un observador fijo sino de una observación de cerca, desde la experiencia del cambio y con ella.

11 La escucha aquí no se vincula al sentido auditivo sino a la sensación de sí o a nuestra dimensión corpórea. Se trata de una inmersión en el ambiente (Van Dik, 2015) en la cual estamos atentas a todo lo que ocurre siendo parte de lo que ocurre.

12 *Epojé* fenomenológica o suspensión del juicio, poner entre paréntesis mis certezas y hábitos -todo lo aprendido- para dejar venir otros posibles.

## La «pequeña danza» como entrenamiento de un estado de improvisación

*Improvisar es sentir la danza como un accidente  
Que no podemos controlar  
Pero que podemos amar y habitar (Carco Pacella, 2018)*

Una práctica de autoconocimiento que proviene de los inicios del contacto improvisación, la cual normalmente se realiza luego de movernos durante un rato, es la *pequeña danza*. La tomaré como paradigmática a la hora de entrenar una modalidad afectiva del pensamiento — dentro del contacto improvisación y con potencialidad para proyectarse hacia otras prácticas—. La pequeña danza consiste en una meditación de pie en la que relajamos músculos y articulaciones lo más posible manteniendo la vertical y nos disponemos a sentir nuestra masa corpórea sujeta a la fuerza de gravedad, viajando con la atención por todo el cuerpo. Observamos los movimientos involuntarios, cómo los residuos de movimiento nos mueven, cómo se sienten los órganos con la circulación de fluidos y de aire, cómo se distribuye el peso con cada respiración, cómo los micromovimientos nos sacan continuamente de nuestro eje.

Tomo un fragmento de una transcripción de Paxton guiando la pequeña danza:

La cabeza en este trabajo es un miembro. Tiene masa. La masa puede ser la sensación única más importante. La sensación de gravedad. Continuar percibiendo la masa y la gravedad mientras te sostienes. La tensión en el músculo enmascara la sensación de gravedad... Has estado nadando en la gravedad desde el día que naciste. Cada célula sabe dónde está el abajo. Fácilmente olvidado. Tu masa y la masa de la tierra llamándose uno al otro... [...] Posición vertical... columna vertebral erguida... Siente la parte inferior del pulmón, el diafragma, siente que masajea los órganos, abajo hacia el cuenco de la pelvis, relaja tus genitales y ano... respira profundamente... exhala lentamente... siente la pausa en la exhalación... Atento al comienzo de la inhalación... Esta cosa, el tiempo... lleno de prisa y pausa... siente el tiempo pasar a través de la respiración... no inicies la respiración... solo observa ese período... trata de capturar tu mente, el momento exacto en que la inhalación... Comienza de nuevo... (Paxton, 1977)

En algún momento, los practicantes se permiten continuar algún movimiento involuntario y dejarse ir con el empuje del propio peso hasta desplazarse por el espacio, de manera que «dejen que el movimiento les lleve a lugares a donde no tenían la intención de ir»(Paxton, 99: 89).

La pequeña danza es una manera de meditar acerca del desequilibrio fundante del conjunto de nuestros movimientos (Bigé, 2015), que impide la pasividad o fijación del cuerpo, porque nos muestra cómo la fuerza del movimiento nos atraviesa incluso en la «quietud». Ello se revela al atender la sensación cambiante de nuestro peso, que nos pide reajustar la postura y los sentidos continuamente. También es una forma suave de desorientación perceptiva, vinculada a la sensación de pisar un suelo moviente en relación con un horizonte estable (Paxton, 1993), o respecto al movimiento de la conciencia al seguir los micromovimientos corporales sin que el cuerpo se desplace —viaje inmóvil— o, incluso, por dirigir toda nuestra atención al espacio interior cuando no estamos acostumbradas a ello. En este sentido, durante la pequeña danza algunas personas sienten náuseas o se marean, señal de que han alcanzado un límite de su experiencia (Paxton, 1993).

Ahora bien, ¿por qué la pequeña danza nos confronta con un límite? Intentaré esbozar algunas respuestas. Todas aquellas personas que pasamos por la educación formal tuvimos algún curso de biología o anatomía. Allí nos han mostrado representaciones del interior de un ser humano genérico (biológicamente designado como hombre): sus órganos y una relación determinada de cada órgano y sistema con funciones dadas. A su vez, hemos aprendido a usar nuestro cuerpo de varias maneras, en su mayoría utilitarias pero también no utilitarias. Sin embargo, raramente nos han invitado o se nos ha ocurrido sentir *nuestro* cuerpo con el solo fin de sentirnos cuerpo. Así, cuando de adultas buscamos prestar atención a la sensación corpórea, sin intención de clasificarla, muchas veces lo primero que la imaginación trae es el esquema anatómico-funcional. También hemos aprendido, culturalmente, que nuestros órganos están contenidos dentro de nuestro cuerpo y que nuestro cuerpo tiene límites determinados. Estos se ubican en la piel como última o primera capa que rodea al cuerpo, la cual funciona como contorno que nos separa e individualiza respecto al resto del mundo. Por último, este cuerpo físico contenedor de órganos reside en un espacio percibido como mensurable e inerte, que a su vez contiene al cuerpo. Dicho esquema mecanicista de la materialidad corpórea se parece al juego de las matrioshkas, donde cada figura alberga a otra igual pero menor hasta llegar a la más pequeña de todas, figuras-contenedoras cuyo interior está vacío. Estas identificaciones acerca del cuerpo, abonadas por reflexiones cartesianas —que escinden en dos sustancias ontológicamente distintas al cuerpo y a la mente—, puestas en práctica durante siglos, parecen haber gestado la percepción cultural de que nuestros cuerpos son entidades mayormente cerradas, aunque conectadas al exterior a través de nuestra periferia, cuyo interior se compone de abstracciones y objetivaciones. En este contexto corposubjetivo, es de esperar que experimentemos nuestro cuerpo como extraño o inaccesible —sensación de un vacío imaginado— y que la dimensión corpórea en una microsituación de desequilibrio, como sucede en la pequeña danza, pueda resultar perturbadora.

