

## Políticas culturales con perspectiva de género: avances y resistencias

*Políticas culturais com uma perspectiva de gênero: avanços e resistências*

*Cultural policies with gender perspective: progress and resistances*

Luisina Castelli Rodríguez<sup>1</sup>

### Resumen

En este artículo propongo analizar algunos dilemas que afrontan las políticas públicas para la cultura al incorporar de perspectiva de género. Para ello, recorro el proceso de inscripción de la categoría “género” en las políticas para la cultura a nivel local y focalizo en una política implementada en Montevideo (Uruguay) desde 2012 en adelante, que enlaza promoción y difusión de artes escénicas con acceso por parte de la ciudadanía. Mediante entrevistas y relevamiento de fuentes, abordo las posiciones y discusiones surgidas a partir de la propuesta de añadir, entre otros cambios, un objetivo referente a la dimensión de género, el resultado al que se llega luego de negociaciones y los incipientes efectos que produjo. El “caso” nos permitirá pensar por qué las prácticas artísticas abordadas mediante políticas culturales suponen un peculiar desafío para la transversalidad de género.

Palabras clave: artes escénicas, desigualdades, perspectiva de género, política cultural.

### Resumo

Neste artigo proponho analisar alguns dilemas que as políticas públicas para a cultura enfrentam com a integração da perspectiva de gênero. Para isso, percorro o processo de inscrição da categoria “gênero” nas políticas de cultura a nível local e focalizo numa política implementada em Montevideu (Uruguai) a partir de 2012, que vincula a promoção e a difusão das artes cênicas com o acesso dos cidadãos. Por meio de entrevistas e de coleta de fontes, abordo as posições e discussões originadas pela proposta de incluir, entre outras mudanças, um objetivo relativo à dimensão de gênero, o resultado alcançado após as negociações e os efeitos incipientes que produziu. O “caso” nos permitirá pensar por que as práticas artísticas abordadas pelas políticas culturais representam um desafio particular para a transversalidade de gênero.

Palavras-chave: artes cênicas, desigualdades, perspectiva de gênero, política cultural.

### Abstract

In this article I propose to analyze some dilemmas that public policies for culture face with gender mainstreaming. To do so, I go through the inscription process of the “gender” category in the policies for culture at a local level and focus on a policy implemented in Montevideo (Uruguay) from 2012 onwards, which links promotion and diffusion of performing arts with access by citizens. Through interviews and a survey of sources, I address the positions and discussions arising from the proposal to add, among other changes, an objective relating to gender dimension, the outcome reached after negotiations and the incipient effects it produced. The “case” will allow us to think why artistic practices addressed by cultural policies represent a special challenge for gender mainstreaming.

Keywords: scenic arts, inequalities, gender perspective, cultural policy.

---

<sup>1</sup> Doctoranda en Antropología Social (IDAES, UNSAM). Docente e investigadora del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores, nivel iniciación, Uruguay. [castelliluisina@gmail.com](mailto:castelliluisina@gmail.com)

## 1. Introdução

En este artículo propongo explorar algunos de los dilemas que afrontan las políticas públicas para la cultura al incorporar perspectiva de género. Para ello, haré primero un esbozo del proceso de inscripción de la categoría “género” en las políticas para la cultura a nivel local, procurando identificar modos de asociar “género” y “cultura”; y luego me detendré en una política implementada en el segundo nivel de gobierno en Montevideo<sup>2</sup> (Uruguay) en años recientes.

El Programa de Fortalecimiento de las Artes (en adelante “el Programa”), es una política cultural impulsada por la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo en el año 2012, con el objetivo de brindar apoyo, promoción y difusión a las artes escénicas y a la música. Cada año, el Programa es fuente de trabajo para numerosas/os artistas que buscan dar a conocer y llevar a escena sus creaciones; a la vez, es fuente de disfrute y consumo cultural de las y los ciudadanos, y ello se logra mediante una arquitectura que articula grupos de artistas con sus respectivos proyectos, jurados que evalúan sus propuestas, cooperativas de trabajo artístico, gremiales de artistas, salas teatrales y recursos técnicos municipales, entre otros. A partir de 2016, el Programa introdujo cambios para convertirse en una política “sensible al género”, lo que trajo múltiples tensiones entre el gobierno y los sectores de artistas.

La propuesta de este artículo está basada en una investigación realizada entre 2017 y 2018 por el equipo del Observatorio Universitario de Políticas Culturales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar), a solicitud de la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo. La investigación tuvo por objetivo identificar y analizar desigualdades de género en distintas instituciones y políticas del campo cultural del segundo nivel de gobierno (DOMINZAIN, et al., en prensa). En ese trabajo grupal tuve a mi cargo el Programa. Para su estudio recurrí al relevamiento y análisis de fuentes conformadas por convocatorias y actas de resultados anuales para cada disciplina (teatro, música y danza), proporcionadas algunas por la propia Dirección de Cultura y otras obtenidas en Internet. Pero debido a que esta información es fragmentaria (no fue sistematizada por dicho organismo todos los años y, cuando lo fue, no se hizo siguiendo los mismos criterios y tampoco se

---

<sup>2</sup> En Uruguay se sancionó en el año 2009 la Ley N° 19.272 de Descentralización Política y Participación Ciudadana. Este cambio normativo implicó la creación de municipios, añadiendo un tercer nivel de gobierno a los dos ya existentes (nacional y departamental). En Montevideo se crearon 8 municipios. De esta forma, al referir al segundo nivel de gobierno estaré aludiendo a políticas de alcance departamental.

encuentra disponible en Internet), aquí enfocaré principalmente en el sector teatro y abordaré algunos aspectos relativos a la música.

A partir de las bases pude hacer un seguimiento de cambios introducidos en los objetivos del Programa y las actas de resultados (para los años que están disponibles) permiten identificar qué proyectos fueron seleccionados. Para el caso de teatro, estas actas mencionan el nombre del director o directora y el autor o autora de la obra (de donde infiero el sexo, aunque no auto identificación de género las personas), datos con los que aquí trabajaré, en tanto refieren a roles jerárquicos y de mayor prestigio en los cuales interesa notar la presencia de mujeres. En el caso de la música, accedí a bases y actas de resultados de algunos años, pero estas últimas solo explicitan el nombre de los proyectos seleccionados (bandas o solistas, en este caso) y no la integración desagregada por sexo/género de cada uno, con lo cual no es posible aportar un análisis semejante al de teatro. En el caso de la danza, solo accedí a las bases del año 2017, lo que resulta insuficiente para un análisis comparativo.

Complementé el relevamiento de fuentes con entrevistas y conversaciones informales con trabajadoras/es del Programa (directivas/os con cargos políticos y funcionarios municipales) que explicaron su funcionamiento y trayectoria, y entrevistas a representantes de algunos de los gremios e instituciones que articulan con el Programa para su funcionamiento.

Como señalé, la información obtenida a partir del relevamiento de las fuentes fue fragmentaria. Por esta razón, aunque en el artículo presento datos elaborados en base al relevamiento, estos son ilustrativos y no pretenden ser representativos. El interés último es avanzar hacia una aproximación crítica acerca del ensamblaje entre prácticas artísticas, políticas para la cultura, justicia social y perspectiva de género. Este artículo, entonces, no es una evaluación del Programa, sino que toma esa experiencia como disparador para profundizar debates que vienen haciéndose lugar y que es necesario atender.

Quienes investigamos en torno a desigualdades y políticas públicas hace tiempo sabemos que, como todo entramado, no está desprovisto de valoraciones de clase, género, étnico-raciales, corporales, generacionales y otras. Por el contrario, sabemos que el modo en que tales dimensiones son ponderadas o ignoradas con relación a los objetivos de las políticas, constituye su enfoque y condiciona su alcance y sus resultados. En las políticas públicas, durante décadas predominó lo que desde los estudios de género se llama una perspectiva “ciega” al género (GARCÍA PRINCE, 2011), noción que es extensible a cualquiera de las otras dimensiones mencionadas. En otras palabras, toda vez que los sujetos marginalizados no

son incluidos con mecanismos *ex professo* en la letra y la práctica de las políticas, se redunda en perspectivas andro-hetero-cis-blanco-capacitistas. Pero en el entendido que “los conceptos y las palabras, al igual que las estructuras y las normas se explican cuando están en disputa” (PÉREZ OROZCO, 2014, p.36), este sesgo viene siendo identificado, problematizado y se han incorporado herramientas para su cambio.

