



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE TRABAJO SOCIAL
Monografía Licenciatura en Trabajo Social

La quinta pared: procesos creativos y precarización laboral
en el campo de los artistas locales

Ernesto Franco Rodriguez
Tutora: Deborah Duarte Acquistapace

2023

Resumen:

Este trabajo analiza las narrativas de diez artistas locales, relacionadas a sus experiencias artísticas durante la pandemia de covid 19, para entender ¿cómo afectó esta situación en sus trayectorias?, ¿Cuáles fueron los efectos de la emergencia cultural en sus prácticas artísticas? y ¿cómo articularon los procesos creativos con la creciente precarización laboral del sector?.

La fundamentación establece un contexto disciplinar al proyecto, a partir de un resumido estado del arte que da cuenta de cuáles han sido las principales características y motivaciones en el vínculo entre trabajo social y trabajo artístico en la última década, en los trabajos finales de grado de la Facultad de Ciencias Sociales.

El proceso de investigación para la conformación de este trabajo, estuvo guiado por un diseño metodológico de carácter cualitativo, a partir de la realización de diez entrevistas semi estructuradas entre septiembre de 2020 y febrero de 2022, además del análisis de fuentes documentales y de observación de campo. Con el objetivo de analizar las percepciones de los involucrados sobre los procesos creativos en el contexto de la emergencia sanitaria por Covid 19.

El trabajo analítico de la tesis, es desarrollado a partir de dos fases. La primera en la que se exponen seis cuadros descriptivos que sintetizan los datos e información principal que surge de las entrevistas en relación a las categorías de análisis. A partir de la coincidencias, núcleos de tensión y conflictos compartidos que surgen de este, desarrollo el análisis donde estudio las narrativas de los entrevistados agrupados en cinco apartados, que profundizan sobre las problemáticas inherentes a cada sub campo del arte.

El trabajo concluye con un espacio de reflexión sobre los conflictos, percepciones y estrategias de desarrollo que se dan en cada sub campo, y cómo se caracterizan cada uno de ellos.

En lo que a mi respecta, siempre he preferido la verdad a la idealización. De ahí que los personajes de mis cuentos sean como los hombres que los inspiraron: seres comunes y sencillos que no desmienten su falible carne, que no reniegan del olor humilde de la tierra que pisan, que enfrentan con coraje los rigores de la difícil lucha por el pan cotidiano, por la cristalización del sueño que consuela, por la conquista de su pequeña parte de felicidad.

Serafín J. Garcia (1969).

Índice:

Agradecimientos.....	p.4
1.Introducción.....	p.5
2.Fundamentación.....	p.6
3.Proceso de investigación.....	p.10
3.1.Objetivos.....	p.10
3.2.Diseño metodológico.....	p.11
3.3.Criterios de codificación.....	p.12
4.Marco teórico	p.13
5.Análisis	p.15
5.1.Cuadros descriptivos	p.15
5.2.Subcampos del arte local	p.25
5.2.1 El teatro del pueblo.....	p.25
5.2.2 100% Independiente/Historias de circo.....	p.29
5.2.3 Mundos en transición.....	p.36
5.2.4 Campo de batalla.....	p.43
5.2.5 Distinción y circuitos locales.....	p.47
6.Reflexiones finales.....	p.52
7.Bibliografía.....	p.58
Anexo 1: Elementos de la investigación.....	p.63
Anexo 2: Informes.....	p.67
Anexo 3: Entrevistas	p.80

Agradecimientos

Agradesco:

A Alma, obrera de mi alegría.

A Noel, por el apoyo incondicional, por compartir el camino y el horizonte.

A las diez personas entrevistadas, por su confianza, entrega y compromiso.

A la educación pública de Uruguay; a la UdelaR. A los/as compañeros/as y amigos/as con los que me forme.

A Martin Vicente por colaborar en las entrevistas nº 3 y nº 4.

A mis padres y a mi hermano. A mis hermanos/as del camino.

Agradezco especialmente a mi tutora Deborah Duarte, por la excelencia y capacidad de abrir nuevas puertas al conocimiento.

Agradezco a todas las personas que de alguna manera me ayudaron a crecer, conocer y mejorar.

¡Gracias!

1.Introducción

En marzo de 2020, un nuevo escenario cultural, político y social comenzaba a configurarse en el país. Una coalición multipartidaria liderada por el Partido Nacional, lograba desplazar del gobierno, luego de 15 años, al Frente Amplio.

Con propuestas de cambio en las orientaciones económicas, sociales y también culturales, algunas de las políticas y programas gubernamentales generados en la última década y media, pasaban a un segundo plano, eran suplantados o directamente eran desafectados de sus funciones. En este sentido la promulgación de la Ley 19924 (Ley de presupuesto nacional 2020-2024) en el artículo 357¹ confirmó, por ejemplo, el cierre del programa Centros MEC.

La contraparte global a estas circunstancias locales, fue tan inesperada y desafiante como lo que sucedió a la declaración de emergencia por la pandemia de covid 19 el viernes 13 de marzo de 2020. Las consecuencias no se hicieron esperar: medidas², recomendaciones, prácticas colectivas, hábitos personales, distanciamiento físico, confinamiento voluntario, instalación del trabajo virtual, entre otras, afectaron a un número significativo de la población del país. De este modo quedó expuesto una amplia variedad de actores sociales y sujetos colectivos; con intereses, demandas y reivindicaciones propias, que eran menos visibles anteriormente. Para algunos de estos la pandemia y la serie de medidas adoptadas a nivel público y privado, significó una verdadera crisis interna. En el invierno de 2020, algunos colectivos culturales y actores de la sociedad civil organizada (como el caso de la sociedad uruguaya de actores³), definieron la situación como una

¹ Art.357 : Suprímese en el Inciso 11 "Ministerio de Educación y Cultura", la Unidad Ejecutora 005 "Dirección de Centros MEC", creada por el artículo 120 de la Ley N° 19.535, de 25 de setiembre de 2017, transfiriéndose sus atribuciones y competencias, así como todos los bienes, créditos, recursos, partidas presupuestales, derechos y obligaciones, a la Unidad Ejecutora 003 "Dirección Nacional de Cultura". en: *Ley n° 19924* [Publicación en pagina web]. (30/12/2020). Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19924-2020>

² El mismo 13 de marzo de 2020, el gobierno aprobó la "suspensión de todos los espectáculos públicos" y el 6 de enero de 2021, se reglamentó el artículo 38 de la constitución, referido a aglomeraciones en espacios públicos. en: *Medidas del gobierno para atender la emergencia sanitaria por coronavirus (Covid-19) en materia de seguridad* [Publicación en página web]. (s.f). Recuperado de: <https://www.gub.uy/presidencia/politicas-y-gestion/medidas-del-gobierno-para-atender-emergencia-sanitaria-coronavirus-covid-19-6>

³ Ver *Comunicado FUTI y SUA- Sociedad Uruguaya de Actores* [Publicación en página web] (20/8/2020) recuperado de: <http://sua.org.uy/?p=6149>

“emergencia cultural”. A la vez que desde el gobierno nacional⁴, y de los gobiernos departamentales se establecieron “medidas de apoyo al sector cultural”⁵ y subsidios económicos por la emergencia sanitaria desde el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, en convenio con ANDE y el Fondo Solidario Covid 19 (ver decreto 290/021⁶).

Con el paso de los meses la situación del sector se tornó acuciante, la incertidumbre, y la falta de soluciones claras, muestran a un colectivo diverso y heterogéneo, con particularidades propias según las disciplinas, las trayectorias y las geografías.

Para comprender esa relación social, y las características que la desarrollan en el marco de la pandemia, este trabajo se propone ir al encuentro de las voces de los y las trabajadoras de las artes escénicas, específicamente la de los/as artistas locales

2. Fundamentación:

Entrado el siglo XXI Uruguay cuenta con un amplio desarrollo de las políticas públicas en el área de la cultura, de promoción de la democracia cultural, y con una novel legislación relativa a los derechos laborales del sector artístico (Ley estatuto del artista 18384), sin embargo la emergencia sanitaria y la agudización de las condiciones de vida de una parte importante de la población, pusieron en escena la fragilidad sobre la que se sostiene parte de la producción cultural del país.

La actualidad develó una construcción histórica sublimada largamente en el trabajo artístico, y que anuda la conflictiva relación entre el trabajo, la creación artística y “el ascenso de las incertidumbres” (Castel, 2010) en el capitalismo del siglo XXI.

Al respecto, Paula Simonetti (2021), en uno de sus textos más recientes⁷ reflexiona entorno a este dilema y observa que “si bien la pandemia reveló con crudeza la precariedad e informalidad que signan el trabajo cultural, los reclamos del sector se concentraron mayormente en uno: “volver a trabajar”, sin poner

⁴ Ver *Acciones para el sector cultural generadas en el marco de la emergencia sanitaria del COVID-19* [PDF]. (s.f) Recuperado de:

http://www.oas.org/es/sedi/ddes/CT/documentos/COVID_19/URU_COVID_19_Measures_s.pdf

⁵ Ver *Resolución N° 30/21/8000* [Publicación en página web]. (19/1/2021). Recuperado de:

<http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/30-21-8000>

⁶ Ver *Decreto N° 290/021*. [Publicación en página web]. (02/09/2021). Recuperado de:

<https://www.impo.com.uy/bases/decretos/290-2021/1>

⁷ Simonetti, P. (2021) *La pandemia por covid 19 y el sector cultural en Uruguay*. en: Dilemas das politicas culturais na atualidades Latinoamericana. XVII ENECULT. Bahia, Brasil. Julio 2021.

mayormente en cuestión las condiciones en que normalmente se realizan estos trabajos.”(2021, p.58). La autora de *La pandemia por covid 19 y el sector cultural en Uruguay* (2021), agrega que para reflexionar en torno al vínculo entre proceso creativo y precariedad laboral, es necesario considerar que “las representaciones que impiden pensar las dimensiones laborales y las relaciones de producción en la cultura no solamente provienen de “la sociedad”, sino que circulan en el interior del sector”(Simonetti. 2021, p.57).

Es que sumado a la situación sanitaria y a los cambios políticos y sociales del país, las artes mismas viven un proceso de cambios drásticos. Canclini (2012) destaca entre otros factores de los cambios en la producción artística, "que la distribución y el goce estético se han trasladado, en parte, de las artes institucionalizadas, la literatura y la música de élites, a formas difusas de creatividad"(p. 194) basadas en la innovación y la autonomía creativa, pero con grandes niveles de incertidumbre y precariedad laboral.

Frente a este panorama de cambios y conflictos en el campo de la cultura, me propongo entender cómo ha abordado estas transformaciones el trabajo social desde el nivel académico de los trabajos de grado, a partir de una breve revisión bibliográfica que me permita contextualizar la presente monografía dentro de un marco más amplio que es el de los estudios culturales de grado de la disciplina en cuestión.

Es por eso que con la finalidad de ahondar en la relación que se ha tejido entre trabajo social, arte y trabajo artístico, a la vez que enmarcar el proyecto de tesis en relación a las inquietudes del campo académico, me propuse generar un breve Estado del Arte, a partir de los ocho trabajos de tesis de grado de la última década (2010-2020) realizados en la Facultad de Ciencias Sociales para la Licenciatura en Trabajo Social, vinculados al tema.

Los mismos surgen de la búsqueda en la plataforma web Colibrí, bajo los títulos “arte, trabajo social” “trabajo social, artistas” “trabajo artístico, ciencias sociales” “artistas locales” “trabajo cultural, trabajo social”. De esta búsqueda surge que en ocasiones el trabajo social se ha aproximado al arte y al trabajo creativo a partir de diferentes visiones, las cuales pueden sintetizarse en cuatro perspectivas.

Algunos trabajos abordan la relación arte, artistas y trabajo social desde una *perspectiva instrumental*, explorando el trabajo creativo desde una función social del

arte, entendida como una herramienta de promoción de la participación, integración social y/o efectivización de diversos objetivos de un proyecto social específico.

En este sentido prima una noción del arte en consonancia con las finalidades de la intervención social profesional (Peña Pippo, M. 2015) e incluso una visión utilitaria de la dimensión artística que “se vuelve herramienta para el trabajo social y para su labor en la promoción de los derechos de las personas.” (Moreira Giordan, M. 2019, p.43).

Recientemente y vinculada al desarrollo del trabajo social en proyectos, programas e instituciones de áreas como discapacidad (MontesdeOca Cornú, S. 2011) o vejez (Moreira Curbelo, M. 2018) surgen reflexiones sobre el cruce de la práctica artística y el trabajo social, articuladas desde una mirada interdisciplinar que hace énfasis en el proceso creador y el trabajo artístico desde un *abordaje terapéutico*. Poniendo en el centro de la práctica profesional la promoción de derechos culturales, el acceso a bienes simbólicos y el fortalecimiento de la identidad colectiva en torno a prácticas artísticas.

Otro enfoque del estudio de la relación entre la disciplina, la cultura y el arte, podríamos definirlo como *(neo) institucionalista* y surge a partir del interés académico por abordar el estudio de la institucionalidad cultural del Uruguay en el siglo XXI (Robaina, G. 2010). Desde esta perspectiva, el retorno a la democracia, pero principalmente la llegada del Frente Amplio al gobierno nacional en 2005, supuso “cambios estructurales tanto en las condiciones materiales” de desarrollo cultural del país “como en las condiciones simbólicas”. Y son estos cambios los que “estarían condicionando la relación de la ciudadanía, las organizaciones, empresas y artistas con los bienes y servicios culturales” (Robaina, G. 2010, p. 57).

De forma paralela, surgen algunas iniciativas de análisis de trabajo social desde una *perspectiva intercultural*, y del estudio de los paradigmas de las políticas culturales. Nociones como hibridación, democracia cultural, centralismo, identidad colectiva, comienzan a establecerse como categorías de análisis en la praxis del trabajo social en investigaciones realizadas en el departamento de Soriano (Costa Nasso, M. 2018); de Treinta y Tres, vinculada a las políticas culturales en el departamento (Lucas Lemos, V. 2016) y en Rivera, sobre los artistas (principalmente músicos) de la frontera norte de Uruguay y la cultura fronteriza (Gularte, C. 2017). Desde esta perspectiva se abordan los conflictos inherentes a los procesos de construcción de ciudadanía cultural a nivel local y al lugar que ocupa el trabajo social

a la hora de promover “un posicionamiento crítico frente a los procesos de dominación y exclusión que prevalecen en el desarrollo de la cultura.” (Lucas Lemos, V. 2016, p. 44).

Los diferentes enfoques, objetos de estudio e inquietudes académicas en los trabajos de grado, indican tanto la complejidad como el valor del tema a tratar. El escaso número que representan, así como la casi ausencia de investigaciones que aborden la perspectiva de los artistas, hace necesario un estudio crítico y complejizador del cruce entre Arte, trabajo artístico y trabajo social, que ponga de relieve la voz de los sujetos involucrados, y las condiciones en que desarrollan su actividad.

De esta manera me propongo en las siguientes páginas abordar el análisis de las diferentes percepciones y representaciones simbólicas que los sujetos tienen sobre su práctica artística bajo las transformaciones actuales del sector, con el interés de generar nuevos aportes al debate planteado por distintas perspectivas señaladas, y poniendo en el centro de la investigación la experiencia de los artistas locales.

3. Proceso de investigación

El presente trabajo de tesis de grado es el resultado del proyecto de investigación que el autor comenzó en agosto de 2020, en el marco del curso de Análisis de datos Cualitativos II a cargo de la profesora titular Veronica Filardo. En ese primer momento el trabajo logró avanzar sobre los relatos de artistas locales de los departamentos de Canelones, Colonia y Rocha.