La pequeña danza nos revela una conexión profunda entre ese “adentro” y ese “afuera”, en tanto lo que nos desestabiliza no proviene de un estímulo meramente externo sino que nos constituye íntimamente. Para captar esos micromovimientos, nuestra atención ha de moverse

rápidamente por lo corpóreo<sup>13</sup> persiguiendo los cambios de la sensación. De esta manera, exploramos ser cuerpos cuya relación con el mundo —la fuerza de gravedad, el suelo, la ropa, el arriba, el aire alrededor, el atrás— se caracteriza por la inestabilidad y la redistribución del peso en el movimiento. El carácter otro de esta función de la sensación, en este caso especialmente vinculada a la kinestesia o propiocepción,<sup>14</sup> en un primer momento puede resultar angustiante pero, con la práctica, aporta otras posibilidades de orientación basadas en una relación de amistad con nuestra inestabilidad.

*...la variabilidad de la relación con la gravedad constituye entonces una de las maneras de pensar, de ver y de hacer el arte de la danza (Bardet, 2012: 61).*

A diferencia de la hipertrofia de la objetivación presente en nuestra cultura, en la práctica de la pequeña danza y, en general, en el contacto improvisación, buscamos una modalidad del conocer en la cual «cada vez que chequeo mi cuerpo, es un cuerpo nuevo» (Nelson, 2016). Ello da cuenta, a su vez, del desafío-desfasaje que supone expresar a través del uso administrativo del lenguaje un pensamiento ligado a la sensación.

La pequeña danza es una entre otras prácticas que nos puede ayudar a despertar la conciencia corporal global y a trabajar la tendencia a proyectar y controlar los movimientos, a medida que ganamos confianza en la potencia del cuerpo sensible, sintiente y sentido<sup>15</sup> para la improvisación. El tiempo de escuchar nuestras sensaciones mientras se producen, de vibrar las conexiones múltiples de un espacio vivo, es heterogéneo respecto al tiempo de objetivarnos en un espacio analítico, de dirigirnos, de anticiparnos. Escucha receptiva que activa la posibilidad de reorientarnos continuamente. En contacto improvisacióneste entrenamiento es necesario, además, por cuestiones de seguridad, en tanto nos mune de nuevas herramientas para sobrevivir a los momentos de riesgo durante la danza. Paxton observa que muchas veces logramos sobrevivir a momentos peligrosos pero no logramos darnos cuenta de cómo lo hacemos. En estos casos, parece que la conciencia se apagara o tuviera «agujeros negros» (Paxton, 93) lo cual, a su parecer, puede deberse a que nuestros cuerpos habitan tiempos diferentes: los movimientos de sobrevivencia resultan más rápidos que la captura consciente; la conciencia llega después, llega tarde.

13 Utilizo lo corpóreo para dar cuenta de la dimensión sentida del cuerpo, a diferencia de lo corporal, que asocio al cuerpo físico y sensible —que ocupa un lugar en el espacio objetivo—.

14 Capacidad del cuerpo de orientarse en el espacio, regular los parámetros espacio-temporales del movimiento, variar sus velocidades y calidades, mantener el equilibrio, relajar o tensar los músculos. Véase: <https://www.efisioterapia.net/articulos/propiocepcion-introduccion-teorica>

15 Mi cuerpo como sintiente, sentido y sensible da cuenta de una filiación compleja: por un lado, es cosa sensible entre las cosas del mundo. A su vez, es capacidad de sentir, que se despliega en dos funciones heterogéneas entre sí: la de tener sensaciones y la de sentir-me (Merleau-Ponty, 2010:119-140).

Godard observa que la “función objetiva de los sentidos”, asociada a la focalización y la interpretación, es particularmente lenta:

En la práctica de la Danza Contacto surge una especie de vigilancia increíble, de claridad geográfica. Cualquiera puede saltar hacia atrás, podemos ser empujados por otro, y ello se vuelve extremadamente peligroso si habitamos la lentitud de la mirada objetivante. El hecho de escapar a esa mirada objetiva - todo un trabajo se produce en este sentido - induce la fulgurancia del espacio (en Rolnik, 2005: 8, traducción propia).



Ciertamente, en la improvisación queremos no saber qué va a pasar, queremos «dejar que la danza ocurra» (Smith en Novack, 1990: 123, 183-184). Sin embargo, ello no debe entenderse como una desconexión del plano mental y de la conciencia, ya que no apostamos a un pensamiento binario. En cambio, buscamos ser “conscientes” de lo que está pasando y de cómo y qué sentimos en todo momento, especialmente en los de mayor descarga adrenalínica y riesgo: poder sentir la duración de una caída, la duración de una rodada rápida, la presencia de un cuerpo en el espacio periférico de nuestra visión. La pequeña danza es parte de ese entrenamiento de lo sensible-sentido en tanto trabajamos la autoobservación en un plano controlado de desequilibrio. Tal vez una clave de la improvisación en contacto sea involucrarse y permanecer en el *aquí y ahora* de la sensación moviente. Cultivar un “estado de presencia”.<sup>16</sup> La atención a lo corpóreo intensifica

16 La atención al aquí y ahora de la sensación, la activación de un cuerpo vibrátil del contacto improvisación, el trabajo de un *estado de presencia* no debería entenderse como la constitución de un absoluto aquí, un acceso inmediato a la Verdad, sin relación con un otro, potencial diferencial que nos

---

la vivencia, hace tangible nuestro movimiento y nos da soporte para habitar lo impredecible: conocemos cómo nos movemos y sentimos no para saber qué hacer sino porque sentir de otro modo nos permite expandir aquello que hemos considerado los límites de nuestra experiencia.

