

LAS POLÍTICAS CULTURALES VISTAS DESDE LA CIUDADANÍA. UNA EXPLORACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE PARTICIPACIÓN DE DON CONY “LA VOZ DEL MARCONI” EN EL PROGRAMA USINAS CULTURALES DE URUGUAY

CULTURAL POLICIES FROM CITIZENSHIP'S PERSPECTIVE. AN EXPLORATION OF DON CONY "THE VOICE OF MARCONI"'S PARTICIPATION EXPERIENCE IN THE PROGRAM USINAS CULTURALES FROM URUGUAY

Deborah Lucía Duarte

Resumen: En este artículo se propone describir y analizar experiencias de participación ciudadana en un programa de política cultural de Estado, las Usinas culturales en la ciudad de Montevideo, a través del estudio de caso del rapero Don Cony. Las Usinas fueron concebidas desde la perspectiva de los derechos culturales, particularmente la democratización, no solo del acceso sino también de la producción de bienes culturales. Se trata de centros de producción audiovisual y musical ubicados en territorios donde existen grandes poblaciones en situación de vulnerabilidad o notorios déficits de infraestructura cultural (barrios de contexto crítico, centros penitenciarios, hospitales psiquiátricos públicos y distintas ciudades del interior del país). No tienen como objetivo fundamental procurar formación artística, sino más bien proporcionar herramientas para que las personas concreten un producto. En este contexto, el presente artículo retoma la problematización de la participación abordada en trabajos anteriores (Duarte, 2020, 2022) a partir del análisis del caso de producción cultural con mayor repercusión pública de las Usinas: *Yo soy Marconi*, video filmado en el barrio Marconi, una de las zonas de Montevideo con mayor concentración



pobreza y de delitos violentos, a partir del rap escrito e interpretado por don Cony. En esta oportunidad, trabajamos con entrevistas desde un enfoque biográfico con el objetivo de indagar cómo influyó, si es que lo hizo, su pasaje por la Usina en el desarrollo posterior de sus prácticas artísticas y de su historia de vida. *Palabras clave: políticas culturales, cultura popular, participación, derechos culturales*

Abstract: The purpose of this article is to describe and analyze experiences of citizen participation in a state cultural policy program, the Usinas culturales in the city of Montevideo, through the case study of rapper Don Cony. The Usinas were conceived from the perspective of cultural rights, particularly the democratization, not only of access but also of the production of cultural goods. These are audiovisual and musical production centers located in territories where there are large populations in a situation of vulnerability or notorious deficits in cultural infrastructure (neighborhoods of critical context, prisons, public psychiatric hospitals and different towns in the country). Their main objective is not to provide artistic training, but rather to provide tools for people to realize a musical or audiovisual product. In this context, this article takes up the problematization of participation addressed in previous works (Author, 2020) through the analysis of the case of cultural production with greater public repercussion of the Usinas: I am Marconi, video filmed in the Marconi neighborhood, one of the areas of Montevideo with the highest concentration of poverty and violent crimes, from rap written and performed by don Cony. On this occasion, we worked with interviews from a biographical approach with the aim of investigating how his passage through the Usinas influenced, if at all, in the subsequent development of his artistic practices and life stories. **Keywords:** cultural policies, popular culture, participation, cultural rights

Introducción

El siguiente artículo propone describir y analizar experiencias de participación ciudadana en un programa de política cultural de Estado, las Usinas culturales

en la ciudad de Montevideo, a través del estudio de caso del rapero don Cony. Asimismo, desarrolla un aspecto parcial de una investigación más amplia que incorpora una mirada caleidoscópica y encarnada sobre el programa a través de dos supuestos básicos. En primer lugar, siguiendo a Grassi (2004), la reflexión acerca de la política como proceso, no como determinación puramente técnica desde las estructuras sectoriales del Estado, sino considerando cada punto de su desarrollo o cada nivel institucional —con particular atención en la fase en la que los ciudadanos toman contacto con el programa—, como momentos en los que se “hace la política”. Es decir, como instancias de producción de significados que redefinen y disputan los criterios de implementación, de acceso y las finalidades de la misma. En segundo lugar, como correlato de lo anterior, en línea con lo propuesto por Ana María Ochoa (2002) para el ámbito específico de las políticas culturales, procuramos incorporar al análisis las prácticas de la cotidianidad laboral donde las tensiones no se reducen solo a posicionamientos diversos en un debate académico, sino al modo de cómo la articulación entre teorizaciones y prácticas de trabajo se traducen mutuamente.

En el ámbito de las políticas culturales existen varias investigaciones que asumen este enfoque como modo de abordaje y que enfatizan la necesidad de indagar en las experiencias de participación. Trabajos como el de Liliana Raggio (1997) y Cris Shore (2010) han señalado la necesidad de enfocarse en cómo las personas le dan sentido a las políticas y a su participación en ellas, en cómo son “recibidas y experimentadas por las personas afectadas” (Shore 2010: 29) para una mejor comprensión de su funcionamiento.