A partir de 2021, y de cara a la realización de la tesis final de grado, comenzó el reclutamiento de las restantes cinco entrevistas, a partir de una metodología de investigación similar y con la misma pauta de entrevista (Anexo 1). En esta oportunidad es que entre septiembre del mismo año y febrero de 2022, se sumaron los relatos de un artista de Rocha, uno de Rivera, dos artistas de Maldonado y uno de Canelones.

3.1 Objetivos

Con esta monografía pretendo desarrollar los resultados de un trabajo de investigación social, mediación y análisis en torno al cruce entre el arte, el trabajo y el Estado, a partir de testimonios de diez artistas escénicos locales durante la pandemia de covid-19.

El **objetivo general** de la investigación es analizar las percepciones de los/as artistas escénicos, sobre los procesos creativos en el contexto de la emergencia sanitaria.

Mientras que los **objetivos específicos** buscan:

- Interpretar los diferentes discursos de los/as artistas escénicos relacionados a sus procesos creativos en el marco de la pandemia y la utilización de las nuevas tecnologías y redes sociales.
- Identificar las formas de monetización del trabajo artístico en el marco de la pandemia, que surgen de las entrevistas.
- Analizar las percepciones de los entrevistados sobre las intervenciones del Estado en relación a las artes escénicas.
- Describir las condiciones de trabajo artístico de los entrevistados.
- Aportar insumos analíticos y metodológicos al debate de los estudios culturales a nivel de grado en la licenciatura de Trabajo social.

3.2 Diseño metodológico

El presente trabajo está basado en un diseño de investigación cualitativo, en función de los relatos de diez artistas escénicos locales de los departamentos de Canelones, Colonia, Maldonado, Rocha y Rivera, recabados en entrevistas semi-estructuradas. Los mismos, fueron elegidos según una serie de características comunes: desarrollan trabajos artísticos en pequeñas compañías, su labor tiene una trayectoria sostenida en el tiempo (mayor a diez años), y residen en ciudades con menos de cien mil habitantes, constituyendo así la población de interés.

En relación a los objetivos y las premisas de la investigación, la entrevista, como lo plantea Oxman (1998, p.14) “aparecía como un modo clave para acercarse a los sujetos particulares en tanto actores creadores y analizar dicha creatividad en función del contexto histórico correspondiente”.

El reclutamiento se dio a partir de conocidos en común, espacios compartidos anteriormente a la entrevista y por efecto de bola de nieve, a partir de sugerencias de los propios entrevistados. Las entrevistas fueron grabadas en dispositivos digitales, y el proceso de las mismas incluyó registro escrito en los respectivos cuadernos de notas. Todas fueron transcritas a partir de los códigos de Jefferson (Atkinson & Heritage. 1984). Del total de entrevistas cinco fueron realizadas de manera presencial, cuatro se realizaron a partir de la plataforma virtual de ZOOM y una a partir de video llamada de whatsapp.

Esto no impidió que el principio que rigió los encuentros, virtuales o presenciales, fue el de construir una “interacción cara a cara, constituida por preguntas y respuestas a una temática u objetivo específicos”(Oxman, 1998, p.9). Que en este caso se refiere a cómo fueron vividos los procesos creativos por los artistas escénicos durante el confinamiento social generado por la pandemia de covid-19.

Además de la generación de conocimiento a partir del relato y del análisis de la técnica en sí misma, las entrevistas buscan construir una instancia reflexiva, poniendo en el centro del encuentro el punto de vista del interlocutor. Donde el entrevistado pueda emitir y escuchar su testimonio en un espacio de diálogo guiado por un moderador (entrevistador) que busca en el relato de este, el objeto de su investigación.

De esta manera el proyecto de investigación se organiza sobre un conjunto de “speech events”(Blanchet et al,1989)⁸ orientados a generar las condiciones para conocer, registrar y analizar la biografía de los entrevistados, que encuentra su momento de concreción en estas entrevistas. Las cuales contienen, al igual que “todo acto de palabra” -como afirma Bourdieu (1985, p.12)-

(...) por un lado las disposiciones, socialmente modeladas, del habitus lingüístico, que implica una cierta propensión a hablar y decir determinadas cosas (interés expresivo) y una cierta capacidad de hablar definida a la vez como capacidad lingüística de infinita creación de discursos gramaticalmente semejantes y como capacidad social que permite utilizar adecuadamente esta competencia en una determinada situación; por otro, las estructuras del mercado lingüístico, que se imponen como un sistema de sanciones y censuras específicas.

3.3 Criterios de codificación

La codificación de las narraciones, fue realizada a partir de la utilización del programa Atlas Ti. Con el cual fue generando un libro de códigos (anexo 1, p.66), donde se organizaron las citas y agrupaciones de códigos. Esto permitió ordenar los documentos y establecer relaciones a partir de tablas de co-ocurrencia, de la organización de memos y de la realización de nubes de palabras.

A través de la realización de un trabajo de “codificación axial” (Gibbs, 2016) se establecieron una serie de códigos identificados en los documentos, que luego fueron agrupados en seis categorías. Del análisis de estos grupos de código, es que surgen las siguientes seis dimensiones del problema de investigación: percepción de los vínculos institucionales; relaciones entre arte y sociedad; estrategias creativas y desarrollo personal; condiciones laborales; percepciones sobre la pandemia y soportes sociales del trabajo artístico.

A partir de este ejercicio de categorización comenzaré el análisis del problema de investigación, enfocando el estudio en la percepción que los artistas

⁸ “Una entrevista es un speech event en el que una persona A extrae una información de una persona B, información que se hallaba contenida en la biografía de B. El término biografía significa aquí el conjunto de las representaciones asociadas a los acontecimientos vividos por B” (Blanchet et al, 1989, p.88).

tienen de sus procesos creativos en el marco del confinamiento por la pandemia de covid 19, y de cómo este se relaciona con las condiciones laborales y la incorporación de las nuevas tecnologías a su trabajo artístico.

4. Marco teórico.

Para comprender las narrativas que surgen de las entrevistas y aproximarnos a los objetivos propuestos, creo necesario recurrir a seis autores de distintos lugares, épocas y escuelas de pensamiento, que reflexionan en torno al problema de la cultura y el individuo en el pasaje del capitalismo postindustrial a la precarización de la vida en la era digital.

La estructura teórica que guía el análisis de este trabajo se orienta hacia dos aspectos del problema de investigación: el sujeto, en este caso artistas locales; y las tensiones que rodean su trabajo artístico.

En primer lugar, para generar un concepto tentativo de artista local, propongo estudiar las tipologías que Howard Becker (Chicago, EEUU. 1928) describe en la *Sociología de los mundos del arte* (2008). El autor define cuatro tipos de artistas: “profesionales integrados”, “artistas folk”, “artistas rebeldes” y “artistas ingenuos”. Las formas de “cooperación” con otros artistas, las “convenciones” culturales que adhieren, transgreden, o desconocen y el relacionamiento con el “prestigio” van delineando cada uno de estos tipos ideales. Esta categorización planteada por Becker (2008) desde la propuesta teórica del interaccionismo simbólico, debe ser interpretada desde una premisa dinámica y no determinista, donde los sujetos pueden corresponder a características de distintos tipos de artista y en ningún caso se da una tipología en estado puro.

Los conflictos y representaciones colectivas que constituyen al artista como sujeto social en el marco de la pandemia serán abordados desde los aportes de la teoría de los “campos sociales” (*Sociología y Cultura*, 1990) de Pierre Bourdieu (Francia. 1930-2002). A partir de una serie de sub campos analíticos que nuclea las percepciones de los sujetos alrededor de características compartidas, analizaré los “habitus” emergentes de los entrevistados y los conflictos de inserción en los campos de la cultura para comprender cómo se manifiestan las posiciones asumidas en los espacios de tensión y como se distribuyen las jerarquías en los campos.

Sobre las tensiones que rodean el trabajo artístico en esta nueva coyuntura, por un lado analizaré los procesos creativos y el vínculo con la precariedad laboral desde la óptica de los estudios críticos de la cultura contemporánea, a partir de los aportes de Nestor Garcia Canclini (Argentina, 1939) sobre la precarización en la industria cultural (*Cultura y desarrollo*. 2012) y los cambios en el estatus de ciudadano bajo el capitalismo de la era digital (*Ciudadanos remplazados por algoritmos*. 2019). Y Remedios Zafra (España, 1973) sobre el trabajo virtual y la fragilidad de la vida contemporánea (*Fragiles*. 2021).

Por otro lado, la afectación al estatus de individuo que supuso la pandemia, las respuestas del Estado, la sociedad y el mercado frente a la situación del sector y las percepciones de los sujetos involucrados, serán analizados a través de la idea de soportes sociales planteado por Robert Castel (Francia, 1933-2013) en su último libro: *El ascenso de las incertidumbres* (2010).

Por último, propongo una perspectiva desde la cual analizar el discurso del sujeto de investigación desde una dimensión ético-política, a partir de los aportes de la teoría crítica de Axel Honneth (Alemania, 1949). El autor analiza el proyecto hegeliano de la lucha por el reconocimiento y los aportes de la psicología social de G. Mead, como el de “persona intersubjetiva”, a la luz de los conflictos sociales contemporáneos.

De este modo, para comprender las motivaciones y la significación que tuvo la tarea de los artistas en su comunidad durante la pandemia, como el tenso vínculo entre trabajo artístico, reconocimiento legal y Estado, tomaré los conceptos de “reconocimiento” (en sus tres niveles: amor, derecho, valoración) y y su correspondiente negativo los “modos de menosprecio”, sobre los cuales Honneth define los patrones de reconocimiento intersubjetivo en el libro *La lucha por el reconocimiento* (1997).

5. Análisis.

Para abordar el análisis del presente trabajo he optado, en primer lugar, por ordenar los datos relevantes del total de entrevistas en una serie de seis cuadros de elaboración propia, y en segundo término, agrupar las entrevistas que comparten características comunes en cinco subcampos o subgrupos analíticos identificados cada uno con un nombre propio.

5.1. Cuadros descriptivos.

En los próximos seis cuadros, pretendo sintetizar algunos datos relativos a los sujetos y a las categorías de investigación de este trabajo.

Cuadro 1: Datos de los sujetos.

Entrevista	Nombre	Sexo	Edad	Disciplina artística	Departamento
1	A	M	44	Títeres	Rocha.
2	B	F	37	Títeres	Canelones
3	C	M	46	Teatro	Colonia
4	D	F	39	Teatro	Colonia
5	E	F	38	Títeres	Canelones
6	F	M	48	Circo	Rocha
7	G	F	37	Teatro callejero/ Títeres	Maldonado
8	H	M	42	Teatro	Maldonado
9	I	M	38	Circo	Rivera
10	J	M	42	Música	Canelones

Las entrevistas fueron realizadas entre agosto de 2020 y febrero de 2022, a cuatro mujeres y seis varones cuyas edades oscilan entre 37 y 48 años. Las mujeres constituyen el espacio más joven del grupo de entrevistas. Y las disciplinas relevadas son: Teatro, Títeres, Circo y Música.

Las dos entrevistas realizadas en Colonia, corresponden a integrantes de un mismo grupo. En Canelones las tres entrevistas realizadas corresponden a diferentes artistas locales de la región de Costa de Oro y Ciudad de la Costa. En Maldonado ambos entrevistados desarrollan sus actividades en la capital

departamental. Mientras que en Rocha las dos personas entrevistadas viven en ciudades pequeñas. Excepto el entrevistado de Rivera, que debido a las consecuencias de la pandemia y de manera circunstancial vive allí, los demás entrevistados han desarrollado la mayor parte de su trabajo artístico a nivel local.

Cuadro 2: Formación y trayectoria artística.

Formación	Trayectoria
A Estudios en ámbitos no formales (talleres, cursos, etc). Acreditación de Saberes de UTU	20 años
B Aprendizaje Familiar / Estudios en ámbitos no-formales (cursos, talleres, etc). Acreditación de Saberes de UTU	20 años.
C Estudios en ámbitos no formales (cursos, talleres) Formación autodidacta	20 años
D Estudios en Escuela de actuación (Colonia).	12 años
E Estudios en ámbitos no formales (talleres, cursos, etc). Acreditación de Saberes de UTU	15 años.
F Estudios en ámbitos no-formales (talleres, cursos, etc) Autodidacta.	24 años
G Estudios en ámbitos no-formales (talleres, cursos, etc). Cursos en la Escuela de actuación de Maldonado. Autodidacta.	15 años.
H Formación académica / egresado de EMAD (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático)	18 años.
I Formación por oficio (como ayudante de circo de lona) Autodidacta. Estudios en ámbitos no formales (cursos, talleres, etc)	15 años
J Estudios Particulares. Conservatorio Falleri-Balzo. Autodidacta.	18 años.

La trayectoria de trabajo artístico de los entrevistados se encuentra entre 12 y 24 años. Se observa, en las diez personas entrevistadas, diferentes trayectorias formativas, de las cuales vale destacar: Aprendizaje familiar, formación por oficio, cursos y talleres. En el subcampo de los/as titiriteros, que abordaré en profundidad

en el apartado titulado “Mundo en transición”, aparece la acreditación de saberes de UTU⁹ como una interesante experiencia de reconocimiento formativo.

Por otro lado, del total de entrevistados sólo dos cuentan con formación artística terciaria. En el caso de J, que analizaré en un sub campo propio en el próximo apartado, se caracteriza por el estudio y ejercicio sistemático del instrumento desde temprana edad en conservatorios y maestros particulares.

La idea previa de artista local, implica pensar un espacio determinado para el desarrollo de la actividad artística. Del relato de los entrevistados, emergen diferentes espacios de circulación artística. La mayoría de los entrevistados tiene circuitos artísticos a través de contrataciones por parte de instituciones públicas, y en buena medida también por contrataciones particulares. Entre aquellos que dirigen su trabajo artístico al público infantil, (entrevistados: A,B, E, F, G, I), los centros de enseñanza, escuelas y colegios, aparecen como espacios característicos de circulación. El sub campo de los titiriteros, el cual analizaré en el apartado 6.2.3, es el que tiene un mayor desarrollo de circulación artística por institutos de enseñanza primaria. En el caso de los artistas de circo, que analizaré por separado en el punto 6.2.2, el espacio público (plazas, ferias, paseos y peatonales) constituye uno de los principales espacios de presentación de sus espectáculos.

La totalidad de los entrevistados realiza su trabajo artístico a nivel departamental, algunos, también, han desarrollado actividades fuera del país (A,C,E,I,J). Entre estos últimos se pueden distinguir tres formas diferentes de internacionalización artística: la autogestiva, en el caso de I, que se sostiene sobre redes no-formales de circulación cultural (circo, arte callejero); la corporativa, que se sostiene sobre redes de circulación sectorial (festivales de teatro, títeres y artes escénicas organizados por grupos extranjeros: en el caso de A,C,D,E); e internacionalización institucional, en el caso de propuestas promovidas en el exterior por instituciones nacionales (J).

⁹Ver: *Administración Nacional de Educación Pública - Consejo de Educación Técnico Profesional* [PDF] (8/10/2014). Recuperado de: https://www.utu.edu.uy/utu/migra/resoluciones_old/2014/octubre/res-2322-14-exp-5522-14.pdf

Cuadro 3: Espacios de circulación artística.

Espacios de circulación.