Desarticular el movimiento automatizado para involucrar nuestra conciencia sensible global en el movimiento, como vimos, requiere de una reorientación de su rol normalizado. Al tiempo que nos desorientamos respecto a la función objetivante, a su centralidad ante los demás sentidos -dimensión que le confiere una función jerárquica al juicio, como medida externa que viene a interrumpir el flujo de las sensaciones- nos reorientamos hacia integrarla en un plano de inmanencia.<sup>17</sup> Ello da pie a que la conciencia devenga un subsistema de movimiento cuya tarea consista en observar de cerca a los otros subsistemas (Paxton, 93). Como sub-sistema en un plano único, la conciencia puede practicar una mirada suave y receptiva respecto a los otros subsistemas. *“Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración”* (D-G). Como en la tradición zen que alimenta al contacto improvisación, la conciencia se vuelve un sentido más.

Sin embargo, muchas personas que empiezan a bailar sienten que *no piensan*, que al bailar *se encuentran con su cuerpo* y, que gracias a ello, pueden *apagar la mente*. Creo que esta interpretación se debe, justamente, y parafraseando a Rolnik (2005), a que la función trascendente de los sentidos (mirada objetivante) está hipertrofiada en nuestra cultura. Aparece como *la* sensación, cuando se trata de *una* gestión de esta. Como vimos, ella se alimenta de y alimenta a los dispositivos escolares, en los cuales asociamos la actividad de pensar con la quietud del cuerpo, y los momentos de movimiento al ocio improductivo. Sin embargo, al bailar sucede algo muy diferente a no pensar. Sucede que pensamos o ponemos a funcionar nuestra conciencia de *otra manera*. Correlativamente, cuando realizamos actividades enfocadas en lo intelectual, también estamos allí con nuestro cuerpo sensible-sintiente solo que normalmente no lo sentimos, no investigamos la sensación escuchando la sensación, no trazamos un plano de inmanencia del sentir y pensar.

Tal vez ahora podamos conferir mayor espesor al carácter meditativo de la pequeña danza. Ella puede volverse una práctica en sí misma, más allá del jam o la clase de contacto improvisación. En efecto, hay muchas maneras de preparar un estado de improvisación por contacto, y cada practicante hace su propio camino cada día. A medida que se despliega el jam, la

---

habita. No pretendo invocar a la metafísica de la presencia, que buena parte de la filosofía contemporánea ha cuestionado exhaustivamente. Si el espacio del jam traza un plano de inmanencia, lo hace articulando diferentes potencias y modalidades de la sensación. La función objetivante de nuestros sentidos no desaparece sino que sus conexiones se debilitan.

17 Por plano de inmanencia, no entiendo interioridad de una conciencia por oposición a las cosas externas a ella, como lo hace parte de la fenomenología. Por plano de inmanencia, en cambio, comprendo la constitución de un plano productivo único y desjerarquizado, movimiento productivo de autogénesis, de conexiones heterogéneas, uno-múltiple, Cuerpo sin Órganos. Ver: *28 de noviembre de 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* (Deleuze-Guattari, 2002).

práctica de escuchar y escucharnos se liga al contacto táctil con otros, a la entrega mutua de peso y al desplazamiento por el espacio. De este modo, vamos tejiendo una experiencia compartida, que difiere cada vez que nos encontramos para bailar pero que, curiosamente, nos constituye desde antes de empezar a bailar —y es por ello, seguramente, por lo que se puede compartir—.18

### Cuerpo-espacio vibrátil

A medida que se despliega el jam, el *camino interno* de la pequeña danza se entrelaza con una mirada continua y porosa de todos los sentidos al espacio compartido y moviente. No bailamos hacia adentro sino con los otros y con lo otro que irrumpe. Practicamos la escucha como modalidad de «inmersión en el corazón de lo sensible» (Van Dyk, 2014), donde se desdibujan los límites entre un adentro y un afuera así como entre los cuerpos individuales. La desterritorialización del órgano auditivo está íntimamente ligada a la exploración del sentido del tacto. Louppe habla de una escucha poética de la cual «participa todo el cuerpo» (Van Dyk, 2014). De hecho, también oímos las vibraciones con los músculos, los huesos, la fascia, la piel —escucha kinestésica cuyo ejercicio me permite reajustes posturales y reorientación en el espacio— (Godard, 2006: 56-75). Como decía Nietzsche, «lleva, en efecto, quien baila sus oídos, ¡en los dedos de sus pies!» (1999: 314).

Durante la práctica, en el estado de danza, muchas veces podemos sentir que el cuerpo objetivo con contornos y la sensación de ser cuerpo no coinciden: nuestra corporeidad sentida desborda los límites normalizados del cuerpo objetivo y se irradia al espacio que en otro momento considerábamos «exterior».19 Tal vez, llevar la atención a la sensación del movimiento y al contacto con otras superficies habilite una dilatación del sentir. Esta expansión muestra que lo sintiente y lo sensible no se cierran sobre sí mismos: nuestro cuerpo sintiente necesita de nuestro cuerpo sensible para sentir-se, pero no está *encerrado* o *contenido* por él.

La expansión corpórea se potencia a través del tacto, la *arjé* de nuestra danza. La singularidad del tacto es ser el sentido más claramente quiasmático, lo cual quiere decir que existe

18 La experiencia de la danza nos sumerge en un universo relacional, entendiendo por ello, que ninguna entidad preexiste a las relaciones que la constituyen. Ello descarta que las relaciones se originen en la entidad constituida.