En este punto particularmente, los antecedentes con los que contamos podrían dividirse en dos modos de abordar el análisis de la cuestión. Por un lado, tendríamos el trabajo de Rosalía Winocur (1996) que se pregunta por el sentido de cultura que los ciudadanos asocian con las actividades del programa Cultural en barrios, por las funciones que le asignan y por los efectos que perciben de su paso por los mismos. Por otro, siguiendo el camino de exploración de raíz anglosajona relevado en el artículo Ramsey White y Rentschler (2005) sobre los efectos sociales de la participación en actividades artísticas, pero desde una postura propia con perspectiva latinoamericana, podríamos ubicar los trabajos de Infantino (2008, 2016) sobre la participación en artes circenses y la transformación social y de Mario Roitter (2009) en torno a las problemáticas teórico-prácticas que presentan diversas organizaciones artísticas que procuran unir el acceso a múltiples formas de arte con la incidencia en el espacio público. El



trabajo de Paula Simonetti (2018) sobre el centro cultural Urbano, pensado fundamentalmente para personas en situación de calle en la ciudad de Montevideo, podría también colocarse en esta línea al cuestionarse sobre las maneras en que la participación artística genera o no nuevas formas de percibirse a sí mismo e impactan en las representaciones que tenemos de los otros.

Como veremos en la primera parte de este trabajo, las Usinas culturales tienen características que las distinguen de los programas culturales que son protagonistas de estos trabajos de referencia. En este punto, es necesario adelantar que, según los documentos de concepción, las Usinas no proporcionan formación artística sino que se proponen como centros de producción cultural.

En un artículo anterior (2020) comenzamos a explorar experiencias de participación ciudadana a través del análisis comparativo de personas que tuvieran una historia vinculada a una práctica artística determinada con el objetivo de indagar cómo influyó, si es que lo hizo, su pasaje por la Usina en el desarrollo posterior de sus prácticas artísticas y de sus historias de vida. En esta dirección, utilizamos la arquitectura conceptual del sociólogo Pierre Bourdieu, en particular los conceptos de *habitus* y *campo*, para combinar en el análisis las representaciones de los actores, es decir, los significados atribuidos a su propia historia, con otros aspectos de la realidad abordada no dichos o no necesariamente percibidos por ellos, como el peso del pasado incorporado en sus prácticas actuales y las condiciones de funcionamiento de los espacios a los que pretendían acceder.

En este contexto, el presente artículo retoma la problematización de la participación a partir del análisis del caso de producción cultural con mayor repercusión pública de las Usinas: *Yo soy Marconi*, video filmado en el barrio Marconi, una de las zonas de Montevideo con mayor concentración pobreza y de delitos violentos, a partir del rap escrito e interpretado por don Cony. En esta oportunidad, trabajamos con entrevistas desde un enfoque biográfico dado que nos permite más que otros abordajes centrados en el presente, abordar la relación entre pasado, presente y futuro que expresa el relato del entrevistado. En esta dirección, utilizamos como eje temático, a partir del cual se “desovilla la historia” (Mallimaci y Giménez Béliveau, 2013: 191), sus prácticas artísticas.

Como decíamos más arriba, este artículo forma parte de una investigación más amplia sobre las Usinas culturales de la ciudad de Montevideo inauguradas en la gestión frente a la Dirección nacional de Cultura (DNC) de Hugo

Achugar (octubre 2008-marzo 2015), principal actor asociado a la concepción del programa. En la construcción de un retrato de don Cony con perspectiva biográfica, utilicé como herramientas la entrevista personal —tuvimos un largo, pero único encuentro, dado la intensidad del ritmo laboral y familiar de Cony de ese momento— y entrevistas hechas a don Cony en distintos medios de prensa, escrita, radial y televisiva. El trabajo de campo tiene distintos tiempos. La entrevista personal se llevó a cabo en el año 2017, cinco años después del estreno del video musical. El relevamiento de prensa abarca el período 2013-2019 e identificó 13 fuentes.

El artículo se divide en 5 apartados. En el primero se desarrolla la descripción del programa Usinas culturales según los documentos oficiales disponibles y se presenta sucintamente el análisis de los paradigmas de política cultural que lo sustentan. En segundo se aborda la relación de Cony con la música (sus influencias, la finalidad de sus composiciones, motivación para dedicarse a la música, etc.). En el tercero, analizamos la letra de su rap como respuesta a las problemáticas de la estigmatización territorial. El cuarto abordamos su paso por el programa Usinas culturales. En el último apartado, se recrea la trayectoria posterior de don Cony para explorar los efectos en su biografía de su paso por la usina.

¿Qué es una Usina cultural?

En 2005, en un contexto marcado por la crisis de 2002, el Frente Amplio-Encuentro Progresista-Nueva Mayoría asume su primera presidencia en la historia del Uruguay. La victoria electoral de la izquierda implicó una renovada atención al sector artístico cultural (Robaina, 2010; Klein, 2015) y comenzó a redefinir, desde el Estado, la idea de política cultural que se venía discutiendo desde la academia y la sociedad civil, a través de lo que conoció como las Asambleas Nacionales de Cultura (Torres, 2009). La institucionalidad cultural fue de los ejes fundamentales del debate.

Recordemos que la autoridad máxima en esta materia es el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), funcionando en su seno distintas unidades con capacidad de decisión para ejecutar un presupuesto propio (Carámbula, 2011). Si bien la Dirección Nacional de Cultura (DNC) ya existía, fue en los



primeros años del gobierno frenteamplista que adquiere carácter de unidad ejecutora.¹

En el año 2008, asume como director nacional de cultura, Hugo Achugar, reconocido por una profusa trayectoria académica como docente e investigador, fundamentalmente, asociada a la literatura y los estudios culturales que incluye ensayos de referencia sobre políticas culturales (Achugar 1992). Una de sus primeras acciones fue hacer modificaciones en la institucionalidad de la propia DNC, redefiniendo los ejes de trabajo mediante la inclusión de la perspectiva de los derechos culturales, particularmente, la democratización no solo del acceso, sino también de la producción de bienes culturales. En esta dirección, en el año 2009, crea el Área Ciudadanía Cultural, que nuclea distintos programas y proyectos pensados para sectores de la población definidos como vulnerables. En esta órbita institucional funcionarán las usinas culturales.