Por supuesto que este paulatino desplazamiento de las múltiples “cegueras” de las políticas hacia una posición más comprensiva, inclusiva y respetuosa de la diversidad humana no hubiera cobrado magnitud sin el perseverante esfuerzo de diversos colectivos y movimientos sociales que integran estos sujetos marginalizados. De acuerdo a Maristella Svampa, el siglo XXI inauguró un “cambio de época” en las perspectivas y el accionar de los movimientos sociales en América Latina, a partir de la crisis del consenso neoliberal, en conjunción con la emergencia de gobiernos progresistas en distintos países (SVAMPA, 2008). Pensando en el escenario uruguayo y en consonancia con los planteos de esta autora, mi hipótesis es que quizá este mismo encuentro entre colectivos, movimientos y gobiernos progresistas —en especial en el ámbito de la cultura— da lugar a una incomodidad —caracterizada por Delacoste (2015) en términos de “contradicción”— que previamente no estaba instalada, o al menos no en los mismos términos, pues introducir cambios conlleva un nuevo agenciamiento entre los distintos sujetos, sus prácticas y las instituciones. En otras palabras, aunque teóricamente puede haber consenso en cuanto a la necesidad de incluir, por ejemplo, perspectiva de género o acciones afirmativas, al llevarse a la práctica surgen nuevas tensiones. Pero, al mismo tiempo, es esta “incomodidad” la que debería permitir avanzar en los modos de hacer justicia, si se incorporaran al proceso. Intentaré, a lo largo del texto y a partir de este caso de estudio, dar cuenta de ello.

El texto que sigue está organizado en tres secciones. Primero, trazo una aproximación al proceso mediante el cual la categoría “género” ingresa desde la órbita internacional a las políticas públicas y específicamente a las políticas culturales en el ámbito local. En segundo lugar, me detengo en el Programa y examino lo ocurrido en términos generales a partir de la incorporación de la llamada “cláusula de género” en el año 2016 y abordo de forma más específica, como dije, el teatro y la música. Por último, en las conclusiones, retomo las discusiones que emergieron en el texto sobre la relación entre políticas culturales, prácticas artísticas y perspectiva de género.

## 2. “Género” en las políticas públicas: de lo internacional a lo local

En esta sección trazaré un recorrido que nos permita observar el proceso desde la emergencia de la perspectiva de género en el ámbito de organismos internacionales y su incorporación en Uruguay, hasta llegar a la letra del Programa.

La inscripción de la categoría “género” en las gramáticas de la política internacional y su derrame hacia los distintos Estados-nación tiene ya varias décadas y no ha estado exenta de afirmadas críticas, a pesar de lo cual se impuso. El proceso ha tenido varios momentos y, si bien en cada país sigue su propio curso, un plano sustantivo de elaboración de estos enfoques se encuentra en los organismos internacionales, en particular en la ONU, desde donde se establecen mecanismos, conceptos y hojas de ruta. Si bien las políticas “sensibles al género” comienzan a configurarse en América Latina en los años setenta (RODRÍGUEZ GUSTÁ, 2008), desde entonces a esta parte han sufrido cambios conceptuales y de alcance: “las *políticas para las mujeres* fueron antecesoras de las *políticas de género*, asociadas con el pasaje del enfoque de *mujeres y desarrollo* a la *perspectiva de género*” (p.112, cursivas en el original).

Es importante recordar que este proceso ha encontrado críticas y resistencias no solo por parte del orden instituido, sino desde el propio campo de la teoría de género y feminista. Como en años recientes señaló Joan Scott al revisar su famoso ensayo “Género: Una categoría útil para el análisis histórico” de 1986, en el terreno del sistema político internacional de las últimas décadas, la popularización de la categoría “género” mostró, no solo “el efecto profundo que había tenido el pensamiento feminista en los años previos a Beijing<sup>3</sup> (...) [sino también] hasta qué punto había sido recuperado, privándolo de su significado como un reto radical al estatus quo (SCOTT, 2011, p.97). Junto con Scott, Silvia Federici es otra de las voces notablemente críticas respecto de este proceso mediante el cual los países definen sus políticas en materia de género de acuerdo a los lineamientos de la ONU. Para Federici, la perspectiva detrás de este cambio fue que el movimiento feminista “despeinado y sin afeitar” de los años ’60, debía ser “domesticado” para asegurar que su agenda se adapte a los objetivos del capital internacional (FEDERICI, 2014). En sus palabras:

¿Qué más conveniente que utilizar la demanda feminista liberal por trabajo, por igualdad frente al hombre, e incluso por entrar a la armada, para fortalecer a esas desacreditadas instituciones contra las que los trabajadores se estaban rebelando en el mundo entero? (...) Es en este contexto que la ONU se vuelca a la tarea de

---

<sup>3</sup> Se refiere a la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer de las Naciones Unidas que tuvo lugar en Beijing en 1995.

transformar el movimiento por la liberación de la mujer, el cual abandonaría su carácter de antisistema para dar paso a un movimiento capaz de legitimar y apoyar la agenda neoliberal (FEDERICI, 2014, p.89).

La institucionalidad de género en distintas partes del mundo, y en particular en América Latina, se conforma bajo el formato de “Oficinas de la mujer” en el transcurso de la década de los años ‘70, influidas por el enfoque “Mujer en el Desarrollo” (MED), hasta que a mediados de los años ‘80 hay un desplazamiento hacia la perspectiva de “Género en el Desarrollo” (GED) (GUZMÁN, 2001, pp.17-18). En la región, la institucionalidad de género da sus primeros pasos a fines de los años ‘80 y en el transcurso de los ‘90. En Uruguay, el primer Instituto Nacional de la Mujer fue creado en mayo de 1987 en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura (JOHNSON, 2003), siguiendo las recomendaciones de Naciones Unidas (que venían de la década de los ‘60), pero también, atendiendo las demandas del movimiento feminista local que “desde la transición a la democracia (..) había incluido entre sus reivindicaciones la demanda de que el Estado uruguayo diera los pasos necesarios para incorporar una perspectiva de género en las políticas públicas” (JOHNSON, 2003, s/p). En 1991, su nombre fue cambiado a Instituto Nacional de la Familia y la Mujer (INFM). Ese mismo año la Intendencia Municipal de Montevideo<sup>4</sup> creó la Comisión de la Mujer en la que participaban, entre otras, delegadas del Departamento de Cultura.

En el segundo gobierno montevideano del partido Encuentro Progresista-Frente Amplio, la Comisión fue ubicada dentro de la División de Promoción Social del Departamento de Descentralización y, por primera vez, se creó un *Plan Quinquenal Marco de la Comisión de la Mujer* que proyectó tres objetivos principales:

responder a las necesidades básicas de las mujeres a nivel local, concientizar a las mujeres con respecto a sus derechos ciudadanos y su condición de sujetos políticos y promover la responsabilidad colectiva por la transformación de las relaciones de género (Johnson, 2005, s/p).

Esta institucionalidad rigió hasta 2006, cuando se creó, a nivel nacional, el Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES) en la órbita del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES).

Junto a las políticas y la institucionalidad de género se instalaron en la agenda pública y alcanzaron la agenda política demandas de reconocimiento de diversas minorías y a inicios del siglo XXI comienzan a incorporarse “acciones afirmativas”. Estas acciones son entendidas

---

<sup>4</sup> Con la implementación del tercer nivel de gobierno, el nombre cambia a Intendencia de Montevideo.