19 Nuestro cuerpo físico sensible, delimitado por el contorno de la piel, no coincide con la sensación corpórea. Son dos planos heterogéneos que se han producido políticamente como coincidentes. De todas maneras, no hay sensación sin cuerpo sensible. Sentimos las cosas y nos sentimos a nosotras porque somos cuerpos sensibles en y del mundo. Podemos no sentir una parte del cuerpo que sí tenemos o, como presento en este trabajo, expandir la sensación y corporeizar el espacio que habitamos. En el contacto táctil con el otro, al ejercitar la función háptica de los sentidos, podemos sentir algo del cuerpo del otro como sentimos nuestro cuerpo físico. Lo mismo puede ocurrir con el aire que respiramos, la tierra que pisamos, el entorno. Según Judith Butler (2007 : 258), hay que “tener en cuenta que los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente hegemónico”. *Nadie sabe aún lo que puede un cuerpo...*

cierta<sup>20</sup> reversibilidad en el tocar, en tanto cada vez que toco, soy tocada y cada vez que soy tocada, toco. Cada vez que tocamos entablamos un intercambio con una otra. En un mismo toque encontramos dos polos: *unyo toco* que me coloca como órgano y objeto de percepción, y un *soy tocada* receptivo, a través del cual me puedo sentir a mí misma, sentirme cuerpo en el *con-tacto* con una otra —otro que puedo ser yo misma tocándome o, en la pequeña danza, por ejemplo, el contacto-arraigo al suelo—. Esta casi-reflexividad del sentir, Merleau-Ponty (2010) la denomina “quiasmo”.<sup>21</sup>

Al tiempo que la sensación se transforma y expande, se produce una mutación y despliegue de nuestro espacio de acción o potencial de movimiento o, porque mi espacio de acción y movimiento se transforma y expande, mi sensación también lo hace. En otras palabras, la construcción fenomenológica del espacio y del cuerpo son inseparables (Godard en McHose, 2006).

*Devenir cuerpo*, emergente de la experiencia de atención a lo corpóreo, releva a *tener* un *cuerpo*, que subsume la experiencia corpórea en la experiencia intelectual -con lo cual esta última se vuelve trascendente- e, incluso, a *ser cuerpo* -de carácter más estático. Se trata, entonces, de relaciones o modos diferentes de practicarnos como cuerpos. En el contacto improvisación, devenimos cuerpos corpóreos porque nos desplazamos de la intención de manipular o identificar los objetos que *yo toco* para *ir con mi atención a* la sensación del toque cuando tocando *soy tocada* y al movimiento, microdanza o pasaje de peso entre estas dos maneras de sentir. Sin embargo, no diría que se trata de focalizar en *lo interior* o en *mi cuerpo vivido* (lo cual podría englobarse en la categoría de “ser cuerpo”), ya que al *sentir-me* en el toque descubro que la sensación me expande y sintiendo me pregunto: ¿dónde termina mi cuerpo y empieza el cuerpo de la compañera luego de estar mucho rato en con-tacto? A veces, experimento que los límites se difuminan y me da la impresión de que nos volvemos un solo cuerpo moviente o en reposo. Nos siento calor, vibraciones sutiles, zona radiante y difusa, corrientes energéticas. Por un momento, me pregunto si esta pierna que siento es «mía» o si estaré sintiendo como «mi cuerpo» una porción del aire cargado que habitamos. Me sucede que esta sensación, ligada al cuerpo físico, se acompaña de una serie de emociones; no obstante lo cual, puedo distinguir la sensación o afecto en sí misma de las emociones.

La sensación táctil en el contacto nos permite sentir la otra y sentirnos en la otra, experimentando, así, cierta reflexividad de la sensación en un mundo compartido. Trazamos un

20 Esta reversibilidad no es inmediata o pura justamente por el desfasaje ente el yo toco y el soy tocada o entre el cuerpo sintiente y el cuerpo sentido.

21 El quiasmo da cuenta de una reversibilidad inminente pero no realizada entre mi capacidad de sentir las propiedades de las cosas (sentir activo, función objetiva, percepción) y de mi capacidad de sentirme (sentir pasivo, función receptiva o subjetiva). Habría una microdanza de la atención, que pasa rápidamente del sentir activo al sentir pasivo pero que no llega a hacerlas coincidir nunca. Entiendo que trabajar el sentir pasivo y atender el movimiento de cambio entre ambas funciones expande la corporeidad, a la vez que nos revela la otredad constitutiva de la sensación de nosotras mismas (véase Merleau-Ponty, 2010).

puente por donde las sensaciones fluyen: «lo que siento, es al otro sintiéndome. Todo pasa como si el compañero deviniera un “órgano sensorial” suplementario para aprehenderme a mí mismo» (Bigé, 2015). Tocamos-somos tocadas por nuestra intercorporeidad, intuimos que la sensación no es meramente individual sino que la sensación individual se constituye en un mundo relacional donde afectamos y somos afectadas.

Esta experiencia me ha permitido comprender de modo sensible la noción de cuerpo vibrátil de Rolnik, con el cual podemos «aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones». En esta manera de conocer, «el otro es una presencia viva... que pulsa nuestra textura sensible» (2013: 478). Vincularse al mundo como *materia-fuerza* (Rolnik, 2002) da cuenta de un modo de conocer que procede por vibraciones, intensidades, flujos, multiplicidades, infinitos y no por interpretaciones, juicios, sujetos y objetos, cuantificaciones. Es una manera de conocer en los movimientos del cambio, aunque estemos en la “quietud” de la pequeña danza. El cuerpo se vuelve poroso, receptivo a las nuevas sensaciones e intuiciones, cuerpo antena en un presente que está renovándose continua y heterogéneamente. Nos invitan a diferir los recorridos y referencias con las que pensamos de forma habitual, nuestros patrones de movimiento del pensamiento, para recibir a la otra en nuestro cuerpo sintiente, sentido y sensible y, en conjunto crear formas de expresión singulares, construir colectivamente nuevos territorios. Para Rolnik, la tensión entre cuerpo vibrátil y percepción constituye una brecha matriz del pensamiento-creación. Aquí es muy valioso no entender, no resolver, poner entre paréntesis nuestras certezas, transitar la turbación, la desorientación y darnos el tiempo para ser vulnerables, para dejarnos afectar, para darle permiso a las diferencias —lo que hace necesario la cocreación de un espacio de respeto y cuidado donde podamos permitirnos esa libertad—.