La cooperación internacional apoyó y fue protagonista mediante el financiamiento que se le otorgó a ciertos programas del área (Klein, 2015). Siete de las primeras usinas abiertas en el país recibieron apoyo económico proveniente de programas de cooperación internacional. Actualmente, existen en el Uruguay 18 usinas, 10 en la zona metropolitana y las restantes distribuidas de manera dispar en el interior (Da Rosa, 2018). En cada caso, fueron instaladas gracias a un acuerdo o convenio suscrito entre el MEC y una contraparte, por ejemplo los gobiernos departamentales, que determina las responsabilidades y la inversión que cada una compromete para el programa.

Las usinas culturales son centros de producción audiovisual y musical, en principio, ubicadas en territorios donde existen grandes poblaciones en situación de vulnerabilidad o notorios déficits de infraestructura cultural, por ejemplo, barrios de contexto crítico en Montevideo (Casavalle, Cerro, Carrasco Norte, Bella Italia), centros penitenciarios (Unidad N.º 4 Santiago Vázquez, exComcar), hospitales psiquiátricos públicos (Vilardebó) y distintas ciudades del interior del país.

1 Contrariamente a lo que el mote *Dirección Nacional* puede sugerir, la DNC no es necesariamente el órgano máximo dentro del MEC. El dato presupuestal nos resulta de utilidad para calibrar su dimensión. Según el estudio de la asignación nacional en cultura de Hernán Cabrera, la DNC está en cuarto lugar en cuanto al monto de su presupuesto asignado, después de la Dirección General de Secretaría, el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) y el Servicio de Comunicación Audiovisual Nacional (SECAN) (Cabrera, 2018).

Para comprender la especificidad del programa es importante establecer que, según los documentos de concepción, las usinas no proporcionan formación artística, ni son centros de difusión de ningún tipo de cultura, ni “alta”, ni “popular”, ni “folklórica”, ni “híbrida”. No se trata de un modelo tipo “Casa de la cultura”, más asimilable con las problemáticas de lo que en Uruguay sería, por ejemplo, el programa Centros MEC.² El objetivo principal de las usinas no son los talleres, ni cursos de ningún tipo, ni la presentación de exposiciones, espectáculos musicales, obras de teatro o películas. Tampoco se trata de un programa tipo “puntos de cultura”, replicado de Brasil, tanto en Argentina (Wortman, 2017) como en Uruguay, donde colectivos de la sociedad civil solicitan fondos para la producción cultural. Las usinas son centros de producción audiovisual y musical en el sentido que proporcionan las herramientas para que las personas concreten un producto musical o audiovisual. Esto implica, los objetos —estudio de grabación, consola de edición y producción de sonido, sala de instrumentos o cámaras de filmación y programas e islas de edición— y, en teoría, los conocimientos para que los ciudadanos puedan, por ellos mismos, grabar o filmar, producir y editar su música o su audiovisual.

En otro lugar, concluíamos que podíamos identificar tres paradigmas de política cultural (“democracia cultural”, “democratización cultural” y “cultura y desarrollo”) relacionados con la concepción del programa y asociados a los distintos documentos oficiales disponibles en que se describen las Usinas (descripción del programa en la web institucional, documento de presentación producido por la DNC a los cinco años de su gestión y documentos de evaluación producidos en el marco del programa de cooperación internacional “Fortalecimiento de las Industrias Culturales y mejora de accesibilidad a los bienes y servicios culturales de Uruguay”) (Duarte, 2018). Por razones de espacio, vamos a sintetizar la descripción de los tres paradigmas de referencia. Siguiendo a García Canclini, con “democratización cultural”, nos referimos a un paradigma de distribución y popularización de la cultura legítima, justificado en el derecho a la cultura y al rol que la democratización de los bienes simbólicos cumple en la democratización global (1987). Si bien este paradigma ha contemplado particularmente la universalización del acceso a los productos

2 Según el trabajo de Luisina Castelli, el programa de los Centros MEC está vertebrado a partir de un conjunto de espacios que ofrecen actividades culturales y educativas en localidades de 500 a 5000 habitantes de todo el país. Su objetivo manifiesto es descentralizar bienes y servicios culturales, cada centro fue incorporando actividades de formación y difusión artística, entre otros (Castelli, 2019).



culturales, también tiene su veta de democratización de la producción o de los productores de cultura, sin embargo operando, como señala Bonet y Négrier (2008a), mediante una definición de cultura solo legitimable desde la esfera cultural, es decir, de procedencia exclusiva de las dinámicas propias de los campos artísticos.

A diferencia de las políticas de democratización cultural, ya sean de disfrute o de producción, las de “democracia cultural” parten de la existencia de una pluralidad de definiciones legítimas de cultura. Retomando a García Canclini, ya que no hay una sola cultura legítima, la política cultural no puede dedicarse a difundir solo la hegemónica, sino que debe promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad (1987). En esta dirección, concretamente en las usinas, se procura evitar en los encuentros entre técnicos y ciudadanos la imposición de un capital cultural sobre otro (Simonetti, 2018). Los técnicos deberían facilitar los medios para que “los propios sujetos produzcan el arte y la cultura necesarios para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad” (García Canclini 1987: 50-51). En palabras de Hugo Achugar, “las políticas públicas pasarían a ser, en el mejor de los mundos posibles, la expresión formalizada por parte de un agente neutro, el Estado, de lo propuesto por otro agente, la propia comunidad” (2003, s/p).