- A** Contrataciones eventuales desde instituciones públicas (Intendencias, MEC¹⁰, ANEP¹¹, etc)
Circulación independiente (presentaciones y/o talleres autogestionados.
Contrataciones particulares).
Presentaciones a nivel departamental / en el exterior.
- B** Contrataciones eventuales desde instituciones públicas (Intendencias, MEC, ANEP, etc)
Circulación independiente (presentaciones y/o talleres autogestionados).
Contrataciones particulares.
- C** Contrataciones eventuales desde la intendencia/ Municipio
Circulación grupal independiente (presentaciones)
Contrataciones particulares de servicios técnicos.
Presentaciones en el exterior.
- D** Contrataciones eventuales desde la intendencia/municipio.
Circulación grupal independiente/ Presentaciones en el exterior.
- E** Contrataciones eventuales desde instituciones Públicas (Intendencias, MEC, ANEP, etc)
Circulación independiente (presentaciones y/o talleres autogestionados.
Contrataciones particulares). /Presentaciones en el exterior.
- F** Circulación independiente (presentaciones y/o talleres autogestionados).
Trabajo en el espacio público.
Contrataciones particulares.
- G** Contrataciones eventuales: Intendencia, Escuelas.
Circulación independiente (presentaciones y/o talleres autogestionados).
Trabajo artístico en el espacio público.
Contrataciones particulares.(animación de eventos, cumpleaños, etc)
- H** Trabajo docente: Escuela Maldonado de Arte Escénico (Municipal)
Espacios de circulación formal (salas, teatros, centro culturales)
- I** Independiente./ Trabajo artístico en el espacio público.
Circulación itinerante a nivel regional.
- J** Circulación nacional/presentaciones en el exterior.
Contrataciones eventuales desde instituciones oficiales (Intendencias, MEC, MRREE¹²)
Circulación independiente/ Trabajo artístico en el espacio público.

¹⁰ Ministerio de Educación y Cultura.

¹¹ Administración Nacional de Educación Pública.

¹² Ministerio de Relaciones Exteriores.

En el caso de los entrevistados que desarrollan trabajos circenses, los espacios de presentación están determinados, en parte, por las temporadas turísticas o de alta circulación de públicos. Esta característica zafral de algunos trabajos artísticos, también es visible en quienes presentan trabajos dirigidos a niños y niñas, en temporada teatral de vacaciones de invierno o primavera (principalmente en salas teatrales o espacios culturales), en eventos temáticos como el “día del niño” (principalmente en espacios no convencionales), o durante el año escolar (con presentaciones en el aula).

En el caso del grupo de teatro de Colonia, que analizaré más adelante bajo el título de “el teatro del pueblo”, gestionan una sala propia, que en sí misma es un punto de circulación cultural en el departamento. De la entrevista a ambos integrantes de este grupo, surge también, la importancia de la fiesta del lugar (fiesta de la cerveza, de edición anual) en el circuito de presentaciones artísticas del grupo.

Una de las inquietudes recurrentes a la hora de profundizar sobre las condiciones del trabajo artístico, son los medios y estrategias de monetización y formalización de dicho trabajo.

A continuación, en el cuadro nº4, se describen cuales son las actividades artísticas remuneradas, como son (o no) los procesos de formalización de las mismas y que otras actividades realizan los entrevistados. De aquí se desprende que la mayoría de los entrevistados no realiza otras actividades remuneradas que no estén vinculadas al trabajo artístico.

Entre las tres personas que sí realizan actividades remuneradas por fuera del trabajo artístico, dos son mujeres, y los trabajos que realizan son formalizados, siendo esta su principal fuente salarial. Entre las principales actividades artísticas que desarrollan los entrevistados están: la presentación de espectáculos, la realización de talleres eventuales, el trabajo docente en instituciones educativas.

Los procesos de formalización de estas actividades, en la mayoría de los casos, implica la gestión de la facturación por medio de cooperativas artísticas (FUDEM, COOPARTE, VALORARTE, etc) lo que garantiza aportes y beneficios sociales acorde a la ley estatuto del artista y oficios conexos Nº 18.384.

Esto se da de manera eventual en la mayoría de los entrevistados que realizan este tipo de formalización, y está, generalmente, determinado por los requerimientos del contratante (principalmente cuando se trata de instituciones) así como por el monto de la contratación.

Cuadro 4: Actividades remuneradas y formalización laboral de los sujetos.

Actividades artísticas remuneradas	Formalización Laboral	Otras actividades remuneradas.
A Presentación de espectáculos. Taller de teatro en secundaria	Aportes por cooperativa artística (eventual) Interinato: garantías laborales de la institución.	
B Presentación de espectáculos. Venta de títeres.	Aportes por cooperativa artística (poco frecuente) Informal	
C Presentación de espectáculos. Servicio técnico de audio y luces para eventos	Aportes a través de asociación civil. (Regular)	
D Presentación de espectáculos	Aportes por trabajo asalariado no artístico	Maestra escolar.
E Presentación de espectáculos. Talleres de títeres en escuelas.	Aportes por trabajo asalariado no artístico	Empleada de comercio.
F Presentación de espectáculos.	Aportes por cooperativa artística (poco frecuente)	
G Presentación de espectáculos. Talleres del teatro	Aportes por cooperativa artística (poco frecuente)	
H Docencia de teatro en institución terciaria.	Interinatos: garantías laborales de la institución.	
I Presentación de espectáculos	Aportes por cooperativa artística (poco frecuente)	Trabajos eventuales
J Presentación de espectáculos. Clases particulares de guitarra.	Aportes por cooperativa artística (eventuales).	

Muchas de las actividades independientes, sean contrataciones particulares o presentaciones autogestionadas, no cuentan con ningún proceso de formalización laboral, esta relación entre independencia y precariedad laboral será estudiada en profundidad en el apartado titulado “100% independiente”, dedicado a las experiencias de los artistas de circo. Al respecto se refiere el entrevistado “I”: *“No he aportado nunca::: Porque yo he pres:::como artista callejero y siempre he trabajado a la gorra. No hay ningún sistema que nos permita a nosotros::: estar en el sistema digamos y aportar(...)”* (anexo 3, entrevista 9).

En el cuadro nº5 se analiza el acceso, de parte de los entrevistados, a recursos económicos provenientes del Estado, diferenciado entre:

- Políticas culturales que implican una prestación económica o material para el estímulo o fomento artístico.
- Contratación por parte de instituciones públicas para fines específicos (educativos, fiestas locales, eventos puntuales).
- Y las medidas de emergencia tomadas por el gobierno durante la pandemia (Subsidios económicos, fondos compensatorios como “Butaca solidaria” o “Fondo Ruben Melogno”, etc).

Entre las instituciones contratantes son recurrentes en las entrevistas: las Intendencias departamentales, los municipios, escuelas primarias y centros de enseñanza, Ministerio de Educación y Cultura, y en el caso de J, el Ministerio de Relaciones Exteriores. Cuatro de los entrevistados accedieron a por lo menos una de las medidas de emergencia para el sector cultural. El caso de B, es el único que accedió a fondos y/o subsidios de emergencia a nivel local (municipio de la Ciudad de la Costa), departamental y nacional (Fondo Ruben Melogno y Subsidios de emergencia). Los cuatro entrevistados/as comparten la característica de tener un bajo nivel de inserción en la gestión de recursos de políticas culturales pre pandemia. Mientras que la totalidad de quienes realizan trabajos formalizados (tanto a nivel artístico como no artístico) no solicitaron subsidios.

Al respecto dice A (anexo 3, entrevista 1): *“No me anoté para ningún subsidio de esos que hubieron porque como yo ya tenía un ingreso sentía que tenía que dar la oportunidad a la gente que no lo tenía ... Hubo gente que estuvo más en el horno”*. En el apartado titulado “Campo de batalla”, emerge de manera más notoria las diferencias en el acceso, de cada entrevistado, a recursos económicos del Estado.

Cuadro 5: Acceso a recursos económicos del Estado.

Políticas culturales	Instituciones	Medidas de gobierno por emergencia cultural
A Gestión de fondos concursables	Contrataciones: Escuelas / Intendencia / MEC	No solicitó subsidios
B	Contratación: Intendencia / Escuelas	Acceso a subsidios (municipales/ nacionales).
C	Administración de sala municipal. Contratación: Intendencia /Municipios	No solicitó subsidios.
D	Administración de sala municipal. Contratación: Intendencia /Municipios	No solicitó subsidios
E Gestión de fondos concursables.	Contratación: MEC / Escuelas.	No solicitó subsidios.
F	Contratación: Intendencia / Municipio.	Acceso a subsidios
G	Contratación: Escuelas / Intendencia.	Acceso a subsidios
H Coordinación de proyectos departamentales de cultura	Docencia artística en Institución municipal.	No solicitó subsidios
I		Acceso a subsidios
J Gestión de fondos concursables.	Contratación: Intendencias /Municipios. MEC y MRREE.	No accedió a subsidios. ¹³

Los cambios y adaptaciones creativas que los artistas desarrollaron durante la pandemia por covid 19, orbitaron en gran parte a la incorporación de nuevas tecnologías en la realización del trabajo artístico. En el siguiente cuadro intentaré

¹³ Acceso a apoyos solidarios gremiales (cooparte/fudem), no acceso a subsidios por emergencia cultural del Gobierno (a través del MTSS)

resumir cuáles fueron las formas predominantes del trabajo virtual, sobre qué relación de dependencia se generaron y cuáles fueron los lugares de trabajo donde se llevaron a cabo.

Cuadro 6: Trabajo virtual durante la pandemia

Tipo de trabajo	Relación de dependencia	Lugar de trabajo
A Realización audiovisual /Creación y difusión gráfica./ Acciones de comunicación	Independiente	Doméstico
B Acciones de Comunicación / Creación y difusión gráfica.	Independiente	Doméstico
C Acciones de comunicación grupal.	Grupal	Doméstico
D Acciones de comunicación grupal.	Grupal	Doméstico
E Realización audiovisual / Creación y difusión gráfica /acciones de comunicación/ Formación en línea	Independiente	Doméstico
F Acciones de comunicación	Independiente	Doméstico
G Realización audiovisual / Creación y difusión gráfica/ Acciones de comunicación / Formación en línea	Independiente	Doméstico
H Docencia a través de zoom de la EMAE Acciones de comunicación.	Institucional	Institucional /Doméstico
I Sin actividad	-----	-----
J Dificultades para dar clases por internet.	Independiente	Doméstico

Casi la totalidad de los entrevistados desarrolló algún tipo de trabajo artístico virtual. Solamente “I” no registró ningún tipo de actividad, y en el caso de J se

enfrentó a dificultades técnicas que no favorecieron la adaptación de antiguas prácticas a los nuevos medios. La mayoría utiliza las nuevas tecnologías como elemento de comunicación tanto a nivel grupal como público, a partir de las redes sociales.

Entre estos, algunos desarrollan algún tipo de creación gráfica y difusión virtual (afiches, fotografías y diseño) y en menor medida algunos realizaron durante la pandemia algún tipo de trabajo artístico audiovisual (realización de clips, streaming, presentaciones, talleres y/o eventos en línea, etc). La mayoría de los trabajos virtuales fueron realizados de manera independiente, y el espacio doméstico aparece como el principal lugar de trabajo.

Solo en el caso de H, se destaca una relación de dependencia Institucional en el uso de las nuevas tecnologías, debido a la adaptación virtual del trabajo docente. Del total de entrevistados solamente tres (A, E y G) lograron algún tipo de continuidad creativa a partir de la realización audiovisual, adaptando antiguas propuestas artísticas o generando nuevas formas para los medios digitales.

Esta emergencia de lo que Dubatti (2021) llama de “artes tecnoviviales”¹⁴, es parte de cambios en el vínculo entre tecnología, arte y trabajo que se viene generando en la última década, pero que registró durante la pandemia un uso masivo. En el apartado titulado “Mundo en transición”, abordaré el estudio de estos cambios en el sub campo de los titiriteros, analizando cuáles fueron las principales estrategias de desarrollo de estas practicas, cuales los principales obstáculos y como afecto en los procesos creativos de cada uno la virtualización del trabajo artístico.

¹⁴ Sobre “artes tecnoviviales” Dubatti (2021, p.315) aporta: “Llamo tecnoviviales a las relaciones humanas a distancia, desterritorializadas a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas.”

5.2.Subcampos del arte local.

Abordaré el entramado de relatos y experiencias que abarcan las entrevistas de esta investigación a partir de cinco apartados que desglosan las coincidencias y tensiones inscriptas en diferentes campos del arte contenidos en las entrevistas, de los cuales destaco: el mundo del teatro de actores, del teatro de títeres, del circo, de la música erudita en espacios “heterodoxos” y de las disputas de “inserción”(Bourdieu, 1990) en el marco del campo cultural de una ciudad con una importante infraestructura artística (Maldonado).

Esta desagregación de las entrevistas complementa la primera parte del análisis de manera dinámica, poniendo el foco en las tensiones y representaciones compartidas. Parafraseando a Canclini (2012, p. 32) "Más que delimitar un universo poblacional homogéneo nos interesa captar procesos, prácticas y discursos reveladores", en este caso, de formas de "hacer y comunicar la cultura" a nivel local.

De este modo emerge una visión que complejiza la concepción del arte local, trascendiendo estilos, pertenencias territoriales o tradicionalismos; y que busca aportar al análisis crítico de las propuestas y políticas culturales locales, regionales; así como las estrategias de los sujetos culturales del desarrollo local.

5.2.1.El teatro del pueblo: percepciones de dos integrantes de un grupo de teatro local de Nueva Helvecia.

“Lo importante que es para este pueblo esa fiesta” (anexo 3, entrevista 3)

Colonia es un departamento caracterizado por una fuerte actividad teatral, con numerosos grupos en las diferentes ciudades, y con un alto grado de formalización en cada uno de ellos. En el *Informe sobre Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay*, realizado por el Instituto Nacional de Artes Escénicas (MEC) en octubre de 2016, se reconoce que *Colonia, además de ser el departamento que posee mayor cantidad de grupos, es también quien tiene mayor descentralización, al tener sus 15 grupos distribuidos en 9 localidades diferentes*¹⁵.

¹⁵ INAE-MEC: *Informe sobre Relevamiento de grupos y elencos teatrales del Interior del Uruguay*. [PDF] (Octubre de 2016). Recuperado de: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2019-11/relevamiento_grupos-teatrales_feb2017_0_0_0.pdf

En este caso el grupo realiza actividades y presentaciones a nivel local y departamental de manera regular desde su fundación en el año 2005. Y a partir de 2015 comienzan a gestionar una sala teatral en un espacio cedido por el Municipio del lugar. El grupo cuenta además con personería jurídica y garantiza aportes fiscales a BPS y DGI.

Para el director y técnico del grupo (C), la emergencia sanitaria supuso la interrupción total de sus actividades, tanto con el grupo, como en su trabajo como técnico de luces y sonido para eventos socio-culturales. En los primeros meses de la pandemia el tiempo libre fue destinado al consumo virtual, percibido como una oportunidad de asistencia virtual a actividades que se “liberaron” desde diferentes portales culturales de todo el mundo:

“Sobre todo en la primera etapa de la pandemia. (...) se abrieron un montón de portales y archivos de obras de teatro y compañías mundiales. (...) Videos, streaming en vivo, a veces grabados eh::: de espectáculos que antes eran pago y son caros y pocas veces son virtuales”(C, entrevista 3, anexo 3)

Sin embargo la utilización de las tecnologías de información y comunicación no parece haber logrado una sistematicidad, ni formalidad para la formación individual ni para la producción artística grupal, y resultando de provecho, casi exclusivamente, para mantener las reuniones de coordinación del grupo, a partir de plataformas como ZOOM y Wathsapp.