El cuerpo vibrátil emerge del trabajo con la función háptica o receptiva de los sentidos, que Rolnik (2002) llama “sensación” para distinguirla de la “percepción”. Lo háptico es otro nombre de lo táctil cuando ello no se limita al sentido que denominamos tacto sino que arrastra a los demás sentidos hacia sí. Godard (en Rolnik, 2005) habla de una «mirada ciega» a la cual podríamos entrelazar una escucha sorda. El uso háptico de los sentidos es eminentemente receptivo, en vez de proyectivo o trascendente. A diferencia de la función objetivante, se caracteriza por no ser interpretativa ni consciente, no estar ligada al lenguaje ni a la memoria de la persona sino al aquí y ahora, no distinguir entre sujeto y objeto. Responde al «modo proximal de conocimiento» en el cual la percepción se traduce sistemáticamente en movimiento, donde no hay posibilidad de escindir la sensación y la acción. Como en el caso de la ameba: *percibir ya es mover* (Bigé, 2014).

En resonancia, Deleuze y Guattari plantean una visión de cerca en un “espacio liso”, espacio háptico (que puede ser visual, auditivo o táctil), el cual se caracteriza por:

... la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino; por ejemplo, el desierto, la estepa, el

hielo o el mar, espacio local de pura conexión. Contrariamente a lo que se suele decir, en él no se ve de lejos, y no se le ve de lejos, nunca se está «en frente», ni tampoco se está «dentro» (se está «en»...) Las orientaciones carecen de constante, cambian según las vegetaciones, las ocupaciones, las precipitaciones temporales [...] no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, no contorno o forma, ni centro; no hay distancia intermediaria o toda distancia es intermediaria (Deleuze y Guattari, 2012: 500).

Esta podría ser la descripción de un jam de contacto improvisación. En él, los observadores son múltiples y dinámicos, los movimientos están conectados, lo cual no quiere decir «armonizados».<sup>22</sup> Todo ocurre en un mismo plano: no hay observador externo o público *frente* a una obra. Toda mirada construye las sensaciones colectivas.

La esfera es una acumulación de imágenes reunidas a partir de varios sentidos, siendo la visión uno de ellos, como si mirar rápidamente en todas las direcciones me permitiera imaginar qué sentiría si toda la superficie de mi cuerpo estuviera recubierta por un órgano visual en vez de por piel. Pero la piel es la mejor fuente para la imagen porque funciona en todas las direcciones a la vez (Paxton, 1999, traducción propia).

En esta forma mutable de danza, la vista adopta una función háptica en tanto se trabaja principalmente la mirada periférica. Se trata de una visión no focal, de 180°, suave, receptiva, multidireccional y difuminada que en el movimiento del cuerpo en espirales —característico de esta práctica— se transforma en 360° de visión. Estoy atenta a lo que aparece en cualquier lugar, no para defenderme de un peligro sino porque me siento parte de todo lo que aparece. Cuerpo policéntrico que se involucra: el tono muscular baja, me siento menos tensa que en la mirada focal, suelto una parte del control que aún me replegaba sobre mí y me aislaba, devengo parte *del* espacio, más que cuerpo individual *en* el espacio. Nos damos cuenta que todos estamos en la periferia de alguien, que siempre hay alguien en nuestra periferia: todos somos vulnerables. Moviéndome en espirales con mirada periférica, me siento llevada por el movimiento colectivo. Se diluyen las antiguas fronteras: se borran los bordes, se ablandan los sólidos, se aceitan las articulaciones, se densifica lo sutil del aire, nos siento ondas en una superficie acuática. En la danza de los sentidos, nada permanece inmóvil, los órganos no cumplen una sola función; la potencia está en la circulación y la afectación, en los flujos y fuerzas que desterritorializan y reterritorializan sin fin nuestras disposiciones —imposibilitando la fijación de las formas. Sinestesia: los ojos se me vuelven piel: tocan, la piel se me llena de ojos: ve.

22 La armonía supone un cierre de la multiplicidad de conexiones, el establecimiento de la jerarquía de un resultado.

El cuerpo sin órganos nunca es el tuyo, el mío (...) las formas devienen contingentes, los órganos solo son intensidades producidas, flujos, umbrales, gradientes (...) Hay distribución de razones intensivas de órganos, con sus artículos positivos indefinidos, en el seno de un colectivo o de una multiplicidad, de un agenciamiento, y según conexiones maquínicas... El CsO es deseo, en él y gracias a él se desea (Deleuze-Guattari, 2002: 168-169).

Entiendo que la fuerza de mi danza no me pertenece, desborda el yo y el otro y los mezcla. Lo que me baila son afectos que nos atraviesan, fuerzas variables, entrelazamientos dinámicos. La articulación de nuestra corporeidad danzante, la resonancia de movimientos, los flujos que circulan y nos llevan a variar colectivamente los ritmos me permiten pensar o sentir no solo el cuerpo que llamo mío sino también el espacio que compartimos como sintiente, sentido y sensible en devenir. El espacio compartido es corpóreo, está lleno. Respira y nos respira. Está vivo. Corporeidad múltiple. Está abierto. Es poroso. Se ritma, se temporaliza. Se nos metamorfosea. Lo creamos mientras nos crea. Todo es visible en nuestra danza: nos veo pensar. Te siento tocarme al tocarte. Así, el espacio-cuerpo se refleja a sí mismo.



Jamso Montevideo, Uruguay. Julio, 2018. Foto: Federico Pagola Algorta

Si bien el sentir no se asocia al yo o sujeto, cada cuerpo articula las sensaciones colectivas, las pliega sobre sí, inflexiona las líneas que lo inflexionan, aporta su danza a la creación colectiva. El intercambio entre lo colectivo y lo individual es continuo y a cada momento el espacio compartido se modifica. Las sensaciones se liberan de los individuos que se afectan y que perciben para constituir lo común intensivo. En retorno, esas sensaciones no individuales pueden aprehenderse a través del cuerpo vibrátil, en un juego infinito de diferenciación. En este sentido entiendo a Merleau-Ponty cuando escribe acerca de lo intercorpóreo como segregación de múltiples corporeidades. Habría un sensible en sí, una sensibilidad anónima que irradia a todas partes estando aquí y ahora (Merleau-Ponty, 2010: 129). Tras una nueva traducción, el *sensible en sí* del contacto improvisación puede operar como un *rizoma*,<sup>23</sup> en el sentido que Paxton piensa la piel: se despliega en todas las direcciones a la vez o, como pensamos la sinestesia: conecta elementos heterogéneos entre sí, o como pensamos la improvisación: crea en lo impredecible del devenir.