como mecanismos que buscan compensar y revertir expresiones de discriminación que afectan a las poblaciones vulnerables “en los diversos ámbitos de la vida social —política, jurídica, económica— y de las prácticas cotidianas” (SEGATO, 2007a, p.83). La paulatina atención hacia los sujetos marginalizados y el reconocimiento de “matrices de opresión” (HILL COLLINS, 2019), al menos a nivel de la producción de conocimiento y en los movimientos sociales, ha puesto en relieve que si bien incorporar perspectiva de género a las políticas públicas es importante y necesario, tanto o más lo es incorporar una perspectiva interseccional (CRENSHAW, 1991). La secuencia en la que los distintos grupos marginalizados —como personas afrodescendientes, personas travesti-trans, personas migrantes y personas con discapacidad entre otros— han sido contemplados, no es antojadiza. Por el contrario, creo que pone en evidencia disímiles valoraciones y aperturas del sistema político hacia sus demandas, una auténtica economía política de la alteridad<sup>5</sup>. La cartografía que conforman la inclusión de las perspectivas de género, étnico-racial y de diversidad sexual en las políticas públicas responde a una tensa articulación entre las condiciones de oportunidad de las “formaciones de alteridad” (SEGATO, 2007a, 2007b) dentro de cada Estado-nación, los distintos modos y posibilidades de organización y puja de los movimientos sociales locales e internacionales y las resistencias —también más o menos organizadas— de los sectores más reaccionarios. En el caso uruguayo, los avances en materia de justicia social para estos ciudadanos marginalizados, aunque se presenten como avances de los gobiernos de turno, tienen una enorme deuda con colectivos que han perseverado en su militancia desde la restauración democrática al presente, como distintos autores y autoras han mostrado (OLAZA, 2017; SEMPOL, 2013; MANCEBO, 2016). Esta mención a las políticas afirmativas no es antojadiza, pues la ampliación de la agenda de derechos, con el reconocimiento de distintas minorías, por un lado, pone en perspectiva la dimensión de género e interpela su interpretación binarista y descontextualizada, y por otro, obliga a repensar los modos de hacer desde la política pública y allí la política cultural tendrá un papel

---

<sup>5</sup> A modo comparativo con la institucionalidad de género, nótese que el reconocimiento de la población afrouruguaya con leyes y políticas específicas se da recién a inicios del siglo XXI. Entre 1970 y 2006 el Estado uruguayo recibió distintas observaciones por parte del Comité para la Eliminación de la Discriminación Racial que señalaban ausencia de datos y medidas para abordar situaciones de discriminación. En 2003 se modificó el Código Penal aprobando la Ley 17.677 sobre la Incitación al Odio, Desprecio o Violencia o Comisión de estos Actos contra Determinadas Personas; en 2004 la Ley 17.817 declaró de interés nacional la Lucha contra el Racismo, la Xenofobia y la Discriminación Racial y la Ley 18.059 de Declaración Día Nacional del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial; en 2005 se crea el Departamento de Mujeres Afro en el Instituto Nacional de las Mujeres; en 2013 la Ley 19.122 de Fijación de Disposiciones con el Fin de Favorecer la Participación en las Áreas Educativa y Laboral, de los Afrodescendientes (también conocida como ley de “acciones afirmativas”) y en 2018 se crea el Departamento de Afrodescendencia en el marco institucional del Ministerio de Desarrollo Social, entre otras medidas (GRANA, 2019, pp.16-18).

destacado.

En Montevideo, en el segundo nivel de gobierno, ubicamos a comienzos del siglo XXI la puesta en marcha de acciones orientadas específicamente a desarticular desigualdades de género. Entre 2002 y 2005 se implementó el *1° Plan de Igualdad para la ciudad de Montevideo*. Los planes de igualdad y las leyes de igualdad son instrumentos que se ubican en lo que Evangelina García Prince y otras autoras llaman “etapa post Beijing”, es decir posteriores a 1995 (GARCÍA PRINCE, 2011, p.9). Tanto los planes como las leyes de igualdad se instalaron en distintos países como “políticas gubernamentales por excelencia” (p. 67) y, en general, “los planes de igualdad antecedieron a las leyes de igualdad” (p.67).

En el *1° Plan de Igualdad para la ciudad de Montevideo* (2002-2005) el concepto de “cultura” operó como una suerte de paraguas para englobar las distintas líneas de acción, entre ellas las orientadas a “género”. Se entendía que

[e]n la cultura se integra el complejo entramado de valores, costumbres, creencias, los modos de entender y actuar en el mundo que nos rodea y de desarrollar las relaciones sociales. Así, la ciencia y la tecnología, el arte en sus diversas vertientes, el humor, la idiosincrasia, son expresiones culturales (COMISIÓN DE EQUIDAD DE GÉNERO – COMISIÓN DE LA MUJER, 2002, p.14).

Entre las actividades específicas del Plan se mencionaba

‘impulsar y difundir una amplia gama de manifestaciones artísticas que favorezcan valores alternativos a los estereotipos de género’ e ‘integrar la equidad de género entre los criterios de selección de propuestas culturales de las zonas’ (COMISIÓN DE EQUIDAD DE GÉNERO – COMISIÓN DE LA MUJER, 2002, pp.14-15).

De esta forma, se lograba una suerte de continuidad o articulación entre la cultura, discursos y prácticas sobre el género y expresiones artísticas.

En 2007 se presentó en Montevideo el *2° Plan de Igualdad de Oportunidades y Derechos entre mujeres y varones 2007–2010* (COMISIÓN DE EQUIDAD Y GÉNERO, 2007). Allí se dedicó específicamente un capítulo a medidas en el Departamento de Cultura. Esto aconteció en paralelo a la aprobación, por parte del gobierno nacional, de la *Ley de Igualdad de Oportunidades y Derechos entre hombres y mujeres* (Ley N.º 18.104) y el decreto reglamentario del *Primer Plan Nacional de Igualdad de Oportunidades y Derechos* (PIODNA) (INMUJERES, s/f).

En este *2do Plan* se procura transversalizar “la perspectiva de género y diversidad” en las políticas culturales de la Dirección de Cultura, con medidas como el relevamiento de



información en los distintos organismos que la Dirección comprende, a fin de crear un “sistema de información y registro de los aportes de las mujeres en la historia y la cultura montevideana” (p.90); la capacitación de las/os funcionarias/os en género y diversidad; la creación del Museo de las Mujeres conjuntamente con la Secretaría de Mujer; y el involucramiento de los varones en los cambios culturales, en particular promoviendo actividades contra la violencia doméstica, entre otras. Junto al término “género” se introduce el de “diversidad” (refiriéndose con ello a “diversidad humana y cultural” [p.12, 26]) y, de forma específica, se hace mención a la violencia doméstica.

Por último, en 2014 se implementó el *3° Plan de Igualdad de Género. Montevideo avanza en derechos sin discriminaciones 2014-2017* (COMISIÓN DE EQUIDAD Y GÉNERO, 2014). Éste pone énfasis en la transversalización de la perspectiva de género en el tercer nivel de gobierno, y en 2017 se presenta una actualización titulada *3° Plan de Igualdad de Género. Montevideo avanza en derechos, sin discriminaciones 2014-2020. Compromisos del gobierno departamental y los gobiernos municipales para el período 2016-2020* (DIVISIÓN ASESORÍA PARA LA IGUADAD DE GÉNERO, 2017). Allí se da un paso más en la relación entre cultura, política pública y género, pues además de las medidas ya mencionadas se propone abarcar “tanto a la igualdad de participación de varones y mujeres, como a la construcción de relatos y contenidos no sexistas y discriminatorios” (p.117).

En lo que atañe específicamente el Programa, resulta llamativo que en una publicación que recoge las políticas desarrolladas por el Departamento de Cultura durante el período 2010-2015 (BUQUET, 2015), no se hace mención a cómo fueron incorporados (o si lo fueron) los lineamientos establecidos por este *3° Plan*. Es cierto que entre 2010 y 2014 quedó un intervalo que no tuvo un Plan de referencia, sin embargo, cabe suponer que encontrándose ya instalada la discusión sobre las (des)igualdades de género, habiéndose ya señalado acciones concretas a implementar relativas a la cultura y habiéndose impulsado un nuevo Plan a partir de 2014, la perspectiva de género ya no era un tema ajeno.

En 2016 asume un nuevo gobierno municipal con una Dirección de Cultura decidida a transversalizar la perspectiva de género. Una medida tomada ese mismo año fue el cambio de reglamentación del concurso de Reina de Carnaval, promoviendo la participación de feminidades cuyos cuerpos interpelan los estereotipos estéticos de belleza, por ejemplo, mujeres con discapacidad y mujeres trans, históricamente excluidas de este tipo de certámenes (en 2018, procurando asentar el enfoque inclusivo, este concurso pasó a denominarse Figuras de Carnaval). Esta medida levantó controversias y fue resistida por algunos empresarios del

carnaval que sostienen una postura trans-homófoba y capacitista.