En el caso de la actriz y gestora ejecutiva del grupo (D), la interrupción de las instancias presenciales de encuentro y trabajo (tanto en el grupo, como en su rol de maestra escolar) generó un contexto de incertidumbre y ansiedad, que la entrevistada sintetiza en la expresión: *“Pasamos por momentos de mucho aislamiento”*. (D, anexo 3, entrevista 4)

El confinamiento inicial, limitó no sólo el contacto con el público, sino también con los propios compañeros de grupo. En este caso, a diferencia de otros entrevistados/as, la producción artística del grupo es resuelta en un nivel colectivo, grupal, del cual la sede era un espacio central.

Al respecto, las necesidades organizativas de la compañía implican la inversión principal de trabajo y organización del grupo. Las estrategias de comunicación virtual estuvieron orientadas principalmente a satisfacer estas necesidades, en torno a obligaciones, pagos, reuniones con el municipio y búsqueda de una nueva sede, más amplia y que se adaptara mejor al protocolo vigente en ese

momento (35% del aforo), que posibilitará la continuidad del trabajo artístico presencial.

Del análisis de ambas entrevistas, surge que los principales desafíos y problemas percibidos en relación a la pandemia son: la inviabilidad de la aplicación del aforo exigido para una sala tan pequeña como la que maneja el grupo, que se traducía en una ganancia irrisoria por actividad; el elevado nivel de riesgo sanitario para el que consideran “su público”, integrado preferente por adultos mayores.

La incertidumbre sobre la realización de la fiesta local (Fiesta de la Cerveza) y la continuidad de la agenda cultural de la zona, determinada principalmente por instituciones locales y departamentales, de la cual el grupo era parte y significaba su principal circuito de circulación. A la vez que la dificultad para la concreción de espacios de encuentro creativo grupal y las complejidades derivadas de compatibilizar los pagos y obligaciones legales del grupo, con la nula generación de ingresos del grupo a partir de la emergencia sanitaria, imponían una visión incierta sobre el futuro y viabilidad del proyecto. Sobre esta relación del grupo con la agenda cultural local, el entrevistado aporta un comentario que da cuenta de los cambios acaecidos con la pandemia.

“(...)sabemos que siempre tenemos alrededor de seis (.) o siete presentaciones FIJAS (...) por diferentes festividades o aniversarios que se hacen acá en Nueva Helvecia eh::: como por ejemplo la fiesta de la cerveza, la fiesta del chocolate, algunos aniversarios; también en La Paz o en Rosario (...) de esas, hacemos tres o cuatro presentaciones en la primera parte del año y otras tres o cuatro en la segunda (...) eh::: Bueno X, nada (.) este año no llegamos a present(ar)” (entrevista 3, anexo 3).

La entrevistada tiene una percepción categórica sobre las medidas del gobierno, “*presente para decirnos que no nos reunamos, y ausentes para ofrecernos soluciones*”(anexo 3, entrevista 4). De este modo expone la ambigüedad de las políticas y medidas gubernamentales adoptadas en relación a las necesidades y problemas de los grupos, principalmente vinculada al protocolo de funcionamiento y al aforo para presentaciones presenciales. Lo que se puede señalar como un conflicto de “reconocimiento”¹⁶(Honneth,1997): el grupo por su parte cumple todas

¹⁶ “Para poder conseguir una ininterrumpida autorrealización, los sujetos humanos necesitan, más allá de la experiencia de la dedicación afectiva y el reconocimiento jurídico, una valoración social que les permite referirse positivamente a sus cualidades y facultades concretas” (Honneth, 1997, p.148)

las obligaciones y vinculaciones legales para acceder a un reconocimiento social/legal pero el Estado, en este caso el gobierno central, no ofrece ningún tipo de respuesta a quienes están en esta situación de formalidad.

Al tiempo que se aprecia, una importante “inversión”(Bourdieu,1990) de capital propio, lo que delimita el campo en que el grupo busca asegurar su posición. En este sentido Bourdieu (1990, p.73) entiende la inversión como:

la inclinación por actuar que se engendra en la relación entre un espacio de juego donde algo está en juego (lo que yo llamo un campo) y un sistema de disposiciones que se ajusta al juego (lo que llamo un habitus), un sentido del juego y de lo que está en juego que implica a la vez cierta vocación y aptitud para jugar el juego, tomar interés en el juego, dejarse llevar por el juego.

En este esfuerzo por parte del grupo para insertarse en una posición legítima en el campo del arte local: trayectoria en el lugar, legalización (personería jurídica y aportes fiscales), inversión económica, logística y de recursos humanos, mantenimiento de una sede grupal y un vínculo distinguido con su público, ubicado entre los/as personas mayores de la comunidad.

Lo que parecería estar en juego (hasta la llegada de la pandemia) es el circuito de circulación, la participación en fiestas oficiales (lo que implica reconocimiento local, vinculación con artistas de otros lugares y la posibilidad de contrataciones formales), y el prestigio a nivel local, que afianza la pertenencia física a partir de la sala propia (sede) y garantiza el capital simbólico como representantes escénicos de la cultura helvética, posibilitando conexiones con otras comunidades helvéticas fuera del país y fortaleciendo los vínculos internos del grupo y a nivel local.

Este último aspecto es tal vez, el que caracteriza al grupo próximo a las tipologías de artistas folk, quienes según palabras de Becker (2008, p.286) “se parecen al arte canónico en un punto: pertenecen a una comunidad bien organizada y producen su trabajo como parte de la misma”. Estas posiciones similares entre artistas integrados y artistas folk, sirven para comprender las dificultades derivadas de la inserción al campo de arte legítimo, y cierto corrimiento en la autopercepción al respecto, entendiendo que la irrupción de la pandemia significó un cambio en las reglas de juego del campo, donde el grupo pretende asegurar su posición a partir de

efectivizar el orden organizacional/administrativo del proyecto, pero sin lograr dar continuidad a su producción artística.

Al respecto, como expresa Canclini en el prólogo de Sociología y Cultura (Bourdieu, 1990, p.12) “uno de los aspectos más atractivos del concepto de campo lo encontramos precisamente en su utilidad para mediar entre la estructura y la superestructura, así como entre lo social y lo individual”. Estos cambios exponen, en el caso del grupo de teatro que goza de cierto prestigio y convoca al público distinguido del lugar, alteraciones en las “relaciones de reciprocidad” (Honneth, 1997, p.135) que constituyen el reconocimiento legal y comunitario, y que se traducen en expresiones de reconocimiento primario como la angustia frente a la incertidumbre y el aislamiento.

5.2.2- 100% independiente/ Historias de circo: percepciones sobre el trabajo artístico y las repercusiones de la pandemia en un artista circense de Rocha y otro de Rivera.

Los independientes que tienen éxito también necesitan una red de relaciones, de modo tal que gran cantidad de personas que puedan necesitar sus servicios los tengan presentes y tengan sus datos en la agenda para poder llamarlos cuando surja la ocasión. La reputación ayuda. Si alguien se desempeña bien en proyectos anteriores, otros deciden no sólo utilizar sus servicios sino recomendarlo a terceros. (Becker, 2008 p.109)

Del total de entrevistas realizadas para el presente proyecto, surgen dos casos, vinculados a las artes circenses que comparten algunas similitudes y contienen algunas particularidades. Se trata de F (48 años, Rocha) e I (38 años, Rivera,)¹⁷. Ambos desarrollan un trabajo unipersonal, que se sostiene (principalmente) sobre el soporte familiar, y que establece vínculos eventuales de cooperación con otros artistas, pero sin llegar a consolidar o pertenecer a una red o espacio formalizado de cooperación.

Una de las características en común, más notoria, es la del trabajo artístico eminentemente presencial y ambientado en el espacio público, que ambos artistas definen como “espectáculo callejero”, el cual contiene convenciones propias y

¹⁷ Ver en Anexos 2 y 3.

características espaciales y temporales específicas. El sexto entrevistado lo describe de esta manera:

...hay un poco un abc de lo que es el teatro callejero que es que vos tenes una convocatoria, que tiene que ser buena, porque sino sabes convocar no vas a tener un público para que vea tu show... vos podes ser un pianista buenísimo pero... digamos, una cosa es la convocatoria, otra cosa es el show y otra cosa es la pasada de gorra... o sea son pilares fuertes. (F, entrevista 6, anexo 3).

Ambos entrevistados reconocen momentos, temporadas o zafras para la realización de sus espectáculos callejeros, principalmente vinculados al verano y a espacios de circulación turísticos (particularmente: anfiteatro de la Paloma, escenario de la plaza de los artesanos de Punta del Este, Plazas de Atlántida, plaza de Rivera, etc). Según H.Becker (2009, p.48), las “convenciones” son un elemento estructurante para el desarrollo de un “mundo del arte” y estas “abarcen todas las decisiones que deben tomarse en relación con los trabajos producidos”. Es a partir de estas, que un trabajo artístico puede identificarse dentro una disciplina específica y darle organicidad y un carácter socialmente compartido a la práctica artística, ya que las “convenciones dictan la forma en que se van a combinar los materiales y las abstracciones”.

Entre las convenciones compartidas que los artistas describen en las entrevistas, se reconocen: el trabajo autogestionado de producción artístico (confección de vestuarios y elementos escénicos, rutinas de presentación, ensayos, montaje del espectáculo, gestión del espacio de presentación, disposición técnica y logística para el desarrollo del mismo), la intervención del espacio público como escenario de representación, el diálogo directo y coordinación personal con los referentes institucionales vinculados a estos espacios o a las direcciones de Cultura departamental.

Se destaca también, la convocatoria de un público “familiar”, y vinculado a esto, la noción de espectáculo como oferta de servicio de entretenimiento; y la utilización de la “gorra” como medio de recaudación voluntaria del público. Sobre estos elementos, ambos entrevistados, estructuran lo que describen como sus principales modos de presentación de espectáculos, el cual es percibido como el resultado de un trabajo que exige dedicación, ensayo, conocimiento del público y de las reglas del arte del circo (convocatoria de público, desarrollo de un espectáculo

efectivo o sea que entretenga y mantenga la atención del público, y capacidad para generar una “buena” recaudación con la “gorra”), y que resulta, según lo perciben, en un trabajo independiente.

En relación a esto, Bourdieu (1990, p.53) señala que para el artista como para otros sujetos (científicos, burócratas, obrero, etc) el “principio de la acción histórica” surge de la relación entre las instituciones (como elemento objetivado) y la “historia encarnada en los cuerpos”, esta tensión sobre la que se constituye el concepto de “habitus” es sintetizada por el autor bajo la idea de que el “cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo”. En este sentido, es posible observar que el “habitus” (Bourdieu, 1990) de artista independiente, aparece en el discurso de ambos vinculado al factor constituyente de su estatus de trabajador artístico y al mismo tiempo diferenciador de otros tipos de artistas (con mayores dependencias formales, o vocacionales con empleos extra artísticos). Caracterizado por cierta libertad a la hora de la toma de decisiones laborales y creativas, pero visiblemente constituida sobre “soportes” (Castel, 2010) familiares y no exenta de situaciones instaladas de precariedad laboral¹⁸ (ausencia de garantías laborales, inexistencia de aportes sociales, falta de proyección previsional, alta informalidad).

La emergencia sanitaria supuso un conflicto para las “convenciones” (Becker, 2008) sobre las que se estructuraba la producción artística de los entrevistados, como por ejemplo la fragilidad de los modos de operativizar el trabajo artístico frente a este nuevo escenario. Si bien las repercusiones de la situación, afectaron a ambos entrevistados, los efectos, adaptación y estrategias de desarrollo no fueron iguales.

En la entrevista nº 6 (anexo 3), se presenta el caso de un artista local (F) que se caracteriza por llevar adelante un trabajo solista, que eventualmente y ante las condiciones de algunas de sus propuestas entra en contacto con otros artistas, pero que mayoritariamente desarrolla su trabajo a nivel individual. Su actividad artística es considerada como una “misión”, a la cual adjudica un trasfondo terapéutico, para sí y para su público. “Además, tenía :::como la misión de enviar canciones a mi público que tengan un contenido, un contenido importante”(F, entrevista 6, anexo 3).

¹⁸ Puede llamarse “precariedad” a esas relaciones más lábiles con el trabajo que contrastan con la estabilidad y la consistencia de la relación clásica con el empleo. (Castel, 2010, p.128).

Este último está definido por los circuitos de circulación, principalmente espacios públicos de su localidad (La Paloma/Rocha) y espacios sociales y culturales del departamento.

La comunicación con el público, desde la llegada de la pandemia, es sostenida a partir del envío de material artístico vía redes sociales (whatsapp, youtube) de manera desinteresada. Y al igual que la mayoría de los entrevistados, reconoce la dificultad de generar ingresos por este medio. Esta percepción del trabajo artístico y el vínculo con el público, constituyen los principios característicos de trabajo desinteresado, donde motivaciones como la creatividad espontánea, la perspectiva terapéutica y cierta idealización de realización personal son antepuestas a una visión comercial o monetarizada del trabajo.

En cierto modo esto configura algunas características de un estatus de individuo por exceso, en el que Castel (2010, p.326) identifica a “individuos que llevan al límite los efectos de características importantes de la coyuntura social actual: la descolectivización, la desinstitucionalización, el ascenso de un individualismo ligado a un alejamiento de las pertenencias y los valores colectivos”, donde el trabajo artístico se sitúa como una posibilidad extra material, contenida por soportes y posibilidades preexistentes.

En este sentido el principal soporte de su actividad artística es la familia, tanto en la organización doméstica del trabajo (crea, ensaya e imparte talleres en su casa), como en el trabajo asalariado de su esposa, la cual sostiene materialmente el hogar.

En relación a las políticas implementadas por el gobierno, el entrevistado accedió al subsidio implementado en julio de 2020, aunque se muestra crítico con los fondos y políticas de estímulo artístico. Al respecto, sus argumentos refieren a estas políticas como formas de distracción de un auténtico propósito del arte, que sumado a un abordaje entusiasta de la situación actual y de una inversión material y creativa completamente personal, permite percibir algunas convenciones ingenuas de su trabajo artístico. En este sentido, “no es el carácter del propio trabajo lo que distingue al arte ingenuo, sino que se lo realizó sin referencia alguna a las limitaciones de la convención contemporánea”. (Becker, 2008, p 308).

Esto contribuye a una autopercepción de artista independiente, entendida como libre de los engorrosos trámites del Estado para la realización de su actividad, y que sintetiza su estatus de independencia en la modalidad de trabajo “a la gorra”.

Constituyendo así, algunas de las principales características del habitus del artista callejero (o no-legitimado). Las relaciones con las autoridades (municipio de la Paloma) aparecen en su discurso como fortuitas y desancladas de un ámbito colectivo, forjada a partir de la constancia del trabajo en el territorio y el mérito personal.

De este modo ningún vínculo formal, respalda la relación con las instituciones más allá del diálogo personal. Las jerarquías del campo del arte se encarnan en un doble sentido, por un lado se define en la “resistencia” artística, o sea por fuera y en tensión con los campos legítimos del arte de alta circulación y reconocimiento masivo; pero cultiva según su percepción un cierto capital social sostenido por el prestigio y la constancia laboral reconocida a nivel local (municipal), que se traduce en posiciones jerárquicas, por ejemplo, en la organización de los espectáculos en el espacio público durante la temporada: “soy de nuevo el organizador del anfiteatro, estoy feliz , quiero que sea la mejor temporada. Siento mucho por hacer.”

Distante en forma y lugar, es la experiencia del noveno entrevistado. Quien hasta el comienzo de la emergencia sanitaria, llevaba adelante su proyecto artístico de manera itinerante, junto a su familia en un *motorhome*, con el cual se instala en ciudades y balnearios costeros durante el verano (2017, 2018, 2019 y 2020) y por ciudades y pueblos del interior del país durante el resto del año.