Sin embargo, la percepción (nos) continúa operando. Si bien en el contacto improvisación se ve disminuida, pasamos por muchos momentos donde nos sentimos “sujetos”, cuerpos con límites fijos y necesitamos replegarnos en nuestra historia, en nuestro espacio personal. Los miedos, las ansiedades, los egos, las ideas, las proyecciones, los hábitos de seguridad y confort, que compensan los momentos de riesgo y juego con los límites... cuestiones de género, de clase, de raza, regionales, étnicas, personales... todo nos baila. Claro que el individuo sigue teniendo un lugar en el contacto improvisación, aunque en la tensión entre ambos cuerpos (vibrátil y perceptivo), la individualidad hegemónica empieza a deformarse. Retomo aquella preocupación por los “agujeros negros” de la corporeidad consciente y me pregunto cómo pasamos de una modalidad a la otra, del cuerpo vibrátil a la percepción y de la percepción al cuerpo vibrátil... ¿sentimos estos cambios?, ¿qué huellas dejan?, ¿qué movimientos trazan estas huellas?

### **La cosecha: hacia un pensamiento afectivo**

Para Nancy Stark Smith, una de las iniciadoras del contacto improvisación, durante el jam es posible realizar *cosechas* acerca de nuestros procesos, vínculos, sensaciones, pensamientos, respecto a la práctica en sí misma, el colectivo que practica u otras cuestiones que nos atraviesan y se expresan cuando estamos juntas. Hacia el final del jam —cuya sonoridad es mayoritariamente la de los cuerpos en movimiento y contacto—, suele tener lugar una ronda de intercambio con la palabra. En ellas es posible compartir nuestra cosecha del día o aquella que hemos venido

23 El *rizoma* es un tallo subterráneo que prolifera sus conexiones con elementos heterogéneos y crece de forma impredecible. El rizoma cambia de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones, por lo cual no puede fijarse ni establecer jerarquías. En el rizoma no hay posiciones ni puntos, solo líneas enmarañadas. Cualquier punto puede romperse en cualquier momento y volver a reconstituirse (véase Deleuze y Guattari, 2002: 6-7).

recogiendo.<sup>24</sup> Entonces, no a modo de conclusión sino de cosecha, quisiera compartir lo que sigue.

Siento-pienso que el espacio intensivo revela su propia constitución, de la cual formamos parte: estamos tejidas a esa corporeidad moviente y múltiple. El entrenamiento háptico de un colectivo a lo largo del tiempo modula un *sensible en sí* a través de nuestras acciones y también nos habilita a observar esta modulación. Hacemos un cuerpo-espacio vibrátil del contacto improvisación. Nos permite sentirnos practicadas por esta forma de improvisación a la vez que nos permite sentir cómo construimos dicha forma, que no es estática. Quiero decir que la investigación en la danza genera sus propios pliegues de pensamiento a partir de un trabajo con la casi-reflexividad o quiasmo de la sensación. Así, la práctica se recrea, se metamorfosea, pues no se trata de la suma de acciones individuales meramente sino de la resonancia de los cuerpos juntos, de todo aquello que no se actualiza pero que vibra en un tiempo y espacio local y en el contexto de una historia viva de la práctica así como de sus relaciones con los otros mundos. Es desde y con lo sensible que el pensamiento se expande, recrea y transforma el concepto práctico de contacto improvisación en nuestro aquí y ahora, en nuestra comunidad de danza.

Sentir los conceptos y conceptualizar de modo sensible, es una de las cosechas que vengo recogiendo a lo largo de esta práctica, influenciada, claramente, por mi formación y trabajo en filosofía. Ahora, se podría decir que el contacto improvisación no es un concepto, sino una práctica, que crear conceptos es una tarea propiamente filosófica y, como tal, se escinde de la sensaciones concretas. Sin embargo, intuyo que ese tipo de reflexión es de carácter disciplinar, por lo cual me permito dejarla de lado por el momento. Intuyo que hay un concepto vivo, que se (re)hace parcialmente en cada encuentro, en cada jam. Pero que tampoco queda totalmente identificado con la sensación más próxima o la corporeidad local, sino que tiene la potencia de laborarear las distancias, jugar en el ida y vuelta, en el desfase que constituye y dinamiza el pensamiento. A esta inmanencia del pensamiento que se produce dejándose afectar y sintiéndose en los cambios, que encuentro como una potencia de la improvisación en contacto, le llamo «pensamiento afectivo».

Espero haber sugerido cómo el contacto improvisación puede considerarse una práctica filosófica, si entendemos por filosofía aquella actividad que pone en cuestión nuestras maneras habituales de pensar y sentir y que, a través de diferentes procedimientos, nos permite elaborar, no otro conocimiento sino *otra manera de conocer*. Filosofía práctica y no «filosofía teórica», porque trabajamos con los procesos que nos atraviesan y que nos hacen devenir otras, pero

24 La reflexión escrita, como parte elemental de la forma, ha estado presente desde los inicios. Es imprescindible mencionar la existencia de la revista *Contact Quarterly*, que desde 1976 funciona como un vehículo de pensamiento colectivo para la comunidad internacional del contacto improvisación. A su vez, existen encuentros internacionales organizados en torno a laboratorios de pensamiento acerca de esta danza, en los cuales, durante varios días, se baila y conversa acerca de la práctica —y respecto a su relación con lo social, lo cultural, lo científico y lo filosófico—. En América Latina se realiza el Encuentro Internacional de Maestros de Contacto Improvisación en Latinoamérica (Eimcila).

tampoco pensamiento binario, porque lo teórico se resignifica a través de su ligazón a lo concreto y práctico. Práctica de sí porque no es posible conocer de otra manera sin transformarnos. Filosofía en movimiento, que se articula a sí misma de modo reflexivo a través de la observación y escucha de las corposubjetividades y sus ambientes. Esta filosofía es en sí misma política, por el hecho de desenmarcar y proponer nuevos posibles. Pero también porque se basa en la improvisación colectiva de movimientos simples a través del contacto —lo cual la vuelve accesible a muchas personas<sup>25</sup>— y entrena la sensorialidad háptica, donde se desjerarquizan los lugares, se debilitan las fronteras y jerarquías entre yo y el otro y se potencian las experiencias intercorpóreas. En este sentido, y por todo lo expresado, el trabajo con la sensación que cada practicante emprende no equivale a un trabajo meramente individual ya que la sensación se puede experimentar como una construcción colectiva. Trabajar las sensaciones a través de potenciar la escucha háptica en un contexto de improvisación, puede habilitar una desindividualización a partir de la cual volver a “individuarnos” en estrecho vínculo con el espacio en común.