Por otra parte, en estos últimos años, desde la Secretaría de la Diversidad de la Intendencia de Montevideo se creó una Agenda de Diversidad Sexual e Igualdad Social 2016-2020 (SECRETARÍA DE LA DIVERSIDAD, IM, 2016) donde se puso énfasis en “promover una cultura respetuosa de la diversidad y la integración de la diversidad en la cultura” (p.10) para lo cual se plantea, además de actividades y acciones específicas para visibilizar el colectivo de personas trans y sus expresiones artísticas, “promover premios y concursos artístico-culturales vinculados al reconocimiento social de la diversidad (por ejemplo en el área de poesía, escritura, teatro, carnaval, etc.” (p.39). A su vez, desde el Ministerio de Desarrollo Social (MDES), es decir, en lo que sería una política socio-cultural de carácter nacional, se promovieron estudios interdisciplinarios para visibilizar y valorizar el aporte de las personas de la diversidad sexual al carnaval uruguayo (MIDES, 2019).

### 3. Dilemas de “género” en el Programa de Fortalecimiento de las Artes

Describiré y analizaré ahora la incorporación de la perspectiva de género en la política en cuestión, el resultado emergente de las negociaciones y los incipientes efectos que comenzaron a observarse. Para dar contexto, antes haré mención a cambios sustantivos que — junto con los observados en la sección anterior con respecto a “género”— tuvieron lugar en el terreno de las políticas públicas para la cultura y también repondré algunas de las características del Programa. Por último, compararé las convocatorias de música y teatro y me detendré puntualmente en algunos datos de los resultados de teatro.

Es necesario señalar que en paralelo a los procesos socio-políticos en torno a la formulación e implementación de modelos que abordan la dimensión de género, también acontecieron cambios en los modelos de política cultural a nivel internacional. A grandes rasgos,

durante casi todo el siglo XX, y particularmente desde que la cultura se institucionalizó y profesionalizó, ha sido construida y activada entre “políticas de objetos”, en ausencia de sujetos y grupos sociales. Un modelo promotor de los grandes equipamientos culturales, de la monumentalización del patrimonio y (...) de fabricación de lo “lo mejor para la mayoría (BARBIERI, 2014, en LACARRIEU y CERDEIRA, 2016, p.19).

Entre los años ‘50 y ‘60 cobró fuerza la noción de “acceso a la cultura” (LACARRIEU y CERDEIRA, 2016) y es ésta misma idea que, en las últimas décadas y con una impronta

propia, cristalizó en la política pública en diversos países de América Latina. Esto devino, como mencionan las autoras, en una expansión del concepto de “cultura” que legitima que “todos tenemos cultura” y, junto a ello, en una concepción del acceso a la cultura en términos de gratuidad y masividad (p.21). Así, en el contexto de avance de las políticas de género y de ampliación de la agenda de derechos, “la cultura” se convierte en un terreno clave desde el cual propiciar cambios sociales orientados a la justicia y las políticas públicas en cultura deberán hacerse eco de esta configuración de sentido.

Uruguay no permaneció ajeno al cambio de paradigma de las políticas culturales. En este sentido cabe mencionar algunos hitos: en el año 2005 la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) adquirió carácter de unidad ejecutora y pasó a denominarse Dirección Nacional de Cultura (DNC). Su presupuesto se multiplicó por diez entre 2006 y 2009 (DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA, 2009) creándose múltiples programas y proyectos, entre ellos distintos fondos para proyectos culturales y de recuperación de infraestructuras a nivel nacional. En 2008 se sancionó el *Estatuto del Artista y Oficios Conexos* (Ley 18.384), que reglamentó la actividad laboral de artistas intérpretes o ejecutantes y trabajadoras/es de oficios conexos. Este instrumento marca un antes y un después en las condiciones laborales de las y los artistas, aunque su cumplimiento a nivel nacional ha progresado con lentitud y no introduce consideraciones específicas con respecto a la dimensión de género u otras que son eje de desigualdades, si bien se integra a la normativa laboral nacional vigente.

En este transcurso, el colectivo de artistas que durante décadas vivió la precarización laboral y la falta de oportunidades, observó con expectativa los emergentes. Cabe recordar que la precariedad laboral en el campo de la cultura, y específicamente en la labor artística, guarda relación con un trayecto histórico en el que “arte” y “trabajo” sufrieron una escisión simbólica y práctica, aunque su oposición se encuentre hoy, en parte, clausurada (INFANTINO, 2011). Es importante poner en contexto que, en los últimos años, del mismo modo que el significante “género” ingresó en la agenda pública y política, los sentidos referidos al significante “cultura”<sup>6</sup> desde la óptica de las políticas públicas se convirtió en un

---

<sup>6</sup> En un mundo eminentemente multicultural donde aún persisten los daños de los procesos de colonización, cultura es una categoría clave y en ella se depositan innumerables expectativas y eso se aprecia también en las políticas públicas hacia la cultura. Se interroga en este sentido María Luisa Femenías: “¿en qué medida una cultura *se tiene* o *se crea*? ¿Qué factores relativos al mundo deben considerarse *innatos* y cuales *sujetos a cambio*? ¿Cómo entender el *pluralismo* cultural? ¿Cuál es la *diferencia* que define cierta continuidad cultural o a cierto individuo como *culturalmente diferentes*? ¿En qué medida –y cómo– la cultura que *tenemos* constituye un *a priori* a partir del cual *creamos* cultura? ¿Qué es la *identidad cultural*? ¿Cómo la ejercemos? ¿De qué manera

asunto relevante. En ese derrotero también las mujeres y otros grupos marginalizados comenzaron a objetivarse como sujetos de ese campo con un aporte específico (DOMINZAIN et al, 2012).

Por su parte, el Programa de Fortalecimiento de las Artes surge en 2012 desde la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo en el marco de un gobierno “progresista”, que a nivel departamental contaba con una trayectoria ininterrumpida desde el año 1990, y a nivel nacional gobernaba desde 2005. En el contexto de tal congruencia en los niveles de gobierno, desde donde se manifestó un interés expreso por transformar la perspectiva existente en materia de políticas culturales, el surgimiento del Programa hace parte de un esfuerzo conjunto de respaldo a la cultura.

Funciona con recursos económicos de la Intendencia de Montevideo y es administrada junto con las distintas gremiales de artistas a las que está orientado. La Dirección de Cultura de la Intendencia firma anualmente convenios con las asociaciones/gremiales de los distintos sectores, SUA (Sociedad Uruguaya de Actores) y FUTI (Federación Uruguaya de Teatros Independientes) por el teatro, AUDEM (Asociación Uruguaya de Músicos) y AGREMYARTE (Sindicato de Músicos y Anexos) por la música, ADDU (Asociación de Danza del Uruguay) por la danza y la Casa de los Escritores, por los escritores. En la práctica no todos los años se firmaron convenios con todas las asociaciones, ya sea por no respetarse los plazos que el Programa establece o por no haber llegado a un acuerdo entre las partes. Por ejemplo, el convenio de danza no se firmó durante varios años y no encontramos datos acerca de los escritores, a pesar de que fueron mencionados en los inicios.

En su operativa el Programa enlaza el funcionamiento de las salas teatrales y los proyectos artísticos seleccionados. En contrapartida, estos proyectos brindan funciones gratuitas en barrios montevideanos y las salas otorgan espacios para funciones de las obras y reservan a la Intendencia un porcentaje de las localidades a ser utilizadas en el marco de la Tarjeta Montevideo Libre<sup>7</sup>. De esta manera, las obras disponen de salas y las salas de contenidos. Cada disciplina artística tiene sus categorías: en teatro se convoca a “Producción total”, “Producción cooperativa” y “Espectáculos ya estrenados”; en música a “Artistas emergentes” y “Artistas posicionados” y en danza solo se convocó a “Reposición de obras ya

---

el consumo deliberado, consciente, programado (o no) de cultura es una forma de satisfacer funciones sociales de legitimación?” (FEMENÍAS, 2013, p.40, cursivas en el original).

<sup>7</sup> Montevideo Libre es un programa del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo que funciona desde fines de 2013 y que promueve el acceso a la cultura de estudiantes de educación pública de la ciudad.

estrenadas de danza”.

Como mencioné, en 2016, en el contexto del cambio de gobierno y en línea con el enfoque de los Planes de Igualdad antes descritos, la administración entrante emprendió con fuerza el abordaje de las desigualdades de género y diversidad en el ámbito de la cultura. En particular, en el Programa, se buscó incluir algunas modificaciones relativas a la equidad de género, pero estas fueron consideradas por las y los artistas como una intromisión en los contenidos, es decir, como una amenaza a la libertad de expresión, ese imponderable ético-político de las artes. El conflicto se tornó álgido y se terminó por dirimir en un espacio de diálogo entre el PIT-CNT (la Central Nacional de Trabajadores de Uruguay) y un negociador de la Intendencia. Hay que comprender cuidadosamente que no se trataba, en general<sup>8</sup>, de una oposición a la perspectiva de género y de diversidad —de hecho, dentro de cada disciplina artística en los últimos años se han generado múltiples ámbitos e instancias de visibilización de estas desigualdades—, sino de una falta de acuerdo entre dos tipos de principios, los que rigen la creación artística y los de la política pública.