La pandemia significó para el entrevistado, un verdadero dilema de continuidad para su trabajo artístico, el cual se proyectaba desarrollar en los países vecinos (Argentina y Brasil) donde reconoce condiciones más favorables para su actividad. La incertidumbre, sumada a las dificultades para la presentación de espectáculos presenciales, derivó en un retorno a los soportes familiares. Volviendo a su ciudad de origen e instalando su *motorhome*, en la parcela de sus padres en el departamento de Rivera.

A diferencia del resto de los entrevistados, la agenda laboral (previa a la pandemia) parecía estar marcada por la circulación por diferentes puntos del país, que el entrevistado considera favorable para su trabajo artístico, ya sea por las condiciones estacionales (verano y turismo), las oportunidades de habitabilidad (espacios en que puede asentarse con su *motorhome* y dispone de servicios) o el desarrollo del público (espacios donde su trabajo es bien recibido o existe interés por el consumo cultural independiente). De este modo las “convenciones” del trabajo

artístico y sus “modos de cooperación”(Becker, 2008) están ligados al arte itinerante y desterritorializado.

Esto no supone una ausencia de vínculos y formas de cooperación, sino que lo liga a otros/as trabajadores en condiciones similares. En ese sentido, reconoce el circo como un mundo del arte donde se establecen vínculos relativamente estables en función de los circuitos de presentación (en algunos casos internacionales) y temporadas de trabajo (verano, vacaciones de invierno, etc).

La alteración de las condiciones para la realización de su actividad que supuso la emergencia sanitaria (ausencia de presencialidad, temor en el público, medidas de no-aglomeración) llevaron al entrevistado a la interrupción de su trabajo artístico. Desistió completamente de adaptar su práctica a las plataformas virtuales y limitó el uso de medios digitales para la comunicación con colegas y el consumo virtual.

Las estrategias de desarrollo y adaptación que implementó estuvieron vinculadas a trabajos eventuales y autogestionados (hacer fletes, trabajos en herrería) destacando la incorporación de saberes y prácticas artesanales que implican un desarrollo laboral que abrevaban de convenciones similares al trabajo como artista callejero: “cuando arranque con la artesanía pude volver a la calle, que eso fue lo que me::: por lo menos estaba más cercano a lo mio, ¿viste?. Y pude ir a la plaza, trabajar varios meses ahí en la plaza con las artesanías y todo.”(I, entrevista nº9, anexo 3)

El retorno a la actividad circense en la última etapa de la pandemia, significó retornar a la misma dinámica laboral que desarrollaba previamente. Volviendo al punto en que había quedado su proyecto de vida al momento de comenzar la pandemia. Esto supone, además, el retorno a representaciones que se construyen en el artista en torno a los dilemas de inserción al campo del arte particular, en este sentido, el entrevistado realiza una interesante distinción para el estatuto de trabajador dentro del mundo del arte circense:

Hay muchos artistas contratados como yo que no nacimos en un circo::: Pero que si trabajamos. Somos artistas de circo y muchas veces vamos a trabajar en el circo. No todos nos adaptamos a estar tanto tiempo, a vivir una vida::: en el circo. (I, entrevista nº9, anexo 3).

El entrevistado percibe su trabajo como independiente y callejero, en ese sentido define la distinción entre artistas que se dedican exclusivamente al trabajo

artístico, de quienes recurren al multiempleo o estructuran su proyecto artístico sobre soportes laborales (*“vivimos de esto y nada mas”...o ...”muchos artistas que son empleados públicos”*, en: anexo 3, entrevista 9). Pero esto no significa que el propio campo de las artes circenses esté exento de jerarquizaciones. Al respecto, el entrevistado destaca dos extremos en los que ubica la actividad, buscando mantenerse independiente de ambos, uno es el circo de lona o tradicional (con convenciones y estilos de vida definidos) al cual recurre eventualmente, y otro es el trabajo en semáforos, del que busca separarse y destacarse a partir de un trabajo que requiere complejidades y condiciones de mayor preparación, como lo es la presentación en plazas o escenarios. Al respecto, Bourdieu (1990, p.109) afirma que:

Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas).

Las convenciones artísticas de su trabajo circense, la forma de estructurar su proyecto laboral y de vida, y los modos de cooperación con artistas de su misma disciplina, permiten ver algunas características del trabajo del “artista folk” (Becker, 2008, p.286) aunque con la peculiar característica de no tener un necesario anclaje territorial.

El desarrollo de su proyecto laboral está estrechamente ligado al proyecto de vida personal y familiar (junto a él viaja su esposa, que realiza actividades vinculadas a la artesanía y su hija en edad escolar). Esto implica una compleja organización de cuidados y búsqueda de oportunidades para el desarrollo familiar (vinculado al hábitat, las tareas de cuidado, el trabajo y la educación). Al respecto, el entrevistado deposita sus expectativas fuera del país en donde reconoce mejores oportunidades para el desarrollo y compatibilidad de sus proyectos.

Las percepciones en torno a las medidas adoptadas por el gobierno, son mayoritariamente negativas, enfatizando sus preocupaciones en el matiz represivo para con el trabajo informal en el espacio público, el cual percibe que se ha agravado en el último tiempo a partir del temor sanitario del público. El entrevistado ha sido beneficiario de los subsidios implementados por el gobierno para el sector

artístico, el cual reconoce como un logro colectivo al que accedió a partir de la colaboración de otros colegas que estaban más interiorizados en el tema.

La trayectoria artística del entrevistado está caracterizada por un largo historial de itinerancia y de trabajo artístico en el espacio público. Donde se destaca un recorrido laboral informal y precario, caracterizado por la ausencia de aportes sociales y garantías laborales, así como escasos espacios de reconocimiento social fuera del campo específico del arte circense.

En ambos casos las principales formas de producción artística de ambos entrevistados, como el espectáculo callejero, se tornaron irrealizables durante buena parte de la emergencia sanitaria. Las reglas de juego y convenciones artísticas de la práctica circense, junto con la especificidad de este arte asociado al evento presencial, a partir de zafras y temporadas preestablecidas de circulación de público, sumado a las escasas oportunidades de reconversión profesional, tornaron inviable la continuidad artística durante el primer año de pandemia.

5.2.3-Mundos en transición. Estrategias de desarrollo en el campo de los/as titiriteros durante la pandemia (anexo 3, entrevistas n°1, n°2 y n°5).

H. Becker (2008, p.27) afirma que, “las situaciones de producción de arte se encuentran en algún lugar entre los extremos en que una persona hace todo y en que diferentes personas realizan cada mínima actividad”. El apartado que analizaré a continuación comparte con el anterior, la característica autogestiva de producción artística, donde los involucrados/as asumen una gran cantidad de trabajo creativo y diferentes roles para la concreción de su producción artística. Aunque asumen distintas posiciones frente a las convenciones propias del “mundo del arte”(Becker, 2008) en cuestión, donde la pandemia parece configurar un espacio de transición productiva.

De todos los casos analizados en el presente proyecto, el de las/os titiriteros es el que (sin estar regidos por mandatos u oportunidades institucionales) tuvieron una mayor vinculación con las plataformas virtuales a la hora de adaptar el trabajo creativo¹⁹. Cuatro de los diez entrevistados (A,B,E, G) centran su producción

¹⁹ “Otras innovaciones exigen que algunos participantes aprendan y hagan las cosas de otra forma, lo cual les resulta incómodo y amenaza sus intereses. Los miembros de algunos segmentos de un mundo de arte que se aislaron de esas derivas y cambios menores, pueden quedar rezagados

artística en el trabajo con títeres; durante la pandemia todos/as implementaron estrategias (con mayor o menor eficacia) para reconvertir sus propuestas al ámbito virtual.

En este apartado nos centraremos en la experiencia de tres de ellos (ya que el cuarto, lo analizaremos en función del próximo apartado, y de los conflictos propios del campo local en el que se desarrolla). Las entrevistas nº 1, nº2 y nº 5, fueron realizadas durante la primera etapa de la pandemia, entre los meses de septiembre a noviembre de 2020.²⁰

Ante esta situación la adaptación creativa, las estrategias de desarrollo y las repercusiones personales y sociales en cada caso, estuvieron sujetas a experiencias previas, formas de inserción en el “campo”(Bourdieu, 1990) específico del arte, accesibilidad y disponibilidad de recursos y convenciones propias del “mundo del arte” (Becker, 2008) de los títeres.

El caso de “B”, expone un relato particular de una titiritera (37 años/ Ciudad de la Costa-Canelones) que pertenece a la tercera generación de una familia artística vinculada al teatro de títeres. El repertorio, prestigio, convenciones creativas y recursos artísticos (entre otros) son parte de un trabajo de acumulación familiar, que pasa a cada nueva generación y que parece encarnar en la entrevistada la última exponente de esta estructura familiar.

Además la trayectoria de trabajo familiar, la circulación por espacios barriales, y la generación de propuestas locales, constituyen posiciones de trabajo artístico que se podría ubicar dentro de lo que Howard Becker (2008, p.288) denomina, un mundo del arte folk donde “(...)el aprendizaje es una consecuencia natural de la pertenencia a una familia o a organizaciones comunitarias..”.

La familia (madre y hermana) cumple además un importante rol de “soporte” (Castel, 2010)²¹ de la actividad artística de la entrevistada, tanto por lo anteriormente

respecto de la práctica actual y descubrir de pronto que no pueden hacer lo que se exige de participantes como ellos”. (Becker, 2008 p.342)

²⁰ Este primer momento, se caracterizó (como lo vimos en apartados anteriores) por las medidas de confinamiento voluntario, la cancelación de espectáculos públicos, las restricciones de masividad y aglomeración, los cierres de salones de fiestas y eventos, y un estricto (y estrecho) protocolo para los teatros, que implicaba medidas sanitarias, distanciamiento físico (en el palco y el escenario) y un aforo de 35%, lo cual determinó inevitablemente la cancelación casi total de las propuestas presenciales de los/as entrevistados.

²¹ “En otras palabras, *los individuos están desigualmente respaldados para ser individuos*, y se puede ser más o menos individuo en función de los soportes, o de la ausencia de soportes, necesarios para serlo.”(Castel, 2010, p.305)

mencionado, como por parte de la organización familiar, concretamente en las tareas de cuidados de sus dos hijos, que se vieron intensificadas por la ausencia de clases presenciales en la escuela durante la primera etapa de la pandemia.

“Pasó esto y quedamos en cero. Y también la realidad de que los gurises están al 100 por ciento acá... ¿entendés?. Entonces, al ellos no tener otras actividades y vos laburando en tu casa..”(B, entrevista nº2, anexo 3). En el campo laboral, la pandemia supuso la interrupción de una rutina de trabajos informales y contingentes, que si bien generaban ingresos económicos, pocas veces aseguraban un umbral básico de garantías laborales.

En ese sentido los subsidios, fondos de apoyo y emergencia fueron percibidos por la entrevistada de manera resignada como un “soporte” (Castel, 2010) circunstancial pero escaso, y en algunos casos engorroso, aunque necesario: *“el apoyo no te resuelve la vida, uno porque se agarra de cualquier cosa cuando no tiene un mango”*. (B, entrevista nº2, anexo 3).

La adaptación del trabajo artístico a las nuevas tecnologías y plataformas virtuales, se dio, en este caso, de manera parcial. Mientras conciliaba la comunicación, divulgación y promoción del trabajo en redes sociales, con las demás actividades artísticas (confección, ensayos, presentaciones), se pueden reconocer algunas limitaciones para producir su trabajo a nivel virtual (presentaciones en línea, audiovisual). Los principales obstáculos son percibidos como, la dificultad para conciliar trabajo con espacio doméstico, la falta de recursos tecnológicos y de conocimientos relativos a la producción virtual.

Esto se ve reforzado además, por una disposición a priorizar la presencialidad como prerequisite para la efectividad de su trabajo, adjudicado al valor de la respuesta del público en la construcción del tipo de obra que realiza, vinculando su quehacer a convenciones establecidas en su mundo del arte específico, en lo que podríamos denominar “habitus” (Bourdieu, 1990) tradicional del titiritero/a, donde determinadas formas de interpretar y practicar su labor artística están indisolublemente vinculadas a su trayectoria familiar de aprendizajes.

La entrevistada lo plantea de la siguiente manera: “yo trabajo de esta forma y que en realidad me parece que es lo que a mi me gusta...yo encuentro el placer en eso, ¿no?...Como en el diálogo entre el títere y el público, lo re disfruto!”. (B, entrevista nº2, anexo 3).

En este sentido, plantea Bourdieu (1990. p.91) que “La acción no es una respuesta cuya clase se encuentre solo en el estímulo desencadenante; tiene como principio un sistema de disposiciones, lo que llamo el *habitus*, que es producto de toda la experiencia biográfica”. En el caso de la entrevistada su práctica artística está vinculada al “*habitus*” (Bourdieu,1990) primario de la familia, por el traspaso de conocimiento, de los espacios de circulación, repertorio, prestigio y recursos materiales.

Durante la pandemia, algunas instancias de cooperación y trabajo colectivo aparecen como oportunidades incipientes de su actividad, principalmente vinculadas a actores del barrio y la comunidad, aunque de manera eventual y sin lograr consolidar una práctica sistemática.

En el caso de “B”, la feminización de las tareas de cuidados, cierto “*habitus*”(Bourdieu, 1990) ortodoxo vinculado a las convenciones artísticas del campo específico de los títeres, que sumado a la imposibilidad de organizar un espacio doméstico de trabajo y de escaso acceso a herramientas digitales, agravan las dificultades para una adaptación artística al trabajo artístico virtual.

Separada por algunos kilómetros, y perteneciente a la misma generación de titiriteras, el caso de la entrevistada “E” (38 años), expone una experiencia con algunos matices y diferencias, donde reconoce en la pandemia “*un tiempo para nuevas propuestas, nuevos procesos*”. El caso de la entrevistada dista en algunas características del caso anterior: complementa su trabajo artístico, con un trabajo asalariado en el sector de comercios, no tiene hijos a cargo, y no proviene de una familia artística.

Su proyecto cultural es percibido como un espacio constitutivo de su subjetividad patente en expresiones como “*Quien sos depende de eso también, depende de eso que vos haces. Te forma, te construye*”. (anexo 3, entrevista 5). Su trabajo artístico es percibido, además, como un medio de comunicación territorial, determinado por la comunicación directa con su público, sostenida por la presentación de espectáculos, realización de talleres y eventos, previo a la pandemia, y por estrategias de desarrollo virtual una vez instalada la emergencia sanitaria.

En este caso, y a diferencia de otros/as artistas locales que también desarrollan un trabajo con características del mundo del arte folk (Becker,H. 2008), caracterizado por el reconocimiento comunitario, circulación artística territorial,y

diálogo con actores sociales e institucionales a nivel local, es posible identificar una visión problematizadora en el campo del arte, donde destaca dos elementos principales: el centralismo, donde distingue oportunidades, accesos y espacios de reconocimiento en la tensión centro/area metropolitana; y tensiones de jerarquía entre el campo del teatro y el de los títeres. Este conflicto, explicitado por la entrevistada en su testimonio configura las limitaciones y condiciones de desarrollo del subcampo de los títeres. Al respecto, se puede retomar la pregunta de Canclini en la introducción de Sociología y Cultura, de Bourdieu (1990, p.13):

¿Qué es lo que constituye a un campo? Dos elementos: La existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. A lo largo de la historia, el campo científico o el artístico han acumulado un capital (de conocimiento, habilidades, creencias, etcétera) respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo.