El tercer paradigma al que hacemos referencia con la fórmula “cultura y desarrollo”, centrado en los sectores audiovisual, del patrimonio natural e intangible y en las tecnologías de comunicación multimedia, relaciona la intervención pública estatal con la producción y difusión cultural doméstica, el pleno empleo, la competitividad, el crecimiento económico y la diversidad cultural (Bonet y Negriér, 2008b). En líneas generales se corresponde con la “tercera generación de políticas culturales” analizada por Rubens Bayardo (2008) y con el trabajo de definición de la cultura como recurso propuesto por George Yúdice (2002).

El portavoz

Don Cony se crió en el barrio Marconi (barrio “rojo” por antonomasia en el imaginario urbano montevideano). Sus padres se separaron cuando era niño, su madre crió a Cony y a sus seis hermanos con ayuda de abuelos, tíos y vecinos.

Cursó la escuela primaria, pero dejó “cuando empezó a trabajar” (don Cony, entrevista en *La mañana en casa*).³ Cuando lo entrevistamos, nos cuenta que viene de una familia de artistas, su madre y sus tíos hacían candombe, y que la música forma parte de su vida desde siempre en varias dimensiones: el placer, la alegría, el festejo y el trabajo, ya que su abuelo trabajaba cantando plena en Grupo Latino,⁴ es decir, recibía una retribución económica, aunque ciertamente escasa, por cantar.

Era todo arte y la música siempre reinó ahí en la vultita de la familia siempre estuvo la música. Cualquier cosa que se celebrara, nació fulanito, y allá tenían un pretexto para poner música, bailar, diversión, siempre fue un ambiente alegre donde me crié. Eso fue lo que me llevó a interesarme por la música, todo el día música escuchaba y a mí me gusta, pero no este estilo de música que yo hago, ¿no? (don Cony, comunicación personal).

Tal cual lo presenta en la cita, su inclinación a la música se conforma en las disposiciones propias del *habitus* primario adquirido en la infancia temprana, de manera no necesariamente consciente, a través de inmersión familiar, y que, siguiendo a Wacquant, constituye la base y el punto de partida de nuestra “personalidad social”, así como “la base para la constitución ulterior de cualquier otro *habitus*” (2014: 232). Agrega además, que en su vida escuchó “de todo”: “cumbia, salsa” (don Cony, entrevista en *Después vemos*⁵).

El goce con el que se describe esta experiencia no debe hacernos olvidar los procesos de diferenciación y estratificación social que también forman parte del sentido socialmente atribuido a los consumos y a las prácticas culturales. El “de todo” de Cony abarca una variedad de género musicales “tropicales” a los que en Uruguay nos referimos vulgarmente con el término de “cumbia”

3 Entrevista hecha por María Inés Obaldía en el programa de televisión *La mañana en casa* (3 de junio 2016). Disponible en Youtube https://www.youtube.com/watch?v=0H05R1inBZo&ab_channel=marianaaydo

4 Entre 1976 y 1980 —en pleno *apagón cultural*— hubo un estallido de la música tropical. En este contexto, el sello Orfeo del Palacio de la Música, que años más tarde sería adquirido por la transnacional británica EMI y luego por Bizarro Records, lanzó su propia serie de tropical: Conjunto Casino, Grupo Latino, Combo Camagüey, El Gran Combo, El Cubano de América, Sonora Borinquen.

5 Entrevista hecha por Noelia Campo y Jorge Temponi en el programa *Después vemos* (7 de junio del 2019). Disponible en Youtube https://www.youtube.com/watch?v=VZ6KQg-n_Tk&list=RDC-MUCcEFFCUo9fD5DK1FclyKUA&start_radio=1&t=79&ab_channel=TVCiudad



y que tienen, aún hoy, escasa reputación entre la intelectualidad local. Según Gustavo Remedi (2014), “suele asociarse a la cumbia el *mal gusto* y desparpajo de las clases bajas, la gente del interior [...] las minorías étnicas, los barrios periféricos: la *gente sin educación ni cultura*” (23). Siguiendo a Remedi, en la medida que la clase media y los sectores letrados siempre se imaginaron más cercanos a la cultura blancaeuropea “el erotismo y la corporalidad asociados al baile también son causa de prejuicio y rechazo, lo mismo que su procedencia caribeña y su linaje afrolatino” (23).

Ahora bien, como han señalado distintos autores (Grignon y Passeron, 1991; García Canclini, 1990), las valoraciones de los sectores letrados locales, en este caso, acerca de la música tropical no tienen por qué ser el eje de los juicios y vivencias de Cony sobre esta. No observamos en el relato de Cony ningún mecanismo que dé cuenta de los prejuicios etnocéntricos, incluso de clase, asociados a la música tropical; antes bien, la mención de su abuelo como integrante de Grupo Latino, en algunas entrevistas en los medios, funciona como carta de presentación, a su vez que la descripción de su ambiente musical tiene características casi idílicas, lejos de los efectos de la estigmatización.