El resultado final fue el añadido en las convocatorias de teatro, danza y música del objetivo de “promover la creación de proyectos que incluyan las temáticas de la no discriminación, los diferentes colectivos no visualizados y que favorezcan la cohesión e inclusión social” (BASES TEATRO 2017; BASES DANZA 2017-2018, BASES MÚSICA 2017). Como vemos, el objetivo no refiere solo a cuestiones de género, sino que tiene un espíritu más comprensivo. En realidad, en la redacción original que propuso la Dirección de Cultura este objetivo tenía una orientación más concreta hacia las desigualdades de género, pero luego de las negociaciones se llegó a este acuerdo, que lejos de ignorar el debate sobre la complicidad entre arte y política pública parece amplificarlo, incluso aunque no fuera ése el cometido. Para algunos significó una pérdida que “género” no quedara explicitado, para otros, fue una “ganancia”, porque se redujo la supuesta incidencia en los contenidos. Pero el resultado implícito, podemos decir, es antes que la transversalidad de género, la integración de un enfoque que se aproxima a lo interseccional, pues la amplitud del objetivo en su redacción final y su alusión a la no discriminación y a los colectivos no visualizados permite contemplar configuraciones que articulan distintas dimensiones<sup>9</sup>. Quedaba entonces en el

---

<sup>8</sup> Digo “en general” pues dentro del propio campo de la cultura también hay algunos agentes reaccionarios al avance de la agenda de derechos.

<sup>9</sup> De acuerdo a Mara Viveros Vigoya, el concepto de interseccionalidad propuesto por Kimberlé Crenshaw en 1989 fue acuñado en el marco de una discusión sobre un caso legal concreto y para su autora su aplicación fue contextual y práctica. Con posterioridad, fueron otras feministas negras las que le dieron al término estatus de paradigma (VIGOYA, 2016, p.5). En este sentido, algunas teóricas defendieron que este paradigma se

criterio de las y los jurados evaluar los proyectos con relación a este objetivo, lo cual colocó un desafío importante considerando las distintas disciplinas. Este es un aspecto que sería importante continuar indagando, en tanto no está esclarecido, preguntándonos, por ejemplo, cómo se atiende esta propuesta en una banda de música, si en su conformación o en sus contenidos —que puede ser netamente instrumental—, o en un espectáculo de danza. Tal vez sea en el teatro, por la centralidad del texto dramático, donde pareciera ser más sencillo, pero sin duda la (no) discriminación puede estar manifiesta en otros aspectos de los proyectos.

Por otra parte, concretamente en el caso de la música sí se llegó a añadir, además del objetivo anterior, otro que refiere de manera explícita a la dimensión de género, que dice: “promover la perspectiva de género y contemplar la diversidad etaria de los públicos destinatarios de las propuestas” (BASES MÚSICA 2017). Pero a pesar de lo novedoso, éste termina siendo confuso, por un lado, porque parecen ser dos objetivos distintos ensamblados, y por otro, porque no queda claro entre quiénes se busca “promover la perspectiva de género”, si entre los artistas o en el público. Más allá de eso, que en música se concretara la propuesta inicial de la Dirección de Cultura revela que las negociaciones con este sector no fueron tan álgidas como con el de teatro, y da cuenta de matices no tanto sobre la existencia de desigualdades de género, que no está en discusión, sino sobre cómo está estructurado cada campo artístico y el modo como los distintos colectivos, desde sus trayectos y modos concretos de hacer arte se posicionan ante el Estado. Así lo resumía una actriz del Sindicato Único de Actores (SUA) que desde su profesión vivió la polémica:

creo que había otras formas menos verticales capaz, no sé, en ese momento la gente al final lo aceptó y lo sigue aceptando, es una cláusula bastante amplia y creo que como quedó no atenta contra la libertad de... [expresión] que les dijeran “tenés que hacer algo en particular” que siempre se hace, digo, porque el teatro uruguayo, el teatro independiente es un teatro comprometido, ha tenido un papel muy importante en los peores momentos de la historia, entonces fue como decir “ah mirá tenés que hacer las cosas como yo digo” cuando realmente el teatro en sí venía haciéndolo y se nota que viene haciéndolo de forma bien interesante, bien importante, hay una cantidad de creadoras en este momento que lo están haciendo y no porque esté la cláusula. Yo estoy de acuerdo con todas las cuotas, con todas las políticas afirmativas, sí estoy de acuerdo, creo que esa frase no era lo más feliz y no era necesariamente una política afirmativa, sino que era quedar como un remedio (Entrevista a actriz, integrante de SUA, 18/6/2018).

En una dirección próxima, en una nota periodística en agosto de 2016 la por entonces presidenta del Sindicato Único de Actores (SUA) afirmó que, para el colectivo de teatreros/os,

---

caracteriza por un conjunto de principios básicos, mientras que otras criticaron este intento de estabilización del concepto, sosteniendo que “la fuerza de esta perspectiva radica precisamente en la vaguedad” (p.6).

fue más difícil aceptar los “contenidos direccionados” que el recorte de presupuesto<sup>10</sup>, pues

el fondo 'estaba destinado a apoyar la producción artística, no a orientarla con determinados fines, y que cualquier orientación abre discusiones en los planos ético, filosófico y político (LA DIARIA, 3/08/2016).

Por su parte, el relato que nos ofrece un entrevistado que ocupaba un cargo de gestión política en la Dirección de Cultura pone sobre la mesa algunos matices:

a partir del año pasado [2017] se instrumentó que el jurado debe evaluar los proyectos en tres ítems, y uno de los ítems es dar cumplimiento a los objetivos del llamado, entonces, cuando el jurado va a evaluar los proyectos tiene que contemplar los objetivos y dentro de los objetivos está eso [el nuevo objetivo referido a promover la no discriminación y a colectivos no visualizados]. En los hechos, el año pasado, en los dos años, pero más el año pasado creo yo, que fue cuando se implementó el sistema de evaluación con criterios, porque hasta ese momento el jurado evaluaba según su criterio (...) fueron seleccionadas varias obras que trataban temas vinculados a diversidad de género (...) una cosa que es bien interesante es que el año pasado, en la reunión del jurado, un jurado planteó que con el tema ese de la cláusula famosa [se refiere al nuevo objetivo], se presentaban obras que trataban los temas de la mujer solo por oportunismo para ganar el fondo, porque en realidad eran proyectos que eran malos, entonces, mi comentario en ese momento fue ‘bueno, si son malos no van a ganar’, entonces la idea no es seleccionar obras con temática o que incluya la perspectiva de género como un fin en sí mismo, porque también tenés que evaluar la calidad artística de los proyectos, entonces vos vas a seleccionar o no con esa perspectiva si el proyecto está bueno (Entrevista miembro Dirección de Cultura, 4/06/2018).

Las citas ilustran la complejidad y los rumbos que toman los procesos de incorporación de perspectiva de género en la valoración de los proyectos artísticos y cómo otros temas que en algún sentido también pueden interpretarse como interferencias con la libertad de expresión parecen ser menos relevantes. Una discusión del estilo podría haber surgido con respecto a otros objetivos del Programa, por ejemplo, el de “estimular la producción de espectáculos interdisciplinarios de artes escénicas” o el de “promover la investigación e innovación en lenguajes de las propuestas”, pues ambos podrían pensarse como un tipo de “direccionamiento” en los contenidos. Sin embargo, no despertaron la misma rispidez que el referido inicialmente a cuestiones de “género” y que terminó formulándose en términos de “no discriminación de colectivos no visualizados” y de “inclusión social”. Esto nos habla de las características y momentos del proceso creativo, pues las escenografías pueden adaptarse a las ideas, pero las ideas deben formularse sin condiciones de ningún tipo; mientras que el “estímulo a la producción de espectáculos interdisciplinarios”, antes que como un obstáculo, puede leerse como una oportunidad para enfatizar y visibilizar prácticas que, en muchos casos, ya vienen ocurriendo.

---

<sup>10</sup> En esos años también estuvo en debate un ajuste presupuestal que se realizó a esta política.