En relación a las prestaciones económicas del gobierno, la entrevistada reconoce la participación y obtención de fondos concursables, distinguiéndolos de los subsidios (a los cuales no postuló), en ese sentido la percepción de las políticas públicas vinculada a la situación de la cultura está orientada a la demanda de políticas de desarrollo y promoción del trabajo en las particulares condiciones que configuró la pandemia en el sector artístico. El “soporte salarial” (Castel, 2010, p.313) al igual que analizaremos en el próximo caso, supone un elemento jerarquizador a nivel económico dentro del campo, que permite percibirse a salvo de la precarización de la vida que supuso la pandemia para aquellos que *“solo viven del arte”* (anexo 3, entrevista 5).

La incorporación de nuevas tecnologías y plataformas virtuales al trabajo artístico, resultaron en nuevas oportunidades de desarrollo y exploración artística, (en lo que la entrevistada identifica como “crear algo nuevo” y no, adaptar lo anterior al lenguaje virtual) principalmente dirigidas a mantener el “contacto” con el público, pero reconociendo la dificultad y escasa generación de ingresos por este medio.

Recién ahora, en estos últimos meses pudimos elaborar y poner en acción una propuesta escénica para la virtualidad, en formato audiovisual. O sea llevo su tiempo de prácticas y bueno (...) a la vez aparece un problema ahí que es, bueno, cómo financiar eso ¿no?(E, entrevista nº 5, anexo 3).

En su discurso, la entrevistada parece percibir las necesidades grupales y colectivas, situadas en la inversión pública de proyectos locales; así como algunas de las dificultades, vinculadas al centralismo y los problemas de infraestructura cultural vinculados a la circulación y formación. Este aspecto revela una visión crítica sobre la situación del sector y el territorio, tanto como sobre el orden de reconocimiento a nivel social. Al respecto de esta relación entre el proceso de desarrollo personal y el reconocimiento colectivo, Honneth entiende que en “esa misma medida, el genérico proceso de individuación, se liga al presupuesto de una simultánea expansión de las relaciones de reconocimiento recíproco”. (Honneth, 1997, p.115).

La pandemia supuso además, una concentración de trabajos a nivel de “taller” (“E”, Anexo 3) percibido como principal espacio de creación y trabajo, existente en un orden doméstico (como en otras entrevistas, especialmente de quienes trabajan con títeres, dada las implicancias plásticas de su trabajo artístico, el taller está anexo o es una parte de la vivienda) organiza las tensiones e incertidumbres que son consecuencias de la interrupción laboral, y constituyen un importante espacio de acumulación creativo de cara al futuro.

El tercer interlocutor en este mundo en transición, es un artista titiritero de Rocha, algunos años mayor a las entrevistadas anteriores (44 años) y que al igual que el caso anterior alterna su trabajo artístico con un trabajo asalariado (como docente artístico del liceo local).

En su caso la adaptación creativa hacia un formato virtual, significó importantes cambios en los modos de producción artística. La consolidación del espacio doméstico como lugar de trabajo, junto con la incertidumbre y dificultad para la generación de ingresos completan un trasfondo con partes iguales de entusiasmo y ansiedad sobre su futuro laboral.

El soporte salarial que sostiene su práctica creadora, es percibido como un elemento jerarquizante dentro del campo artístico y sus alteraciones de cara a la pandemia, “algunos la pasarón peor”, es una afirmación que destaca el status subordinado dentro del campo artístico, aunque dentro de cierto umbral de inclusión, Otro soporte de la práctica artística, está sujeto a la familia, dado el carácter doméstico y cotidiano del trabajo virtual (realización de un programa para el canal de cable local, producido en el taller, en su propia casa).

Al igual que otras entrevistas, la pandemia aparece como un escenario en el cual el trabajo artístico adoptó algunos matices de lo que Remedios Zafra (2021) menciona como “vidas-trabajo” Donde parte del trabajo creativo coloniza el espacio doméstico y la vida cotidiana del sujeto, principalmente a través del consumo, comunicación y producción virtual, constituyendo un espacio- tiempo “liminal”²² (Zafra, 2021) en el proceso creativo de los sujetos. Zafra (2021) analiza de forma aguda las tensiones que rodean al trabajo creativo en la era digital, que en los casos estudiados en este trabajo podemos observar en la dificultad para la generación de ingresos a partir de la presentación de espectáculos presenciales; la incertidumbre laboral, y el trabajo virtual en ámbitos domésticos. Este vínculo entre trabajo creativo, flexibilidad laboral y virtualidad, es sintetizado por la autora española sobre la idea de que si “en una economía en red los trabajos se apoyan en el funcionamiento simbólico, los trabajos creativos ganan protagonismo en la flexibilidad y reto de ser realizados desde casa y en su destino de ser generadores de deseo.” (Zafra, 2021, p.82).

Para el entrevistado, su trabajo a nivel local y cierto nivel de prestigio que garantiza nuevas oportunidades, no configuran (a diferencia de las entrevistas anteriores) necesariamente una motivación comunitaria en su trabajo artístico. Este más bien, está movido hacia un aspecto más bien global del trabajo, conectado y donde pueda llegar a “*nuevos públicos*”, “*acortando distancias*” (anexo 3, entrevista 1), y sosteniendo un trabajo en la red, en el que de forma aún más crítica que en el trabajo presencial, la ausencia de garantías sociales y la dificultad para generar ingresos, componen el trasfondo de su producción artística.

Pero estos parecen ser riesgos inherentes a la “inversión” (Bourdieu, 1990) de capital necesaria para la inserción en los nuevos campos artísticos en disputa que surgen bajo el desarrollo tecnológico, y que apelan, en el caso del entrevistado, a estrategias de inserción en el “mundo del arte del profesional integrado”(Becker, 2008), buscando generar “un trabajo realizado exactamente como dictan las convenciones vigentes de ese mundo” (Becker. 2008, p. 265).

²² “(...) es una forma de ambigüedad y apertura, un intervalo, un tiempo espacio que forma parte de un proceso de tres fases: la previa, la intermedia -liminal- y la posterior, en orden lineal. (Zafra, 2021, p.200).

5.2.4- Campo de batalla: artistas legítimos y artistas locales en el campo cultural de Maldonado.

Este apartado va al encuentro de dos posturas en conflicto. Las entrevistas realizadas a G y H, configuran dos percepciones contrapuestas sobre los riesgos, desafíos y transformaciones que supuso la pandemia para su trabajo artístico. La séptima entrevistada (G), 37 años, es actriz, titiritera. Lleva adelante una compañía familiar, junto a su pareja desde el año 2011 en la ciudad de Maldonado. Desarrolla actividades de animación de eventos y talleres, junto a otros artistas locales.

El advenimiento de la pandemia, al igual que otros casos, supuso la interrupción casi total de su agenda de trabajo artístico. Esta situación se vio agravada por un despido sin indemnización, de su trabajo como tallerista en un centro de enseñanza privado, al cual estaba vinculada laboralmente por un contrato de palabra, informal: *"como no teníamos nada firmado;;, no podía hacer nada;; o sea podía ir a bps todo, pero ta' no lo hice;;; Maldonado también es muy chico entonces como que tampoco quería hacer todo eso"*. (anexo 3, entrevista 7). Las condiciones del despido y las características de la localidad donde reside la entrevistada, determinaron un escenario de resignación.

La entrevistada percibe la pandemia, como una situación que la llevó a repensar y reconfigurar su práctica, donde debió adaptar su trabajo a las nuevas posibilidades que logró identificar (el trabajo en micro espacios culturales, la cooperación con otros artistas, y el uso de plataformas virtuales) y volver sobre actividades realizadas anteriormente, como la venta de títeres y el teatro callejero. Estas prácticas, el arte callejero y el uso de redes sociales para la divulgación de su trabajo, constituyeron los principales espacios de comunicación con su público, que al igual que otros entrevistados que desarrollan su práctica artística en el mundo de los títeres tanto como el circo, está vinculado a niños y público familiar.

En relación al vínculo con las instituciones y las políticas del gobierno, la entrevistada identifica algunas formas de "menosprecio" (Honneth, 1997, p.163), como el desconocimiento, la negación y la falta de diálogo. Las prácticas de menosprecio, según Honneth (1997, p.163), socavan en la persona "el respeto cognitivo de una responsabilidad moral que, por su parte, sólo puede ganarse trabajosamente en el proceso de la interacción civilizadora". Por otro lado, destaca los vínculos de cooperación con otros artistas locales, orientados a la reivindicación

y al desarrollo de organizaciones colectivas frente a la emergencia; la entrevistada reconoce que “ los artistas nos tuvimos que agrupar un poco porque era eso o nadabamos cada uno por su lado sólo ;;;entonces fue, bueno vamos a encontrarnos para saber cuántos somos, acá nos intentamos pensar, en todo Maldonado”.

El vínculo conflictivo con las instituciones y actores culturales legítimos, la circulación por espacios no-formales, los modos de cooperación e intercambio no jerárquico con otros artistas, constituyen algunas características en el conflicto de inserción al campo del arte de la ciudad de Maldonado. En este caso se observa con claridad uno de los planteos centrales de la teoría de campos sociales de Bourdieu (1990, p.109):

(...)sabemos que en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia.

El desarrollo de propuestas durante la pandemia, el vínculo estrecho con el público y una alta inversión de trabajo, recursos y espacio doméstico conforman la apuesta para la inserción en el campo de la cultura alternativa (subcampo del arte de los títeres, y cultura comunitaria) que se construye en los márgenes del “campo del arte”(Bourdieu, 1990) “legítimo”²³, el cual se percibe como espacio cerrado y estructurado sobre prácticas de menosprecio hacia los no incluidos.

La ciudad aparece como un escenario de tensión para el campo del arte, donde se ubican las instituciones y actores culturales legítimos en la centralidad por un lado y los micro espacios y circuitos alternativos, en barrios, comunidades y espacios independientes como calles o plazas, por otro. Las posiciones asumidas por los sujetos de este apartado, nos indican cómo se estructura el campo del arte a partir de los cambios en las reglas de juego que supuso la emergencia sanitaria. Al respecto de esta tensión Bourdieu (1990, p.110) menciona que:

Esta misma estructura, que se encuentra en la base de las estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego: las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característico del campo considerado, esto es, en

²³ “Es legítima una institución, una acción a una costumbre que es dominante y no se conoce como tal, es decir, que se reconoce tácitamente.” (Bourdieu,P. 1990, p.107)

definitiva, la conservación a subversión de la estructura de la distribución del capital específico.

El octavo entrevistado (H, anexo 3), también de Maldonado, 42 años, actor, dramaturgo y gestor cultural. Trabaja como docente en una Escuela de teatro municipal. Y su discurso parece dar cuenta de una inserción, no carente de problematizaciones, en el campo del “arte legítimo” (Bourdieu, 1990, p.110). La trayectoria institucional y la alta formación aparecen como elementos jerarquizantes en su rol como artista. Y en su discurso articula la diferenciación de estatus con otros (independientes, callejeros, de circo) a partir del desconocimiento de condiciones y trayectorias, resumidas en la afirmación “*yo no sé cómo viven*” (anexo 3, entrevista 8).

Según lo menciona el entrevistado, la pandemia no supuso una afectación en los ingresos como docente municipal, aunque sí interrumpió el trabajo de creación artística extra-institucional. De este modo la pandemia es percibida como el escenario desencadenante de un proceso (individual y colectivo) que lo sitúa “*para adentro*”, y que vincula sus trabajos creativos exclusivamente en relación a la institución. En ese sentido la utilización de plataformas virtuales, está vinculada al trabajo docente, en las aulas virtuales, y al consumo virtual. Esto último, el entrevistado lo relaciona como una manera de comprender y aproximarse a las motivaciones del consumo virtual de las nuevas generaciones que participan de su curso.

Al respecto de las medidas del gobierno, manifiesta una visión favorable. Y sitúa las políticas vinculadas a las artes escénicas (INAE; MEC) como positivas, en comparación con los anteriores gobiernos del Frente Amplio. Destacando que a nivel de “cultura” las medidas adoptadas por el gobierno son diferentes a la de los gobiernos anteriores a la era progresista.

El entrevistado, manifiesta características de un “profesional integrado”(Becker, 2008, p.266), que desarrolla su actividad en espacios oficiales, y en relación a “modos de cooperación”(Becker, 2008, p.47) corporativos-institucionales . Aun así, la inestabilidad de los contratos municipales (interinos), la eventualidad contingente de los proyectos en los que participa (donde parece primar una valoración positiva hacia el cambio por sobre la permanencia), y cierta visión entusiasta sobre la búsqueda de nuevas oportunidades, proporciona una percepción compleja sobre el vínculo con el trabajo artístico, que comparte las

problemáticas de otros trabajos creativos (incertidumbre, ansiedad, ausencia de garantías, oportunidades de corto y mediano plazo), y se constituye como un escenario “liminal”(Zafra, 2021, p.200) para el trabajo artístico.

El entrevistado construye un discurso jerarquizado, abarcando diferentes perspectivas y con algunos elementos de “violencia simbólica”(Bourdieu, 1990)²⁴ que definen “quién es artista”, deslizado la pertinencia de que es los subvencionable del arte por parte del Estado. Distingue su trayectoria y formación (desarrollada íntegramente en el nivel público: EMAD, CeNForES, MEC-INAE, EMAE) como capital de legitimación y establece los límites del campo artístico en relación al alcance del Estado a partir de un diálogo interno desde diferente posiciones, donde conviven la tensión de un habitus primario de artista vinculado a la cultura como una construcción de “izquierda” y un habitus institucional mediado por la distinción: “por otro lado también está la pregunta: ¿el Estado tiene que pagarle a todos? ¿tiene que contratarlos a todos? ¿tiene que legalizarlos a todos?”(anexo 3, entrevista 8).

La reorientación de recursos económicos públicos que supuso la situación generada por la pandemia dentro del campo del arte, la visualización de actores no-dominantes en dicho campo a partir de reclamos y demandas sociales y políticas, y el surgimiento de nuevas manifestaciones culturales fruto de la adaptación al nuevo escenario social, develaron los conflictos intrínsecos al campo del arte y que encarnan, en los sujetos, posiciones definidas a partir del estatus y nivel de inserción de cada uno. Es en este apartado donde se torna más visible que, como afirma Bourdieu(1990, p.215):

Todas las estrategias simbólicas mediante las cuales los agentes intentan imponer su visión de las divisiones del mundo social y de su posición en ese mundo pueden situarse así entre dos extremos: el insulto, *idios logos* por el cual un simple particular trata de imponer su punto de vista asumiendo el riesgo de la reciprocidad, y la nominación oficial, acto de imposición simbólica que cuenta con toda la fuerza de lo colectivo, del consenso, del sentido común, porque es operada por un mandatario del Estado, detentador del monopolio de la violencia simbólica legítima.

²⁴ Al respecto afirma Bourdieu (1990, p.46): “(...)esta forma particular de violencia sólo puede ejercerse contra sujetos cognoscentes cuyos actos de conocimiento, empero, por ser parciales y mistificados, encierran el reconocimiento tácito de la dominación que está implicado en el desconocimiento de las bases reales de la dominación.”

5.2.5- Distinción y circuitos locales. Una experiencia divergente del campo del arte legítimo encarnado en un artista virtuoso. (entrevista nº10).

“Todo mundo de arte organizado produce rebeldes”. (Becker, 2008 p.271)

El décimo entrevistado, 42 años. Músico, concertista. Desde hace más de diez años realiza espectáculos callejeros de música en ferias, paseos artesanales y eventos culturales de la Costa de Oro. Trabaja mayoritariamente de manera solista y ha realizado giras a nivel nacional e internacional.