Ahora bien desde el principio Cony diferencia la música que escuchaba con su familia de la música que hace él. Según su relato se acercó al rap siendo un adolescente, en la década de los 90, previamente a la expansión de internet en Uruguay, a través de lo que llama “música latina”, más concretamente el merengue house de los dominicanos Sandy & Papo creado por dominicanos residentes en Nueva York. El rap le permitía a Cony un tipo de apropiación creativa, escribía sus letras y rapeaba sobre las canciones e incluso grababa en la casa de un amigo, cuando podían coincidir. En este sentido puede leerse como una especie de “habitus secundario”, en tanto “esquemas de transposición que se injerta posteriormente, por medio de un trabajo pedagógico” (2014: 232) pero con características propias, por tratarse de un tipo de aprendizaje auto guiado de manera individual e informal.

Además, le permitía “decir, lo que quería decir” (don Cony, entrevista en *Después vemos*), “me da libertad de expresión que quizás con una cumbia no lo puedo hacer, con una cumbia tengo que decir otras cosas, hablar de amor” (don Cony, entrevista *En perspectiva*⁶).

6 “Los olvidados, un documental sobre el Marconi, sobre el rapero Don Cony, *sobre los sueños*”, entrevista en el programa radial *En perspectiva* (8 de mayo 2018). Disponible en <https://www.enperspectiva.net/home/los-olvidados-documental-marconi-rapero-don-cony-los-suenos/>

Según nos cuenta Cony:

Lo que me empuja es la realidad del barrio, que estamos mal mirados que están pasando cosas que no deberían de pasar y es lo que me inspira a escribir que sepan que ahí vive gente de bien también y como yo soy gente de bien yo muestro lo que hay que también es crudeza, yo soy gente de bien, yo trabajo, yo tengo mi familia, pero también sé que hay tanta crudeza, que vean que hay crudeza porque... porque lo que se vive en el barrio, no solo en mi barrio en todos los barrios bajos que hay aquí en Uruguay se vive lo mismo, muerte, armas droga, hay todo, en todos los barrios, hay todo. Yo no puedo hacer la vista gorda de ta voy a cantarle al amor y hay guerra, vivo en guerra, no puedo cantarle al amor si vivo en guerra (don Cony, comunicación personal).

Las líricas de protesta frente a la violencia policial, el poder político, el racismo y las distintas formas de xenofobia, así como la temática del narcotráfico son tópicos de las letras del rap (Chang, 2014). De la misma manera, la figura del “vocero”, en tanto mediador entre el adentro y el afuera de una comunidad dada, ha sido una de las claves para entender el género desde sus inicios en la década del 70 en los barrios pobres de la ciudad de Nueva York.

En este sentido, el sistema de representaciones asociado a la cultura del hip hop, y al rap en particular, transnacionalizado por medio de las industrias culturales constituye el entramado simbólico a partir del cual Cony se construye con vocero de su barrio. Siguiendo el trabajo de Pablo Vila (2019), la elección de distintos tipos de música no expresa un núcleo identitario preexistente, resultado de posiciones sociales previas, sino que ayuda a elaborarlo. La música, en su diversidad, es un tipo particular de artefacto cultural que ofrece a las personas distintos elementos que podrán utilizar en la construcción de sus identidades sociales. “De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro, ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional” (2019: 5). En esta dirección, podemos abordar las relaciones entre la “música tropical” que, como vimos, acompaña su infancia, pero que está asociada a “otras cosas”, “al amor”, a otros tiempos “sin guerra” en la conformación de un habitus primario, y su acercamiento a la música rap que le permite reformular ciertos aspectos de su identidad en estos tiempos de “guerra”, a su vez que a reelaborar los conflictos



que lo constituyen en marco de un proceso de aprendizaje que asociamos a un habitus secundario.

Ahora bien, varios estudios sobre rap en ciudades latinoamericanas (por ejemplo, Mora, 2016; Di Felice, 2019) han puesto de manifiesto la importancia del hip hop como cultura, con sus prácticas culturales correspondientes (apropiación de los espacios públicos, rescate de archivos mediáticos de la cultura popular a través del sampleado, etc.) de la cual el rap es solo uno de sus elementos. Esto es importante porque en la experiencia de Cony, el rap no está asociado al hip hop como una cultura más amplia. Su proceso de incorporación y aprendizaje es individual y se apropia mayormente de elementos asociados al rap, como la “misión” de portavoz, la crítica social e incluso la vestimenta y la dicción al cantar, pero no alude a la comunidad del hip hop, ni por tanto, a la existencia de vínculos propiciados por el estilo musical. No es a través de la música que construye vínculos, aunque su hermano rapée también, el rap no es el que construye comunidad en su discurso, es el barrio.

Yo soy Marconi: el barrio Marconi ya tiene su rap

El Marconi forma parte de una unidad geográfica más amplia denominada Casavalle. En Casavalle viven 35.979 (INE, 2011) de las cuales 60.1 % presentan al menos una NBI (Calvo et al., 2013a). Si contrastamos estos datos con cualquiera de los barrios costeros, Pocitos, por ejemplo, las diferencias son abismales. Pocitos tiene una población de 67.992 habitantes (INE, 2011), de los cuales 8.2% (Calvo et al., 2013a) presenta al menos una necesidad básica insatisfecha. Siguiendo el estudio que realiza Álvarez Pedrosian (2013) sobre la construcción de la identidad “barrial”, en Casavalle existen decenas de barrios efectivos intersubjetivamente considerados como tales. En su trabajo encuentra que la relación entre la identidad cultural y la espacialidad en este territorio está signada por la *inmediatez* que produce espacios fragmentados, autorreplegados, desconectados entre sí y desconectados, a su vez, de una nominación barrial percibida como abstracta: Casavalle.