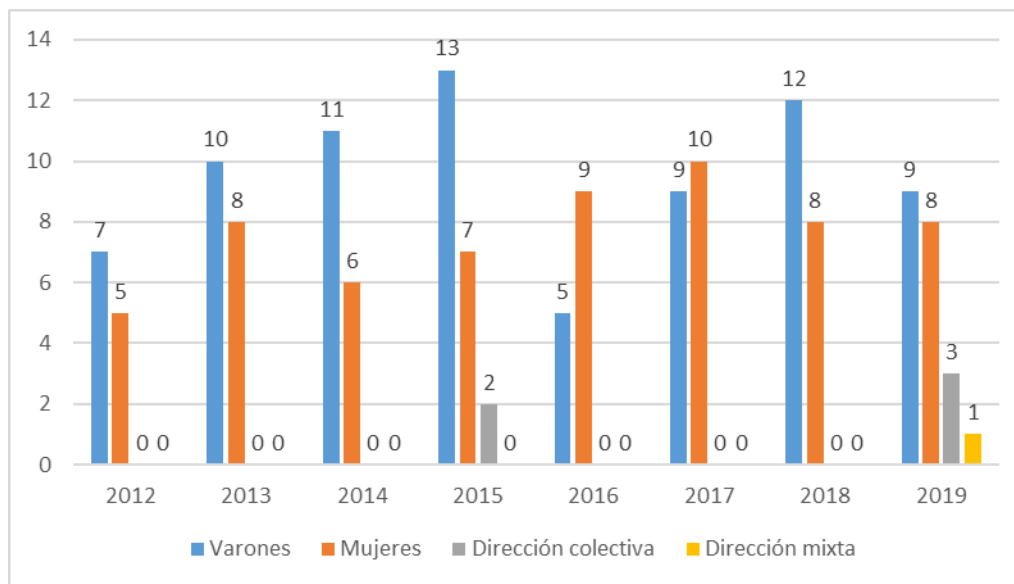
Las citas también nos permiten reflexionar sobre la arquitectura y enfoque de una política pública que buscó ser “sensible al género”, en articulación con sectores artísticos que se perciben a sí mismos como “comprometidos”, entendiendo como tal su no ajenidad a problemáticas sociales, entre ellas, las desigualdades de género. Como se menciona en una de las citas, “el teatro independiente es un teatro comprometido, ha tenido un papel muy importante en los peores momentos de la historia (...) realmente el teatro en sí venía haciéndolo (...) y no porque esté la cláusula”. Lejos de poner en duda el compromiso político de las artes escénicas en general y del teatro independiente en particular, interesa notar el matiz entre el hecho de que haya creadoras/es que estén produciendo en torno problemas sociales contemporáneos, como las desigualdades de género, y que se indique en las bases y objetivos de una convocatoria que esas temáticas son relevantes. También interesa dimensionar que más allá de lo propuesto por las y los artistas en sus proyectos, son las y los jurados quienes deben agudizar la mirada con relación a los nuevos objetivos, sin embargo, no fue un tema en debate con qué herramientas contaban ellas/os para cumplir con esa tarea. Por último, interesa tomar en cuenta que lo “comprometido” no exime al teatro —o a la disciplina artística que sea— de relaciones de poder y asimetrías a su interna.

Volviendo al proceso del Programa, en 2017 se añadió como lineamiento el anonimato en la evaluación de los proyectos postulados. Los proyectos atravesaban el proceso de evaluación con un seudónimo y el jurado no debía saber qué artistas estaban detrás de él. Si bien son inescindibles los efectos posteriores de la medida del anonimato y los lineamientos implementados con los nuevos objetivos, como veremos, resulta claro que, a partir de entonces, comenzó a cambiar la mayoría de proyectos seleccionados de los cuales eran responsables varones cis.

A modo de ejemplo, me referiré brevemente a los roles de Dirección y Autoría en teatro, entendiendo que constituyen particulares lugares de prestigio, reconocimiento social y económico y poder. En el rol de Dirección, entre 2012 y 2019, fueron 79 las obras dirigidas por varones y 61 las dirigidas por mujeres (la diferencia es de casi veinte obras). Asimismo, 5 tuvieron dirección colectiva (de un equipo de más de 2 personas) y solo 1 dirección mixta (es decir, una dupla del mismo o diferente género). La dirección individual constituye el modelo predominante en comparación a otras formas de organización del trabajo. La dirección colectiva y mixta son una minoría. Resaltar estos matices no es menor, pues para comprender cómo se sitúan las desigualdades de género hay que observar también sobre qué lógicas de trabajo están asentadas.



Gráfico 1: Cantidad de obras dirigidas por varones, mujeres, dirección colectiva y mixta, por año (2012-2019).



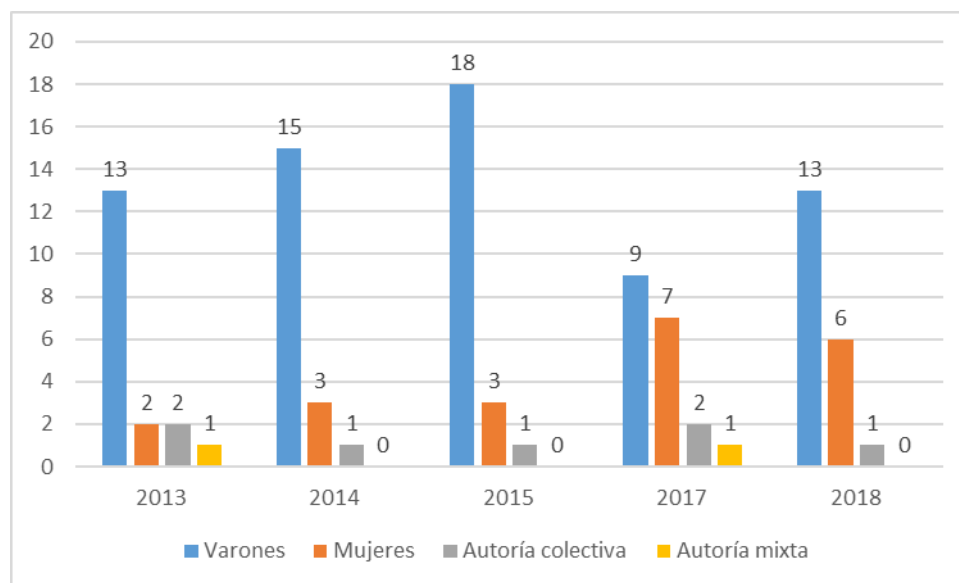
Fuente: Elaboración propia en base a sistematización de fallos del Programa.

El gráfico permite apreciar que, con excepción de 2016 y 2017, en todos los años la cantidad de obras dirigidas por varones fue mayor a la cantidad de obras dirigidas por mujeres. Esto puede significar, por un lado, que entre 2016 y 2017 hubo un momento de mayor efecto de los nuevos lineamientos, que luego se disiparon; y, de manera conexas, que evaluar los contenidos contemplando relaciones de desigualdad, no determina, necesariamente, que haya equidad de género en algunos roles jerárquicos específicos. No obstante, la brecha parece tender a reducirse.

En el rol de Autoría sucede algo semejante a lo observado en Dirección, pero con mayor agudeza. La Autoría de las obras puestas en escena revela una marcada desigualdad: en el período (con excepción de 2016 y 2019 años para los cuales no hallé datos), 78 obras fue de autoría de varones, y solo 23 obras corresponde a mujeres; 7 fueron de autoría colectiva y 2 de autoría mixta. Esto permite sostener que, en seis de los ocho años que lleva el Programa, la dramaturgia llevada a escena escrita por mujeres no es siquiera un tercio de las cuales los varones son autores.

Observando por año encontramos lo siguiente:

Gráfico 2: Cantidad de obras de autoría de varones, mujeres, de autoría colectiva y de autoría mixta, por año



Fuente: Elaboración propia en base a sistematización de fallos del Programa.

Entre 2015 y 2017 hubo un cambio significativo, lo cual podemos asociar a los lineamientos implementados. En 2015 hubo 18 obras de autoría de varones en relación a 3 obras de autoría de mujeres; pero en 2017, luego de la incorporación del anonimato y de la “no discriminación” y la inclusión de “colectivos no visualizados” en el proceso de selección, hubo 9 obras de autoría de varones y 7 de autoría de mujeres.