Al igual que la mayoría de los entrevistados la pandemia supuso la interrupción de su trabajo artístico, tanto como intérprete, como profesor particular de música. Define su situación como “de paro”, e identifica importantes dificultades para desarrollar su trabajo a nivel virtual. Definiendo la situación como “*no aprendí como hacer plata por internet*”.(anexo 3, entrevista 10)

La experiencia del entrevistado tiene la particularidad de congregar características de campos divergentes. Se trata de un concertista, ejecutante que conjuga virtuosismo y un repertorio clásico, con estrategias y espacios de desarrollo laboral no-convencionales. El acceso a fondos públicos de estímulo artístico, el reconocimiento de instituciones, la participación en agendas culturales oficiales y la participación en festivales internacionales, se entrelaza con una práctica artística local, en espacios barriales y no necesariamente identificados con la cultura erudita.

Al tiempo que reconoce “la calle”(“J”, Anexo 3 como un espacio de experiencia y fuente de contactos laborales. Esta tensión de su práctica artística, parece sintetizar un conflicto de inserción al campo de la cultura erudita, bajo lo que Bourdieu (1990) reconoce como posición “herética” del sujeto. El autor de Sociología y Cultura entiende que

(...)en los campos de producción de bienes culturales, como la religión, la literatura o el arte, la subversión herética afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la banalización y degradación de que ha sido objeto. (Bourdieu, 1990. p.111)

El entrevistado percibe el desarrollo de su actividad desde un propósito basado en el estatus de belleza de la música clásica y su difusión. Aunque esto no haya significado una inserción plena en el campo del arte legítimo, lo que ha llevado a construir un circuito artístico de su trabajo desestructurado que incluye espacios

convencionales y no-convencionales. Otra perspectiva desde donde comprender este recorrido que realiza el artista local, es que este conflicto de inserción descansa sobre algunas características del “mundo del artista rebelde” (Becker, 2008). En este caso, para Becker (2008, p.54) “romper con las convenciones existentes en la estructura social y los objetos materiales acrecienta los problemas de los artistas y reduce la circulación de su trabajo”. En el caso del entrevistado, la circulación independiente en espacios no convencionales, parece ser el resultado de esta tensión con el mundo del arte integrado. En este sentido, “la rebeldía no es algo inherente al trabajo, sino a la relación entre este y un mundo de arte convencional” (Becker, 2008, p.283).

Estas dos posiciones, de artista callejero y artista erudito, parecen orbitar el conflicto entre el “capital cultural” (Bourdieu, 1990) del artista y el estado del arte en distintos ámbitos destacados por el entrevistado (las redes, la educación y el espacio público). El “capital cultural”, (Bourdieu, 1990, p.206), “representa un poder respecto de un campo (en un momento dado) y, más precisamente, del producto acumulado del trabajo ya realizado(...)”. La música erudita, el repertorio clásico, y un habitus primario vinculado a la cultura en una familia de padres docentes delimitan el “capital cultural” de un artista que logra una inserción intermitente en espacios de arte integrados, y al mismo tiempo circula por espacios no convencionales y alternativos.

En este caso la realización del trabajo artístico callejero, se diferencia del apartado 2 (donde analicé las experiencias de artistas circenses) en varios aspectos. En el caso de “J”, no parece existir una estructura de espectáculo, convocatoria y recaudación con convenciones definidas como en el caso de los artistas de circo. En su caso la presentación callejera, no sólo no está entre los principales formatos de trabajo artístico, sino que es reconocido como uno de los más desgastantes y que menores condiciones artísticas ofrece a su trabajo. Pero al mismo tiempo reconoce las oportunidades que el espacio ofrece.

“(...)tampoco voy a negar que a los lugares a los que yo he llegado, los contactos los he tenido por la calle, muchos...:Pero llega un momento en que te cansa y uno quiere ya tocar solo en teatros y que la gente vaya predispuesta a escuchar, que haya el debido respeto y el silencio adecuado verdad.” (anexo 3, entrevista 10)

Esta tensión parece tener una solución de continuidad desde la percepción del entrevistado, quien delimita un tiempo de cierre para esta actividad callejera, en busca de dar paso a un trabajo con mayores posibilidades de formalización en el ámbito educativo. Este vínculo con las expectativas que suscita el trabajo docente en instituciones de enseñanza (en su caso primaria) aparece en otras entrevistas, asociados a cierta búsqueda de estabilidad y salida de la precariedad laboral.

En ese sentido y como analice anteriormente en H y -en menor medida- en A, el trabajo docente, en espacios institucionales, aparecen como soportes, no sólo salariales, sino legitimantes de un saber y una práctica artística a la que se le hace difícil encauzarse por los caminos de la circulación profesional y el espectáculo, y que encuentra en el estatus institucional del trabajo artístico una forma de reconocimiento posible y a resguardo de la fragilidad del trabajo independiente.

6. Reflexiones finales.

Aproximarse a los procesos creativos de los artistas locales entrevistados, supone entender, entre otras cosas, las estrategias de supervivencia y desarrollo que cada uno implementó durante la pandemia; comprender y ubicar los roles que dieron lugar a su inserción en los campos del arte local y estimar el estatus de individuo y espacios de reconocimiento que configuran sus prácticas artísticas. Es por esto, que las posiciones construidas, trayectorias y metas, no son (generalmente) resultado de una opción individual, y que por el contrario, se ajustan permanentemente tanto a las condiciones de desarrollo local, los cambios tecnológicos, coyunturas político-sociales, desarrollo de los sujetos, cambios y transformaciones en el mundo de las tecnologías de la información y comunicación, acciones y medidas gubernamentales y nivel de apertura y diálogo de las instituciones culturales.

Al respecto de estas transformaciones, Canclini (2019. p,36) aporta una idea movilizadora sobre la actualidad del problema:

Estamos ante rupturas y discontinuidades que, como se ha dicho, no son sólo tecnológicas sino consecuencia de la reorganización cognitiva del capitalismo (Lash 2007; Moulier 2007; Lins 2018). Es un proceso más complejo que el que en la historia del marxismo se interpretó como la disociación entre las palabras y su uso en las operaciones ideológicas. .

En ese sentido la quinta pared²⁵, que da nombre a este trabajo, parece construirse sobre los desafíos que los/as artistas locales deben afrontar, derivados de un campo del arte que se configura marcado por la incertidumbre y precariedad laboral, la cual parece separar cada vez más los caminos de la producción artística, del reconocimiento social y legal; y la propia circulación efectiva del trabajo artístico. Pero que suma, ante los nuevos avances y demandas de un mundo tecnológico e hiperconectado, las implicancias de los problemas derivados de las "vidas- trabajo" (Zafra, 2021) y la permanente documentación en redes y plataformas virtuales de una práctica creativa que es tan difícil de monetizar pero que encuentra en estos medios la principal carta de comunicación (e identificación) con un público marcado por la proximidad y la aprobación virtual.

La pandemia, aparece así, como un escenario multiplicador de estos desafíos, exponiendo la fragilidad de la vida, y el desarrollo de modos de cooperación en ámbitos de proximidad: comunidad, familia e instituciones. Además, la situación, replantea los "soportes sociales"(Castel, 2010) del trabajo artístico (el multiempleo, la familia, la herencia, las instituciones y la distinción) y expone las formas de "reconocimiento" y "menosprecio" social (Honneth, 1997), con matices propios para cada subcampo y mundos del arte.

Esto configura en la mayoría de los casos analizados un espacio-tiempo liminal, "entendiendo que lo que ocurre en la liminalidad es una fase intermedia anti-estructura, cabe pensar que pueda ser transformadora para las personas" (Zafra, 2021, p.200). En todos los casos analizados, la emergencia sanitaria, repercute directamente en las formas de producir, presentar y consumir los productos artísticos.

La utilización de redes sociales virtuales y la producción audiovisual, son elementos que hacen a la problemática de la población entrevistada y su vínculo con las nuevas tecnologías. Como se observa en el cuadro nº 1, Las edades de los/as entrevistados/as oscilan entre los 37 y 48 años, lo que representa a un grupo etario, que se podría definir en plena actividad productiva, pero que parece habitar la

²⁵ El racionalismo europeo del siglo XVIII, acuñó el término "cuarta pared", para definir el límite imaginario que separa al público de los personajes durante una representación dramática en un teatro. Denis Diderot, en su Discurso sobre la poesía dramática, había formulado la idea de que un muro virtual debía separar a los actores de los espectadores: "Imagínese en el extremo del escenario una pared alta, que lo separa de la platea. Actúe como si el telón no se levantara." (Diderot, 2009, pág.193).

paradoja de haber llegado tarde a las políticas de acceso tecnológico y alfabetización digital, y a la vez no divisar con claridad el cierre de su trayectoria laboral.

Este dilema es afrontado por los sujetos desde diferentes perspectivas: en algunos casos la posibilidad de proyectar su labor hacia el trabajo docente parece una estrategia de supervivencia artística posible e idealizada. En otros, la vinculación territorial y el desarrollo del trabajo a nivel local aparecen como elementos que se anteponen a una práctica digital que si bien se asume necesaria se reconoce insuficiente en términos económicos. También están, quienes asumen la adaptación o transformación de su producción artística como un elemento propio del campo del arte, y afrontan los nuevos desafíos desde inversiones de capital propio, la mayoría de las veces sostenidas desde las posibilidades que ofrece el espacio doméstico y el acceso a otras actividades remuneradas. En cierta forma, como afirma Canclini (2012) “la incertidumbre es vivida y encarnada de modos diversos”, y las posibilidades de desarrollo creativo en ese marco están sujetas a los soportes familiares, el nivel de inserción en redes de cooperación, el funcionamiento de los circuitos artísticos locales, el acceso a otras fuentes de ingreso y la disponibilidad de recursos y conocimiento digitales.

En el cuadro nº 6, analizado anteriormente, nueve de los diez entrevistados perciben el espacio doméstico como principal espacio de trabajo, acceso y consumo virtual. Sin embargo los resultados, trayectorias y desafíos no son iguales para todos. En el mismo cuadro se observa que quienes desarrollan más actividades virtuales y de manera más sistemática son en su mayoría quienes aplicaron convenciones de trabajo artístico flexibles y poco rígidas, y que además contaban con algún tipo de soporte (salarial, familiar, o institucional). Por otro lado, quienes asumen convenciones artísticas más rígidas o tradicionales como en el caso de los entrevistados B, I, J, encuentran mayores dificultades para adaptar su trabajo creativo a la virtualidad.

En la mayoría de los casos los entrevistados han adaptado, desarrollado y subvertido cierto orden de su trabajo creador en los límites del “campo artístico”(Bourdieu,1990), sea en nuevos micro espacios de circulación o en estrategias virtuales de comunicación con su público, cuando no, desafiando la institucionalidad sanitaria de la no presencialidad.

“(...)fuimos, actuamos. Hicimos diez días una fiesta bárbara::: Denuncia!::: me rajan y no se pudo actuar más en el anfiteatro:::” (anexo 3, entrevista 6). En pocas palabras, el artista circense de Rocha, sintetiza las transformaciones en los espacios públicos, las percepciones sobre las medidas del gobierno y los procesos de formalización laboral que se dieron durante la emergencia sanitaria.

La lectura de los cuadros nº3 , nº4 y nº 6, sobre espacios de circulación artística; actividades remuneradas y formalización laboral; y trabajo virtual, respectivamente, permite observar distintos niveles de desarrollo de la producción artística y de inserción en el “campo del arte” (Bourdieu, 1990) durante la pandemia.

Por ejemplo, el sub campo de los artistas de circo, analizado en el apartado 100% independiente, se caracteriza por el escaso desarrollo de trabajos virtuales, con una circulación artística principalmente en espacios públicos, donde la recaudación monetaria por cada presentación se da de manera directa con el público, y que mantiene un bajo nivel de formalización laboral. En este caso la pandemia afectó fuertemente el desarrollo artístico y agudizó las dificultades de inserción al “campo del arte”(Bourdieu, 1990). Esta nueva coyuntura social parece haber amplificado un “habitus” (Bourdieu,1990) del artista de riesgo, instalando la idea de Castel (2010, p.303) de que en “la vida social, el hecho de ser un individuo es más a menudo una aventura peligrosa que una realización segura.”

En este sentido, los procesos de formalización laboral a partir del “soporte salarial” (Castel, 2010, p.314) se dan sólo en cuatro de los entrevistados (A, D, E, H), de los que además, dos son a partir de trabajos remunerados no-artísticos. Los restantes entrevistados, tienen como principal manera de formalización laboral, el soporte asociativo de las cooperativas artísticas, en el cual se pueden observar distintos niveles de aporte (regular, eventual, poco frecuente) lo que determina el acceso a garantías laborales y sociales.

En relación a esto, existe una observación peculiar, en la totalidad de las entrevistas, la práctica artística constituye un elemento constitutivo del sujeto, orientador de experiencias, y generador de sentido de prácticas y proyectos personales. Las inversiones de capital en aquellos artistas no-dominantes (callejeros, independientes, vocacionales, rebeldes, alternativos,etc) los lleva en la mayoría de los casos, al límite del juego, o mejor dicho, la inversión de tiempo, espacio y trabajo doméstico, sumado a las condiciones precarias o subalternas a nivel laboral hacen que el juego los lleve al límite con cada nueva inversión.

El escenario resultante de la pandemia expuso fragilidades y formas precarias del trabajo artístico, que en ocasiones se enlazan históricamente con el desarrollo del “campo del arte”(Bourdieu,1990). Y que en parte está invisibilizada sobre mitos y prenociones, alimentadas en ocasiones, por los propios trabajadores artísticos. Es aún más visible en aquellos artistas con dificultades de inserción al “campo del arte” (Bourdieu, 1990) legítimo, o que están en lucha por su reconocimiento e integración, donde el valor ontológico del trabajo artístico aparece en el discurso como elemento ordenador de su experiencia vinculada al desinterés, el amor al arte y la abnegación, pero que cataliza al mismo tiempo importantes momentos de incertidumbre y angustia.

Las consecuencias de la pandemia, además, parecen haber agudizado las posiciones de juego dentro del campo, acentuando posiciones ortodoxas en los casos de jerarquías dominantes (ver “H”, anexo 2) y aumentando el nivel de heterodoxia en las posiciones subalternas. Cabe pensar que en momentos de incertidumbre las posiciones dominantes buscan afirmar y no perder privilegios. Mientras que las posiciones subalternas se debaten entre el riesgo de la exploración creativa que oscila entre el viraje artesanal y el emprendedurismo de algunos campos analizados; o con la parálisis y dificultades de adaptación laboral y creativa de quienes establecen su trabajo artístico desde convenciones tradicionales.

Algunas de estas posiciones y procesos de reconocimiento que la rodean pueden observarse en el cruce de algunos cuadros. Por ejemplo en el cuadro nº 2 se destacan distintas trayectorias de formación y trabajo profesional. Del total de entrevistados sólo dos tienen estudios académicos de arte, y de ellos, solo uno detenta una posición jerárquica dentro del campo del arte. Además de la formación y la trayectoria de “H”, aportan a esto, los espacios de circulación institucional (salas, centros culturales, escuela de teatro), que observamos en el cuadro nº 3, y un vínculo con el Estado caracterizado por la participación a nivel de coordinación de políticas culturales departamentales, como se desprende del cuadro nº 5.

En el caso de aquellos que se encontraban (previo a la pandemia) en proceso de organización colectiva (como se analiza en el apartado del: “Teatro del pueblo”), la emergencia sanitaria aumentó la tensión entre la inversión de capital (económico, técnico y político) y la adaptación a los nuevos desafíos creativos vinculados a las nuevas tecnologías y espacio virtual, y la falta de espacios de circulación oficial sobre los que se sostenía el grupo. En el caso del grupo de teatro independiente de

Colonia, es visible como la pandemia afectó, particularmente, a aquellos trabajadores artísticos que se encontraban en procesos de formalización.