El Marconi, como es conocido vulgarmente, es uno de estos espacios a los que hace referencia la cita. Se trata de un barrio mediano de asentamientos, de 500-1000 habitantes, fuertemente marcado por la privación material y atravesado por las conflictividades asociadas al tráfico y consumo de drogas,

particularmente pasta base de cocaína. Los medios de comunicación, o “la prensa”, como define metonímicamente Cony en su canción, han contribuido a establecer en el imaginario urbano una intensa asociación entre el Marconi, el tráfico de drogas y la violencia entre traficantes.

El Marconi, además, ha sido una de las zonas altamente focalizada por el Estado en cuanto a políticas de seguridad. A partir de abril de 2011, el Ministerio del Interior inició un conjunto de acciones policiales sobre ciertas zonas de la capital y su periferia conocidas como “megaoperativos”. Siguiendo la definición de Rafael Paternain, en un “megaoperativo” una fuerza policial militarizada se lanza a la búsqueda de “delincuentes” requeridos por la justicia bajo un formato de espectacularidad mediática. Estas acciones “se asientan en concepciones y prácticas habituales para gobernar a través del delito” (2011: 115), en tanto, asumen a los espacios marcados por la exclusión y la segregación como territorios a vulnerar en beneficio de la “lucha” contra la “delincuencia”. En esta misma lógica pueden verse la violencia policial cotidiana que relatan jóvenes de la zona en la investigación de Sofía Vales (2019) y que tiene sus hitos fatales en la muerte de Álvaro Sosa en 2012, a manos policiales en una plaza ubicada en el centro del barrio Marconi,⁷ y de Bruno González en 2016, en una persecución a una moto presuntamente robada.

Cony cuenta que fue en el clima de los primeros “megaoperativos” que comenzaron una serie de asambleas barriales a las que concurría mucha gente del barrio y de afuera, “gente que tiene muchos familiares viviendo acá”, “para protestar sobre lo que la prensa estaba diciendo mal” (don Cony, comunicación personal). En una nota en la publicación *Mate amargo*, recupera este momento:

El barrio estaba sonando fuerte. Estaba siendo cascoteado mal, mirado mal. Y en ese momento acá estaban haciendo un operativo policial, por un problema que había existido entre gente que no era del barrio. Hubo una pelea entre dos bandas que no eran de acá, eran de otro lado porque nosotros no los conocíamos. ¡Eligieron acá pa' tirotarse y se dieron acá! ¿Qué va hacer? A partir de todo eso empezó el lío con los milicos, patrullaje todo el día, desde las 7 de la mañana andando a caballo por todos lados, se escuchaban los ecos de las pisadas de los caballos por los pasajes, que son finitos. Y era todo el día y paraban

7 Fuente: <http://sdr.fic.edu.uy/el-asesinato-del-bebe-y-el-estigma-del-barrio-marconi/>



a cualquiera. Lo que había pasado ya había pasado. Ellos no iban a solucionar nada, menos pegando. Somos personas como todas, como de cualquier lado. Nada más que vivimos en un cante. Nada más. Y bueno nos pegaban, nos paraban, como si fuera la dictadura. Duró dos meses más o menos pero parecía eterno, no se terminaba más. Entonces decidí expresarme de alguna manera y me dije: ¿cómo puedo hacer para que se sepa lo que está pasando en el barrio? Y decidí escribir esa canción. De a poco la fui escribiendo y después la lleve a melodía y de ahí salió: *Soy Marconi* (don Cony, entrevista *Mate amargo*).⁸

Letra de *Yo soy Marconi* (don Cony):⁹

Oye, quiero aprovechar este momento, para hablarle a mi gente del barrio
 Salgamos de la queja habitual para pensar lo que estamos viviendo y buscar el
 camino de esperanza que todos nos merecemos de parte de su servidor
 Don Cony
 Tengo la licencia pa darle pa abajo a los bocones que por plata dejaron todo
 esto en decadencia
 No quiero una sentencia por decirlo claro
 Con mucha experiencia voy a hacer sentir bien pesada mi presencia
 Con mi voz venenosa y mi apariencia, oye, para la policía y para la prensa
 Voy a dejar este mensaje claro mi barrio no es 100 por ciento delincuencia
 Sin insultar ni maldecir voy a sembrar esta semilla en su conciencia
 Nos quitan la libertad y el derecho a la libre expresión
 Basta ya de poner presión
 Ya no estamos en la dictadura pa tanta represión
 No me estés buscando faso en esta canción
 Quiero que saques a mi barrio de tanta persecución
 Este es mi barrio, este es mi borro
 Esta es la calle que me vio crecer desde que era un cachorro
 Yo soy Marconi y acá me quiero quedar

8 “Yo soy Marconi”, entrevista a don Cony en *Mate amargo* (27/7/2012).
 Disponible en: <https://www.mateamargo.org.uy/2012/07/27/yo-soy-marconi/>

9 Desgrabación a partir del video de la canción *Yo soy Marconi*.
 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6Ve8obdjCmI&tab_channel=UsinasCulturales-delUruguay