Otra inquietud que me habita es: ¿en qué aspectos una filosofía sensible puede producir transformaciones en la investigación académica de nuestras universidades? —y no ser rápidamente capturada como filosofía *de lo sensible*—. Preveo una primera objeción: el concepto de contacto improvisación se mantiene ligado a lo sensible porque se vincula al mundo del arte, a los deportes y las prácticas somáticas, pero en filosofía trabajamos con las categorías abstractas y los problemas de la historia de la filosofía. Vuelvo, entonces, a mi planteo inicial, presente especialmente en la filosofía feminista, en la filosofía latinoamericana y en la filosofía pos mayo francés: hacer filosofía en el encuentro con otro (sintiente-sentido, rizoma, corporeidad, función háptica, improvisación en contacto) solicita la apertura a *hacer cuerpo con* otra y dejarse procesar por lo que ocurre en un tiempo y espacio. Invita a conferir una base existencial a la producción filosófica que puede contribuir hacia una filosofía situada. Un religarse poniendo en cuestión los límites ya no puede referenciarse como disciplina y, probablemente, tampoco como interdisciplina sino que se orienta hacia la transversalidad y experimentación con las diferentes modalidades y saberes. Trabajar la tensión entre la dimensión objetivante —necesaria en la investigación en humanidades— y la dimensión háptica, de manera tal que nos mantengamos ligadas a esta otra función de los sentidos, puede dar lugar a movimientos creadores del pensamiento conceptual.<sup>26</sup>

Este planteo insiste en que el pensamiento se religue a la vida a través de una actitud porosa y atenta respecto a nosotras y al ambiente, que pueda dar paso a las fuerzas del mundo que nos atraviesan y necesitamos expresar. En este sentido, tiene una dimensión “ecológica”. Hacer carne

25 Esta aserción debe de ser matizada con la dimensión acrobática y la recepción de peso, presentes con fuerza en esta forma de danza, cuestiones que limitan la accesibilidad a la diversidad de cuerpos. Otras dimensiones, de índole sociocultural (formación cultural, raza, nivel educativo, clase económica), han de ser consideradas a la hora de pensar quienes llegan realmente a la práctica.

26 ¿Y si practicamos la pequeña danza antes de una sesión de estudio convencional, de manera individual o colectiva? ¿Y si leemos juntas luego de bailar juntas y discutimos conceptos y problemas con la práctica aún viva?

nuestra inestabilidad constitutiva de modo que no sea un aspecto a anular ni lamentar del proceso de investigación ni de su producto sino a valorar positivamente e incorporar de alguna manera. No es posible escribir en un formato rígido: la forma (de la escritura) también se vuelve porosa, deviene espacio-cuerpo de experimentación del pensamiento. Tampoco es posible correr atrás del tiempo de la objetivación e inversión académico-capitalista. Este otro *ethos* de la creación requiere de otra forma de expresión, una escritura *de* y *en* los procesos, una escritura que acompaña los cambios, que Rolnik desarrolla como *cartografía*.<sup>27</sup>

Ello no supone quedar *atada* la vivencia o no poder *tomar distancia crítica*, sino dejar de mirar desde en frente, desde afuera o desde lo alto para ejercitar la mirada periférica que se involucra, la escucha de las corrientes locales, la sensación de ser tocar-y-ser-tocadas por el mundo en el que vivimos. Practicar la flexibilidad en el pasaje por estados y modalidades del sentir-pensar, volverse un poco *atleta de los afectos*, como el actor que impulsaba Artaud. Distribuirse en el espacio-tiempo de una investigación de maneras poco usuales, pasar de una mirada de cerca a una de lejos según lo pida la situación, improvisar manteniendo la escucha y la construcción de mundos con las otras y otros. Desplazar la ficción de fijeza. Hacer *uncuerpo sin órganos* del pensamiento. Taller-laboratorio donde las operadoras-creadoras toman sus materiales de aquí y allá y van explorando, probando, conectando y desconectando a través de la intuición, las modulaciones de la sensación y de las conciencias, invitando a la mente a volverse un sentido más.

Cuando la improvisación se encuentra con la filosofía se revela un amor prohibido: el amor a no saber. La filosofía, que es un esfuerzo por saber, una búsqueda enamorada del saber que nunca logrará el fin de aprehenderlo en su totalidad, porque todo amante es, en última instancia, un otro, ha de encontrarse con su sombra, sin la cual no sería lo que es. En nuestra vida académica el no saber se padece y busca eliminarse en una carrera infinita e imposible, cuya actualización hoy, en tiempos del cognitariado, adopta un ritmo vertiginoso que captura-capitaliza las fuerzas creadoras. Pero la condición vulnerable de quien no sabe puede ser una fuerza, una meseta en la circulación del deseo, no para adquirir más saber —así como tampoco para eliminar el esfuerzo, rigor y tiempo que lleva el saber, tan valioso en toda investigación— sino para valorar otros saberes, especialmente, dejar venir lo que no se sabe ni puede predecirse, lo no proyectado. En este camino, la vulnerabilidad es una fuerza ya que, lejos de ser considerada como sinónimo de docilidad, nos permite aceptar y comprender nuestras sensaciones y emociones en situaciones cambiantes, sin lo cual no es posible pensarnos y conocernos como seres *de* y *en* el mundo.