Estos datos ilustran una realidad conocida, pero resistida: las desigualdades de género en el campo de la cultura, concretamente en la organización de las disciplinas artísticas. Como se pudo comprobar para el caso uruguayo (DOMINZAIN et al., 2012, en prensa), pero también en otros países donde se ha investigado, como Chile (MUÑOZ BRIONES, 2017) y España (GAUTIER, 2011), en las artes escénicas y otras artes también se manifiesta una división y jerarquización sexo-genérica del trabajo, lo que trae como consecuencia segregación horizontal y vertical.

Por último, estos datos también dan pie para continuar investigando más allá del “dato duro”, por ejemplo, en cómo se traman los procesos creativos. En este sentido, cabe dejar planteado que también existen mecanismos de exclusión estéticos. Así, muchas y muchos (no solo mujeres cis) son excluidos, no por su falta de capacidad artística o técnica sino porque su corporalidad no cumple con determinados atributos.

#### 4. Conclusiones

En este artículo he intentado mostrar algunos dilemas que surgen con el intento de incorporar perspectiva de género en las políticas públicas para la cultura y colocar algunas reflexiones al respecto. Las políticas públicas comprenden un conjunto sumamente vasto de ámbitos y asuntos sobre los cuales el Estado interviene. Entre ellas, las políticas culturales conforman un ámbito específico, pero a la vez heterogéneo, que va desde acciones orientadas a legislar sobre el trabajo y la producción artística a pequeña y mediana escala, hasta acciones para garantizar el acceso a la cultura de las y los ciudadanos más sumergidos en lo socioeconómico o que viven en lugares alejados de los centros de circulación de bienes culturales. La política cultural pone sobre la mesa los modos del ejercicio de poder desde el Estado o de agentes sociales en la vida social, movilizándolo para ello el significante “cultura” (NIVÓN, 2006). Por eso, la dimensión de género —pero también otras que son eje de configuración de relaciones de poder— merece atención en este terreno concreto. A mi criterio, allí encontramos una confluencia de razones que delinean un problema que podría sintetizarse en los siguientes términos: las desigualdades en los distintos ámbitos del sector cultural vienen en un proceso de visibilización y reclamo de cambios por parte de los sujetos desfavorecidos; uno de los supuestos es que estos cambios no pueden ser solo de forma, sino que requieren una reconfiguración más honda —no alcanza con que más mujeres ocupen cargos donde tradicionalmente se desempeñaron varones, tiene que haber transformaciones del orden de lo “cultural”, en los modos de hacer y pensar, suele argumentarse—; pero hay un elemento estructurante de las prácticas artísticas que parece frenar o por lo menos tensionar las propuestas de incorporación de mecanismos para revertir desigualdades: la libertad de expresión en la creación artística. Este problema no es específico del abordaje de los dilemas de género, por el contrario, el quehacer artístico también se pone en cuestión al pensarse en clave de “trabajo”, de “diversidad” y “territorial”, por mencionar algunas dimensiones.

Como nos recuerda Claudia Fonseca (1999), los casos de estudio no son realidades cerradas que se agotan en sí mismas; por el contrario, partiendo de datos particulares podemos elaborar generalizaciones y, me atrevo a agregar, nuevas preguntas de investigación que con anterioridad no teníamos presente. Por eso, la política cultural que he colocado bajo análisis en este texto nos habilita a sopesar algunas interrogantes que hacen parte del contexto actual, las cuales le trascienden, pero a la vez lo constituyen: ¿por qué las “cuestiones de género” parecen ser más resistidas que otras en el ámbito de la cultura y de las prácticas artísticas? ¿Es

posible, de alguna manera, articular las características del trabajo artístico con la política pública y con la transversalidad de género? ¿Sería posible avanzar hacia la incorporación de una perspectiva interseccional en las políticas públicas para la cultura?

La teoría detrás de los instrumentos colocados en las últimas décadas, como los Planes y Leyes de Igualdad, ponen foco en “la cultura” como una de las dimensiones clave para transformar relaciones de desigualdad que recaen sobre distintos sujetos marginalizados, entre ellos el colectivo de mujeres. “La cultura” es entendida como una suerte de vehículo para generar cambios profundos frente a desigualdades que son en verdad estructurales y tienen hondas raíces históricas, porque puede “sensibilizar”, hacer reflexionar, producir autocrítica. En esta línea, desde las múltiples institucionalidades del Estado, se busca generar políticas educativas y culturales que contengan o, más bien, que produzcan en las y los destinatarios, este componente de subjetivación. Ahora bien, cuando este supuesto es trasladado a propuestas específicas, ese tan anhelado valor que “la cultura” contiene, enfrenta dilemas situados que tienen que ver con la configuración política e histórica de cada ámbito. En este sentido, la incorporación de la perspectiva de género en las políticas culturales no ha tenido un tránsito sencillo, a la vez que expone particulares potencialidades.

Las artes nunca fueron ajenas a las desigualdades sociales. En la música, en la danza, en las letras, en el teatro o en las artes pictóricas existen numerosos ejemplos que dan cuenta de una actitud artística que puede interpretarse de distintas maneras, pero sea como sensibilidad, compromiso, crítica o inspiración, la coimplicancia entre creación artística y dilemas sociales es innegable. Sin embargo, esto no anula que en la propia organización del trabajo artístico —y, en este caso, el funcionamiento de una política cultural orientada a las artes escénicas— se manifiesten las mismas relaciones de dominación, discriminación y exclusión que las obras interpelan. Como los datos colocados nos muestran, los varones cis son quienes más han ocupado los lugares de mayor reconocimiento.

Así, si por un lado podemos aseverar que es urgente incorporar la perspectiva de género —e incluso de interseccionalidad, en la cultura—, pues existe evidencia de que también allí se perpetúan las desigualdades, por otro, podemos ser aprehensivos/os de las críticas y resistencias que genera este desplazamiento en el terreno específico de la creación artística. En última instancia, resulta apremiante comenzar a dilucidar modos de articulación de estos dilemas, es decir, entre el principio de libertad creativa y las medidas para disminuir las asimetrías del campo de la cultura en cada de sus manifestaciones.

En el caso de los nuevos objetivos del Programa cabe preguntarnos: ¿por qué las obras que traten temas de diversidad sexual —o cualquier otro asunto asociado a desigualdad— serán consideradas con un valor distintivo? ¿Cómo se determina el componente de crítica social de una obra teatral, de danza o de música? Si en la conformación de las agrupaciones de música, de danza o de teatro, la equidad de género no parece tener el mismo sentido que en otros ámbitos laborales ¿qué dimensiones se deberían abordar para obtener políticas culturales que contribuyan a la igualdad y la no discriminación? ¿Cómo podemos saber los efectos sociales que produce la existencia de colectivos artísticos paritarios y/o con propuestas “sensibles al género” o que problematicen otros marcadores de alteridad? En síntesis, las iniciativas tomadas y las resistencias recibidas nos llaman a contemplar con especial atención y cuidado cómo se va (des)(re)armando el ensamblaje conformado por prácticas artísticas, políticas públicas, sujetos marginalizados y sujetos hegemónicos.

Por último, otro aspecto emergente es que la generalidad de la política pública y sus disposiciones tienen una recepción que no es homogénea entre los distintos sectores de artistas y esto se asocia a sus trayectos políticos específicos. Lo observamos en las distintas reacciones que suscitó entre músicas/os y teatreras/os. Considero que no hay una única razón que lo explique, sino que se trata de una configuración dada en un momento concreto. En el sector del teatro —como en el de la danza— hay una participación más numerosa de mujeres respecto de los varones; es, como suele decirse, un ámbito “feminizado”, aunque las posiciones de poder como la dirección y la autoría de obras, como vimos, suele estar en manos de ellos. No obstante, las mujeres han hecho un proceso de objetivación de estas desigualdades y cada vez más hay mujeres dirigiendo, escribiendo dramaturgia y dando a conocer el aporte de otras artistas en la trayectoria de teatro. A su vez, el colectivo de teatreras/os se identifica como uno que históricamente ha contribuido a la sociedad desde la resistencia política (una resistencia político-cultural), especialmente durante la última dictadura y en la reapertura democrática. Por lo tanto, desde su perspectiva y experiencia, es posible suponer que cuentan con una capacidad de reflexión crítica para afrontar “desde adentro” y no mediante “verticalismos” los cambios que socialmente hoy están en el tapete. El sector de la música, por su parte, también tiene una trayectoria de resistencia político-cultural ligada a la última dictadura y a los años posteriores (CASTELLI, 2014), pero a nivel de organización, las gremiales/asociaciones han hecho un recorrido heterogéneo<sup>11</sup>. El sector