Gobierno, no es la solución hacer cárceles nuevas mejor preocúpese por hacer
 nuevas escuelas
 No es un atentado es un llamado de atención para el senado
 Claro, es muy fácil pensar sentado con aire acondicionado
 Escuchen bien lo que yo estoy diciendo
 Muchos niños en la calle se están perdiendo
 Y cuantas madres sufriendo porque sus hijos con las drogas se están envol-
 viendo
 Y poco a poco la vida están perdiendo
 Este tiroteo...
 Por eso pido la oportunidad pa que los niños de mi barrio y del país sigan
 creciendo,
 Y no se críen en la calle como criminales
 No darles chance a los de azul para que los metan en prisiones federales
 Y los residenciales nos miren como si fuéramos anormales
 Este es mi barrio, este es mi borro
 Esta la calle que me vio crecer desde que era un cachorro
 Yo soy Marconi y acá yo me quiero quedar
 Las cosas claras conservan la amistad
 Esto va dedicado para la gente del barrio de la calle todos los presos que están
 privados de su libertad inocentemente
 Gente, todavía queda esperanza
 Se los dije que la tenía pesada ¿verdad?
 Aguante presión
 A la Roma (taller de percusión) que le meta sin miedo ahora
 Que disfruten el ritmo

Para comprender la centralidad del barrio en el discurso de Cony nos resulta útil el concepto de “inscripción territorial” de Denis Merklen (2009). Según este autor, el debilitamiento de otros escenarios e instituciones socializadoras relacionados con la sociedad salarial, nunca plenamente consolidada en el contexto latinoamericano, se vincula con la aparición de lazos de cooperación de base local. Siguiendo a Merklen, el barrio aparece “como la base de estructuración de soportes sociales indispensables para quienes iban desenganchándose del empleo, del sindicato y del entramado institucional con epicentro en el estado”. En esta dirección el barrio es, en primer lugar, la



base de una socialidad elemental y el soporte de una solidaridad que permite resistir y paliar los momentos de crisis por medio del fortalecimiento de las capacidades familiares. Segundo, se convierte en una base de apoyo para la salida de los individuos a la ciudad y su proyección hacia la sociedad. Desde el barrio se sale a buscar trabajo, a ganarse la vida o a estudiar y a él se llega en busca de reposo, ayuda, apoyo o de entretenimiento. En tercer lugar, el barrio es sustento de la acción colectiva, donde se articulan protestas, revueltas, grupos de música, iglesias, etc. Las diversas formas de movilización refuerzan los lazos locales de cooperación y proyectan al grupo hacia el espacio público y el sistema político. Por último, el barrio es también la acción que sobre él ejercen otros agentes desde el exterior, como la escuela, la policía y los servicios urbanos junto a todo tipo de políticas sociales.

Ahora bien, la canción selecciona y reelabora algunos aspectos del “barrio” para dramatizar en el espacio público restringido, el propio barrio, y el ampliado, “afuera del barrio”. En este sentido, se mueve en dos registros: “el intelectual” y el “portavoz”, como figuras con base local de articulación de la reflexión “hacia dentro” y de la denuncia “hacia afuera”. La distribución formal de los versos asocia cada uno de los registros a un interlocutor y a un mensaje singular. Así, el intelectual se conforma en la primera parte, donde le habla a “su” gente y la exhorta a pensarse, a partir de aquí el portavoz cobra protagonismo. La segunda parte dirigida a la policía y a la prensa procura denunciar los estigmas por medio de los que se relacionan con el barrio, la policía reprimiendo y la prensa reproduciendo. La tercera parte se dirige al gobierno, critica y propone medidas que favorecerían a la gente del barrio. En la construcción de sentido global, el rol del intelectual y el de portavoz se superponen, en la medida que la escenificación de conflictos utilizada por el portavoz para problematizar la visión del “afuera” funciona a su vez como propuesta para el “adentro”, a través de la cual pensarse.

La fuerza de la reflexión y de la denuncia de la letra de la canción reside en la equivalencia entre la inscripción territorial de las personas en un espacio fuertemente estigmatizado, como el Marconi, y una noción de barrio simbólicamente compartida en el imaginario urbano, condensada en los versos del estribillo: “este es mi barrio, este es mi borro, esta es la calle que me vio crecer desde que era un cachorro, yo soy Marconi y acá yo me quiero quedar”.

Para desarrollar este argumento, debemos pensar en los efectos que producen en los residentes la denigración del territorio que habitan y las estrategias sociales

y simbólicas que elaboran para desafiar o eludir el estigma espacial. En el caso concreto de Montevideo, el trabajo de María José Bolaña (2018) documenta y analiza, durante la segunda parte de la década del 50, el cambio en la visión gubernamental desde los “rancheríos”, conceptualizados como parte del problema de emergencia habitacional que vivía el país en general, a los “cantegriles” calificados de “barrios malsanos”, “tugurios”, “covachas”, cuyos habitantes presentaban “importantes problemas sociales” como “concubinatos, promiscuidad, prostitución, analfabetismo, enfermedades infectocontagiosas, etc.” que debían ser atendidos de forma especial para lograr su integración “a la vida de la comunidad” (44-45). En este sentido, siguiendo a Bolaña (2018), se creó un sujeto urbano cuya situación se reproducía por su forma de vida, no por el proceso de expulsión sociourbana del modelo económico y social que se estaba implementando. Además, por medio de la implantación de diversas políticas públicas se lo había territorializado. Bolaña cita fuentes de principios de los años sesenta que ya identifican la zona de Aparicio Saravia entre Burgues y San Martín, zona vecina al Marconi, como “Zona de cantegriles” (2018). Las problemáticas asociadas al tráfico de drogas y a la violencia entre traficantes, que comienzan a aparecer cada vez con mayor intensidad en el espacio público a partir de la crisis del 2002, completa una constelación de significados estigmatizantes, que responsabiliza a los habitantes de los “cantegriles”, ya sea por falta de voluntad, inmoralidad o fatalidad del medio donde viven, de los distintos problemas de violencia que sufren en sus territorios y que amenazan “la paz” del resto de la ciudad.