Para que eso otro no visible, premovimiento no dicho o pensado aparezca, es necesario prepararse, disponerse para su venida, inhibir o desviar la compulsión a hacer como venimos haciendo porque es más fácil, porque no tenemos tiempo para hacer otra cosa o porque no hay financiación para este tipo de experimentos. Tal vez necesitemos operar en los márgenes y

<sup>27</sup> Para Rolnik, la cartografía, a diferencia del mapa, es un diseño que acompaña y se realiza al tiempo que se transforma el paisaje. La cartografía procesa los afectos contemporáneos, expresa los procesos, la pérdida de sentido de un mundo y la formación de uno nuevo (véase Rolnik, 2006).

reinventar la universalidad de la universidad, o tomar riesgos en las maneras como damos clases e investigamos. Encontrar las aliadas en las diferentes instituciones y prácticas. Seguramente pasaremos por momentos de codificación y también proyectaremos, adelantaremos, pero estas formas nos servirán como herramientas pasibles de desarticularse y rearticularse. La creación de otros caminos surge en esta misma tensión entre dos modalidades de nuestra corposubjetividad. Nuevamente, el conocimiento se religa al autoconocimiento, aunque ese *autoesté* descentrado y lo que aparezca no sea el fantasma o el yo sino el mundo... *me quería conocer a mí misma y encontré que yo soy otra...en lo más profundo de mí encontré al mundo...*



Práctica de contacto improvisación en Plaza San Fernando, Maldonado, Uruguay. Jamaso Maldonado, 2016. Foto: Andre Reali Olmos.

### Referencias bibliográficas

- ALLIEZ, E. (2004). «La condición CsO o de la política de la sensación». *Revista Laguna*, vol. 15, pp. 91-108.
- BARDET, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- BIGÉ, R. (2014). «Partager le lieu de la danse. Le partenaire en contact improvisation». Conferencia dictada en el *World Dance Alliance Global Summit*, Angers.

- \_\_\_\_\_ (2015). «Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation». *Recherches en Danse*, vol. 4. Disponible en: <https://journals.openedition.org/danse/1135> [Consultado el 27 de junio de 2018].
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CARCO PACHELLA, L. (2018). *El samurai y el pájaro. Intensivo de contacto improvisación*, documento de difusión. Córdoba: s/e.
- CASTRO, E. (2005). *El vocabulario de Michel Foucault, Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos, autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- DELEUZE, G. (1999). «La vida como obra de arte», en *Conversaciones 1972-1990*,. Valencia: Pre-textos.
- (1991). «Posdata sobre las sociedades de control», en Ferrer, Ch. (comp.) *El lenguaje literario*, tomo 2. Montevideo: Nordan.
- (2013). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.
- (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F.. (1997). *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- GARCÉS, M. (2009). «Visión periférica. Ojos para un mundo común» en *Arquitecturas de la mirada*, Barcelona: Cuerpo de letra.
- GODARD, H. (2006). «“Des trous noirs” avec Kuypers Patricia». *Nouvelles de Danse*, n.º 53.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- (1994). «Préface à *L'Histoire de la sexualité*», en *Dits Ecrits*, tomo IV, texto n.º 340. París: Gallimard.
- (2000). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MCHOSE, C (2006). «Phenomenological Space. “I’m in the space and the space is in me”». Interview with Hubert Godard». En: *Contact Quarterly*, vol 31, n.º. 2.
- NELSON, K. (2016). «Buscando un suelo en común», entrevista realizada por Lucía Naser y Karen Wild *Giró Cartelera* 11/02/2016.

- NIETZSCHE, F. (1999). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- NOVACK, C. (1990). *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- PAXTON, S. (1993). «Drafting interior techniques». *Contact Quarterly*, vol. 18, n.º 1. Versión en francés: «Esquisse des techniques intérieures», traducción de Patricia Kuypers.
- (1999). «Chute, une transcription par Steve Paxton». En *Nouvelles de Danse*, Contredanse, (38-39).
- (1972). «The Grand Union». *The Drama Review*, vol. 16, n.º 3, The «Puppet» Issue, pp 128-134. Disponible en: [www.jstor.org/stable/1144779](http://www.jstor.org/stable/1144779) [Consultado el 27 de junio de 2018].
- (1979). «A definition», *Contact Quarterly*, winter, vol. 4, nro. 2, 26;
- «Transcription», *Nouvelles de danse*, nro. 38/39, Primavera-verano 99, 87-93.
- (1977). «Solo dancing». *Contact Quarterly*, vol. 2, n.º 3.
- (2017). «La pequeña danza, el soporte». Disponible en: <https://escontactimprovisation.wordpress.com/2017/01/26/la-pequena-danza-el-soporte/> [Consultado el 27 de junio de 2018].
- ROLNIK, S. (2013). «Geopolítica del rufián», en Guattari, F. y Rolnik, S. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2006). *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do Desejo*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- (2005). «Le regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard», en *Lygia Clark. De l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*. Nantes: Editions du Musée des Beaux Arts de Nantes/Les Presses du Réel.
- (2002). «El ocaso de la víctima: La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia», texto elaborado a partir de una conferencia pronunciada en el evento *São Paulo S.A. Situação #1 COPAN*, curaduría de Catherine David, San Pablo, 23 a 27 de noviembre.
- RITSEMA, J. (s/f). «Políticas de la estética». Disponible en: <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/politics-of-aesthetics-by-jan-ritsema/> [Consultado el 22 de mayo 2018].
- TAMPINI, M. (2012). *Cuerpos e ideas en danza. Una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- VAN DYK, K. (2014). «Usages de la phénoménologie dans les études en danse». *Recherches en danse*, vol. 1. Disponible en: <http://journals.openedition.org/danse/607> [Consultado el 26 octubre 2015]

WILD, K. (2016). *El cuerpo y su doble. Micropolítica de la sensación y el movimiento en el contact improvisación* (tesis de maestría). París: Universidad de ParisVIII-Vincennes-Saint-Denis [inédito].