---

<sup>11</sup> En el sector de la música de Uruguay no hay una única asociación gremial. En el Programa participan dos: AUDEM y AGREMYARTE. AUDEM cuenta con una trayectoria vasta. Surge en 1938 como resultado de la fusión de la Sociedad Orquestal del Uruguay y la Sociedad de Bandas Filarmónicas del Uruguay, en tanto

de la música no se caracteriza por la presencia de una mayoría de mujeres con respecto a los varones, como sí ocurre en el teatro. Y quizás, hasta hace no mucho tiempo, por sus propias dinámicas de producción y circulación de la música, no contaban con espacios sostenidos de encuentro entre mujeres. Es importante mencionar que en años recientes las mujeres músicas y disidencias han generado espacios de intercambio y puesta en común de las desigualdades que las atraviesan y, como colectivo, cobraron visibilidad pública. En este sentido, tal vez para este sector la propuesta de la Dirección de Cultura de incorporar un objetivo específico que refiriese a las desigualdades de género cobró un sentido diferente, más oportuno tal vez, que en el teatro. Se revela significativo continuar ahondando en estas tramas, a fin de comprender, con mayores elementos, cómo se producen y movilizan los ensamblajes entre las desigualdades que están hoy en agenda, las políticas públicas y los imperativos del quehacer artístico.

### Referências

BUQUET, G. *Una mirada a las políticas desarrolladas por el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo: Informe de Gestión 2010-2015*. Montevideo: Intendencia de Montevideo, 2015.

CASTELLI, L. Un abordaje etnográfico de los sujetos y escenarios en torno a la Música Popular en los años de la transición democrática. En: GOLDMAN, G., y MANZINO, L. (eds.) *Musicología en el Uruguay: Aportes a la construcción de su campo de estudio*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2014. pp. 35-50.

CRENSHAW, K. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6, 1991. pp. 1241-1299.

DELACOSTE, G. “Los límites de la articulación: los movimientos sociales en el Uruguay frenteamplista”, *Revista Contrapunto*, N° 7, 2017, pp.13-25.

DOMINZAIN, S. (coord); CASTELLI, L; CHMIEL, F; ESPASANDÍN, M. V; RADAKOVICH, R. *Mujeres de la cultura. Escritoras, artesanas, del teatro, de la música, del cine y la televisión*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2012.

DOMINZAIN, S. (coord.); CASTELLI, L; DUARTE, D; IBARGOYEN, I. *Desigualdades de género en las políticas culturales: un debate pendiente*. FHUCE, Udelar, Intendencia de Montevideo, Montevideo (en prensa).

FEDERICI, S. “Rumbo a Beijing ¿Cómo las Naciones Unidas colonizaron el movimiento feminista?”, *Revista Contrapunto* N° 5, Feminismos. La lucha dentro de la lucha, 2014, pp.87-96.

---

AGREMYARTE-Sindicato de músicos y anexos, surge en 2011, con posterioridad a la aprobación de la Ley del Artista.

FEMENÍAS, M. L. *El género del multiculturalismo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2013.

FONSECA, C. “Quando cada caso NÃO é um caso Pesquisa etnográfica e educação”, *Revista Brasileira de Educação*, N° 10, 1999, pp. 58-78.

GARCÍA PRINCE, E. *Políticas de igualdad, equidad y gender mainstreaming. ¿De qué estamos hablando?* Agència Catalana de Cooperació al Desenvolupament – Fondo España PNUD, 2011.

GAUTIER, A. (coord.) *Mujeres y cultura: políticas de igualdad*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.

GRAÑA, F. Presentación. En: FREGA, A., DUFFAU, N., CHAGAS, K., y STALLA, N. (coords.) *Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay*. Montevideo: FHCE, Udelar, Mides, 2019, pp. 15-19.

GUZMÁN, V. “La institucionalidad de género en el Estado: nuevas perspectivas de análisis”. *Serie Mujer y Desarrollo*, N° 32, Santiago de Chile: CEPAL, 2001.

HILL COLLINS, P. *Pensamento feminista negro*. São Paulo SP: Boitempo, 2019.

INFANTINO, J. “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. *Cuadernos de Antropología Social*, N° 34, 2011, pp. 141-163.

JOHNSON, N. “Mecanismos estatales para el avance de las mujeres en el Uruguay”. En: *La equidad de género en el Estado ¿a quién le importa?* Montevideo: Cotidiano Mujer, 2003.

LACARRIEU, M. Y CERDEIRA, M. “Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural”, *Políticas Culturais em Revista*, Vol. 9, N° 1, 2016, pp. 10-33.

MANCEBO, M. “El accionar colectivo en torno a la discapacidad en Uruguay”, *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, Vol. 25, N° 2, 2016, pp. 79-98.

MIDES. *Comparsas y diversidad sexual. Algunas escenas posibles*. Montevideo: Ministerio de Desarrollo Social, 2019.

MUÑOZ BRIONES, C. *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Oso Liebre, 2017.

NIVÓN, E. *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: Conaculta, 2006.

OLAZA, M. “Afrodescendencia y restauración democrática en Uruguay ¿una nueva visión de ciudadanía?”, *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 30, N° 40, 2017, pp.63-82.

PÉREZ OROZCO, A. *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.

RODRÍGUEZ GUSTÁ, A. L. “Las políticas sensibles al género: variedades conceptuales y

desafíos de intervención”, *Temas y debates: Revista Universitaria de Ciencias Sociales*, Vol. 12, N° 16, 2008, pp. 109-130.

SCOTT, J. “Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis?” *La manzana de la discordia*, Vol. 6, N° 1, 2011, pp. 95-101.

SEGATO, R. Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales. En: ANSION, J., y otros, *Educación en ciudadanía intercultural. Experiencias y retos en la formación de estudiantes universitarios indígenas*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad de la Frontera, 2007a, pp. 63-89.

SEGATO, R. *La nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007b.

SEMPOL, D. *De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico, gay, trans uruguayo (1984-2013)*. Montevideo: Editorial Sudamericana Uruguay S. A., 2013.

SVAMPA, M. (coord.) *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Clacso-Siglo Veintiuno Editores, 2008.

VIVEROS VIGOYA, M. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate Feminista*, N° 52, 2016, pp.1-17.

### Fuentes

Comisión de Equidad de Género, Comisión de la Mujer (2002) 1° Plan de Igualdad para la Ciudad de Montevideo, Intendencia de Montevideo.

Comisión de Equidad y Género (2007) 2° Plan de Igualdad de Oportunidades y Derechos entre mujeres y varones 2007-2010. Montevideo: Intendencia de Montevideo.

Comisión de Equidad y Género (2014) 3° Plan de Igualdad de Género. Montevideo avanza en derechos sin discriminaciones 2014-2017. Montevideo: Intendencia de Montevideo

Comisión de Equidad y Género (2017) 3° Plan de Igualdad de Género. Montevideo avanza en derechos, sin discriminaciones 2014-2020. Compromisos del gobierno departamental y los gobiernos municipales para el período 2016-2020. Montevideo: Intendencia de Montevideo.

Dirección Nacional de Cultura (2009) Informe de gestión marzo 2005 – setiembre 2009. Documento en línea: [https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2019-09/informe\\_gestion\\_2005\\_2009.pdf](https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2019-09/informe_gestion_2005_2009.pdf)

Secretaría de la Diversidad, Intendencia de Montevideo (2016) Agenda de Diversidad Sexual e Igualdad Social 2016-2020. Documento en línea: <https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/agendadiversidad.pdf>

INMUJERES (s/f) Informe Uruguay. Aplicación de la Declaración y Plataforma de Acción de Beijing. Documento en línea: [https://www.cepal.org/mujer/noticias/paginas/3/51823/Informe\\_Uruguay\\_Beijing\\_20.pdf](https://www.cepal.org/mujer/noticias/paginas/3/51823/Informe_Uruguay_Beijing_20.pdf)



Programa de Fortalecimiento de las Artes - Bases Teatro 2017.

Programa de Fortalecimiento de las Artes - Bases Danza 2017-2018.

Programa de Fortalecimiento de las Artes - Bases Música 2017.

La Diaria, 3/08/2016. Documento en línea: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/8/vamos-a-un-entreacto/>