Al mismo tiempo los campos de autonomía relativa como son el campo de los títeres y el circo enfrentaron las dificultades propias de la emergencia desde lógicas y convenciones propias de cada subcampo. En el caso de los artistas circenses entrevistados, la principal dificultad estuvo vinculada a la cancelación del trabajo artístico en el espacio público, y la escasa, difícil o nula adaptación creativa al espacio virtual. Aquellos artistas que realizaban su trabajo artístico en circuitos callejeros e independientes, o bien vieron reformulada por completo su actividad (como el caso de “I”, anexo 2) o lo desarrollaron en forma discontinua e informal (como lo relatan “F” y “G”, anexo 2).

Mayoritariamente los espacios de circulación se vieron afectados durante el desarrollo de la pandemia de covid 19, como se observa en el cuadro nº 3, los principales espacios son: instituciones educativas, instituciones sociales y culturales, salas teatrales, el espacio público y las contrataciones particulares.

En aquellos entrevistados vinculados al sub campo del títere es visible una tendencia al abordaje de convenciones propias del trabajo artesanal. Siendo este último “campo” en donde se percibe una mayor “inversión”(Boudieu, 1990), principalmente a nivel doméstico, para el desarrollo del trabajo virtual. Posiblemente esta relación está construida sobre el contacto con el público, alimentado por el vínculo vía redes sociales virtuales. Así como por la propia historicidad del campo artístico de los títeres, el cual es un lenguaje estético presente en cine y televisión más allá de los espacios convencionales del teatro, y con una fuerte impronta plástica, que estructura el trabajo creativo sobre la transformación de materiales y la creación visual.

Esta flexibilidad en las convenciones creativas, parece reflejar los cambios de un “mundo del arte”(Becker, 2008) en transición, que frente a las dificultades emergentes en el primer momento de la pandemia canalizó la producción artística hacia lugares vinculados al arte específico (títeres) en su faceta visual y plástica en función de la imposibilidad del desarrollo del aspecto escénico. Sobre esto, Becker (2008, p. 318) afirma que la “secuencia comienza cuando algunos artistas buscan nuevos medios en los que explorar un problema expresivo. Esos artistas observan algún oficio y ven en sus materiales y técnicas una posibilidad de explotación artística”.

Estos cambios en los mundos del arte no se dan de manera aislada, y es necesario entenderlos en el marco de la pandemia, retomando la idea de “reordenamiento cognitivo del capitalismo”(Canclini, 2019) mencionada anteriormente. Ya que estas transformaciones no solo son el resultado de tensiones propias del campo, o convenciones del mundo del arte en cuestión, sino de las mismas transformaciones del trabajo creativo y simbólico. Canclini y Urteaga (2012, p. 202) plantean al respecto:

La propagación de la creatividad es ahora algo más que un deseo generoso de algunas vanguardias artísticas y literarias. Emergen sujetos fuera de las jerarquías oxidadas, más imaginativos y más precarios, actúan en proyectos discontinuos, sin posiciones laborales fijas, rara vez con apoyos públicos.

La declaración de emergencia sanitaria por la pandemia de covid-19, significó entre otras cosas, el cese de buena parte de la actividad cultural, con una alteración de las convenciones de producción y circulación para artistas y público, incidiendo de distintas maneras, en la organización de los proyectos artísticos consultados. Aquellos que han tenido mayor capacidad de adaptación de sus proyectos artísticos, fueron o bien quien disponía de una posición dominante en el campo del arte y de inserción institucional o quienes tenían mayor flexibilidad organizacional, constituidos por grupos pequeños, con un elevado grado de multiempleo o precarización laboral y (en algunos casos) con pocos e intermitentes relacionamientos institucionales.

Estos fueron (paradójicamente) quienes pudieron desarrollar estrategias creativas que les permitieron dar continuidad a su producción artística durante los meses de confinamiento. Sin embargo, estas estrategias han demostrado ser altamente frágiles, sin visualizar un desarrollo que sea sostenible en el tiempo, rodeado por un marco de incertidumbre, y con una persistente dificultad para la generación de ingresos. En este sentido, durante el primer año de pandemia parece haber agudizado, para los casos estudiados, la separación del trabajo artístico en tanto realización personal (carácter ontológico), con la generación de valor económico concreto.

La virtualidad, fue recibida así como el espacio de producción y circulación artística por excelencia de la industria cultural²⁶ del momento, la cual garantiza la

²⁶ Sobre industrias culturales: “Paul Hirsch (1972) usó el término industrias culturales para referirse a ‘firmas con fines de lucro que generan productos culturales para su distribución nacional’ (y

circulación de la obra pero no del artista, donde el mismo es relegado a procesos cada vez más agudos de precarización laboral.

Una de las principales dificultades, que experimentaron los procesos creativos de los artistas locales, está dada por las transformaciones negativas de las relaciones de reconocimiento a nivel institucional y legal. La visión negativa que prima sobre las medidas del gobierno nacional, la marginación de intereses que supone el centralismo cultural, y la desprotección legal sobre la que se construyen los cambios de la industria cultural virtual global, exponen a los artistas a situaciones de desprotección y vulneración de derechos, dificultando la integración de los mismos a ciclos de producción artístico reconocidos y que garanticen proyecciones de continuidad productiva.

En el final de este trabajo, y habiendo recorrido las percepciones y experiencias de diez interlocutores de diferentes departamentos del país, con particularidades, condiciones y convenciones propias de cada campo artístico, es posible construir un concepto de artista local dinámico y no unívoco. Pero que en todos los casos está atravesado por los desafíos y transformaciones de la nueva era digital, y la fragilidad de una práctica laboral marcada por la incertidumbre, la contingencia y escasos márgenes de protección.

En momentos en que la creatividad se ha vuelto una palabra recurrente en las redes, la vida cotidiana, en ámbitos académicos y culturales, publicidades y políticas públicas, en una asociación casi permanente con ideas como desarrollo, felicidad, libertad, etc. Su contraparte concreta, la de aquellos trabajadores que han estructurado proyectos en torno al trabajo artístico, parece constituirse más incierta, no tan libre de vulneraciones, y con perspectivas de desarrollo que oscilan entre la precariedad laboral, el multiempleo y la idealización de los espacios institucionalizados. El trabajo artístico, con los novedosos avances legales que se dieron en las últimas décadas en el país, sumado a las consecuencias surgidas de la pandemia por covid 19, es posible inscribirlo dentro del llamado que hace Castel (2010) en su último libro:

Dar un estatuto al trabajador móvil, constituirá sin duda el nuevo compromiso social, diferente al del capitalismo industrial, entre los intereses de un

podríamos agregar que también 'internacional') y habla también del 'sistema de la industria cultural, formado por todas las organizaciones que participan en el proceso de filtración de nuevos productos e ideas a medida que estos fluyen del personal 'creativo' del subsistema técnico a los niveles de organización administrativo, institucional y social'" (Becker. 2008, p.151).

mercado que se ha vuelto cada vez más competitivo y volátil, y los intereses de los trabajadores medidos en términos de seguridad y protecciones. (Castel. 2010, p.141).

Abordar el cruce entre arte, cultura y trabajo social, en esta monografía, implica comprender la producción artística local como una actividad cultural, históricamente determinada y socialmente compleja que tiene entre sus elementos centrales al trabajador artístico y el territorio. Esto supone ahondar en las condiciones en que se desarrolla su producción y las convenciones que lo vinculan tanto a su comunidad como al campo del arte en que disputa su inserción.

En la fundamentación del trabajo realice la reseña bibliográfica de las diferentes perspectivas con las que se ha abordado el “problema” de la cultura desde el trabajo social, en el campo de los estudios de grado. Me interesaba especialmente conocer las diferentes visiones sobre el tema que otros estudiantes fueron construyendo en su trayectoria educativa, para abordar el presente trabajo. Una de las observaciones en ese proceso fue la escasísima representación de la voz de los trabajadores de las artes, y particularmente, el casi nulo cuestionamiento sobre las formas y determinaciones sobre las que desarrollan su trabajo creativo.

Ya entrado el siglo XXI, y con un amplio desarrollo en el campo de las políticas, derechos y prácticas culturales en nuestro país, se hace necesario entender desde la narrativa de los propios involucrados como han determinado, no sólo las condiciones de producción y aprendizaje, sino las formas de consumo, reconocimiento, inserción social y desarrollo personal: las políticas públicas, los avances tecnológicos y la industria cultural ligada a los mismos.

Establecer el punto de vista desde el cual se involucra el trabajo social con el tema, implica analizar las representaciones colectivas, relaciones concretas y los procesos socio culturales que se desarrollan detrás de las producciones simbólicas, en este caso a nivel local.

La aspiración por construir un rol crítico del trabajo social en esta área, implica revisar mitos y prenociones sobre la actividad creativa, anteponiéndose a visiones instrumentales del vínculo entre práctica social y artística. Y dando lugar a la generación de instancias analíticas y reflexivas que permitan abordar el problema desde la voz de los involucrados.

7. Bibliografía:

Atkinson, J. M. and Heritage, J. (1984), Structures of social action: studies in conversation analysis. Cambridge: Cambridge University Press and Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1984.

Becker, H.S. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. 1a ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2008. Buenos Aires. Argentina. ISBN: 978-987-558-147-0

Blanchet, A. (1989). *Entrevistar* en Blanchet, A.; Ghiglione, R.; Massonannat, J.; Trognon, A.: Técnicas de investigación en Ciencias Sociales. Narcea SA Ediciones. Madrid, 1989. [Ubic FCS: 001.42 TEC]

Bourdieu, P. (1985). *¿Qué significa hablar?*. Ediciones Akal S.A. Los Berrocales del Jarama. Apdo 400 - Torrejón de Ardoz. Madrid-España. ISBN: 84-7600-050-2.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. EDITORIAL GRIJALBO, S.A. Calzada San Bartolo Naucalpan núm. 282 Argentina Poniente 11230 Miguel Hidalgo, México, D. F. ISBN 968-419-825-6

Castel, R. (2010). *El ascenso de las incertidumbres: trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. 1ª ed: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. ISBN 978-950-557-842-9.

Costa Nasso, M. (2018). *“En clave de Jazz”: estudio de la escena musical del Encuentro Jazz a la Calle en Mercedes*. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/24071>

Diderot, D.(2009). *El padre de familia. De la poesía dramática*. Publicaciones de la ADE. Madrid, España. ISBN: 978-84-92639-02-1.:

Dubatti, J. (2021). *Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)*. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

Garcia Canclini, N y Urteaga, M. (2012). *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*.-1ªed.- Buenos Aires: Paidós, 2012.

Garcia Canclini, N. (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. CALAS. Bielefeld University Press. Alemania. PDF-ISBN 978-3-8394-4891-5
<https://doi.org/10.14361/9783839448915>

García, J. Serafín. (1969). *Los mejores cuentos*. 2º edición. Editorial Arca. Montevideo. Uruguay.

Gibbs, G. (2012). *El Análisis de datos cualitativos en Investigación cualitativa*. EDICIONES MORATA, S.L.(2012). Mejía Lequerica, 12. 28004 - Madrid. España. ISBN: 978-84-7112-685-6.
Disponible en: <https://dpp2016blog.files.wordpress.com/2016/08/graham-gibbs>

Gularte, C. (2017). *“Tudo junto e misturado”: hibridación cultural en la frontera Rivera – Livramento*. EN: XVI Jornadas de Investigación : la excepcionalidad uruguaya en debate: ¿como el Uruguay no hay?. Recuperado de:
<https://hdl.handle.net/20.500.12008/10744>

Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. CRÍTICA (Grijalbo Mondadori, S.A.), Aragón, 385, 08013 Barcelona. ISBN: 84-7423-676-2

Lucas Lemos, V. (2016). *Democratización, producción y participación cultural: una mirada al acceso cultural en la ciudad de Treinta y Tres, Uruguay*. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Trabajo Social. Recuperado de:
<https://hdl.handle.net/20.500.12008/21925>

Montes de Oca Cornú, S. (2011). *Educando a través del Arte. Personas con discapacidad y educación artística en el Departamento de Colonia*. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Trabajo Social. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/8952>

Moreira Curbelo, M. (2018). "Entre tablas y bambalinas": vejez, envejecimiento activo y expresiones artístico-culturales. Análisis de un caso: grupo de teatro de adultos mayores, de Libertad, Departamento de San José. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/23606>

Moreira Giordán, M. (2019.). El trabajo social, las prácticas artísticas y el sentido de la vida en las adolescencias: una propuesta interdisciplinaria. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/24457>

Oxman, C. (1998) *La entrevista de investigación en ciencias sociales*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Sociedad de Economía Mixta. Av. Rivadavia 1571/73. ISBN: 950-23-0845-X. Disponible en: [Ubic FCS: 001.42 OXMe]

Peña Pippo, M. (2015). *Trabajo Social, educación artística y debates culturales*. Tesis de grado. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Trabajo Social. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/21860>

Robaina, G. (2010). Institucionalidad cultural en el Uruguay. Aproximación conceptual y analítica a su estudio. Tesis de grado. Universidad de la Republica (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Trabajo Social. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/9563>

Simonetti, P. (2021) *La pandemia por covid 19 y el sector cultural en Uruguay*. en: Dilemas das politicas culturais na atualidades Latinoamericana. XVII ENECULT. Bahia, Brasil. Julio 2021. Disponible en:
<http://www.cult.ufba.br/enecult/wp-content/uploads/2021/07/Dilemas-das-pol%C3%A9ticas-culturais-na-atualidade-latino-americana.pdf>

Zafra, R. (2021). *Frágiles: Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1ª edición, 2021. Pedró de la Creu, 58. 08034 Barcelona. ISBN: 978-84-339-6169-4.

Páginas web consultadas:

Colibrí:

<https://www.colibri.udelar.edu.uy>

IMPO: Centro de Información Oficial:

Decreto N° 290/021. [Publicación en página web].(02/09/2021). Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/290-2021/1>

Ley n° 19924 [Publicación en página web]. (30/12/2020). Recuperado de: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19924-2020>

Intendencia Municipal de Montevideo:

Resolución N° 30/21/8000 [Publicación en página web].(19/1/2021).
Recuperado de:
<http://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/30-21-8000>

Ministerio de Educación y Cultura:

Acciones para el sector cultural generadas en el marco de la emergencia sanitaria del COVID-19 [PDF].(s.f) Recuperado de:
http://www.oas.org/es/sedi/ddes/CT/documentos/COVID_19/URU_COVID_19_Measures_s.pdf

INAE-MEC: *Informe sobre Relevamiento de grupos y elencos teatrales del Interior del Uruguay*. [PDF] (Octubre de 2016). Recuperado de: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2019-11/relevamiento_grupos-teatrales_feb2017_0_0_0.pdf

Administración Nacional de Educación Pública - Consejo de Educación Técnico Profesional [PDF] (8/10/2014). Recuperado de: https://www.utu.edu.uy/utu/migra/resoluciones_old/2014/octubre/res-2322-14-exp-5522-14.pdf

Presidencia de la República:

Medidas del gobierno para atender la emergencia sanitaria por coronavirus (Covid-19) en materia de seguridad [Publicación en página web]. (s.f). Recuperado de: <https://www.gub.uy/presidencia/politicas-y-gestion/medidas-del-gobierno-para-atender-emergencia-sanitaria-coronavirus-covid-19-6>

Sociedad Uruguaya de Actores:

Comunicado FUTl y SUA- Sociedad Uruguaya de Actores [Publicación en página web] (20/8/2020) recuperado de: <http://sua.org.uy/?p=6149>