Gabriel Kessler (2012) propone tres perspectivas locales para abordar las formas en que se lidia con los estigmas dentro del territorio: un discurso patológico, uno normalizador y uno desafiante. Quienes se apropian del discurso patológico tienden a concordar con las imágenes externas respecto de que se trata de un lugar denigrado. Vivir en el barrio les suscita vergüenza, temor y a menudo frustración por no poder irse y, en general, han establecido pocas relaciones con los vecinos, restringiendo su capital social local al máximo. El discurso normalizado se propone en discordancia con las imágenes externas, su argumento central es que allí pasa “lo mismo que en todas partes”, “con hechos de inseguridad, pero no más que en otros lados y por culpa de la denigración mediática *por una minoría de delincuentes pagamos el 90 % de gente trabajadora*” (2012: 176). Sin negar la inseguridad en algunos momentos, comparte en general un juicio positivo sobre la vida en el barrio. Por último, existe el discurso



desafiante, que siguiendo la investigación de Kessler, cuestiona el estigma, por medio de la revalorización o el cambio, dependiendo del caso, de los nombres de los barrios o, por ejemplo, estableciendo un paralelo entre el estigma del barrio con la última dictadura militar: “así como durante ese período todos eran sospechosos, el estigma coloca en el presente a los habitantes del barrio en la misma situación” (2012: 177). Estos discursos pueden combinarse con las estrategias definidas por Wacquant y clasificadas en sumisión (disimulación, distanciamiento mutuo y elaboración de microdiferencias, denigración lateral, retiro a la esfera privada, familiar, y escape) y resistencia obstinada, (indiferencia estudiada, defensa del barrio —individual o colectiva—, e inversión del estigma —alegato hiperbólico—) (Wacquant et al., 2014).

En la letra de Cony encontramos elementos de un discurso normalizador —“para la policía y para la prensa” “mi barrio no es 100 por ciento delincuencia”— y de un discurso desafiante que, a nuestro parecer, incursiona en tres ejes temáticos. En primer lugar, cuestiona la vigencia del respeto al carácter universal de los derechos humanos —fundamentalmente la libertad de circulación y la libertad de expresión— recordándole a la democracia que “ya no estamos en dictadura para tanta represión”. En segundo lugar, se denuncia la ineficacia de políticas represivas y se reclaman medidas socioeducativas, poniéndose de manifiesto los condicionamientos del contexto socioeconómico mediante la oposición de las imágenes “pensar sentado con aire acondicionado” y “criarse en la calle como criminales”. En tercer lugar, hay una revalorización del territorio del Marconi al renombrarlo “barrio Marconi”. Este tercer eje funciona como síntesis, es el estribillo, y podría describirse como la asunción de una estrategia de resistencia, en tanto, defensa del territorio por medio de otorgarle el estatus de barrio, que se opone frontalmente a las prácticas asociadas a la sumisión (disimulación del lugar donde se vive, distanciamiento mutuo y elaboración de microdiferencias, denigración lateral, retiro a la esfera privada, familiar, y escape). En este sentido, la letra construye un colectivo que se visualiza como barrio Marconi y que elige permanecer en este territorio.

Ahora bien, la noción de “barrio” otorga estatus al territorio del Marconi, dado que apela a lo que Ariel Gravano define como un “horizonte simbólico ideológico urbanamente socializado —en forma diferencial— acerca de lo que significa ser de barrio como conjunto de cualidades referenciables y establecidas para valorar comportamientos, representaciones y prácticas” (2003: 267). El discurso funciona como desafiante del estigma porque el Marconi reclama para

sí mismo este ideologema del barrio, siguiendo nuevamente a Gravano “símbolo de bases populares, de cohesión e integración social, de orden, inocencia, tradición, autenticidad y pertenencia, el barrio mismo aparece como un valor principal cuando sirve de eje de distinción por encima de otros signos atributivos [...] condensándose de modo más específico en la figura del muchacho de barrio” (2003: 267).

En esta lógica, la “delincuencia” queda afuera por definición. El discurso funciona como desafiante del estigma, solo si logra integrar el discurso normalizador, para lo cual se hace necesario desplegar una serie de estrategias, paradójicamente, de sumisión. En otras palabras, para que el colectivo que construye el discurso como “barrio” cuestione el estigma, debe recurrir a estrategias de diferenciación interna basadas en el ocultamiento de las problemáticas empíricas del barrio. Más arriba nombramos la solidaridad como uno de los puntos de apoyo del concepto de inscripción territorial. Sin embargo, Merklen nos advierte del error de caer en la idealización folklórica de los barrios populares. Por un lado, la solidaridad convive con los efectos de la anomia (delincuencia, alcoholismo, tráfico de drogas, violencia familiar y sexual, maltrato del menor) (2009: 152) frecuentemente más visibles en estos territorios, dado que la ayuda mutua no puede palear la pobreza y la precariedad de la situación de estas familias. Por otro, la solidaridad como “sistema de intercambios y participación estructurada por normas locales” (2009: 152), como cualquier otra forma de cooperación, es una mezcla de efectos positivos y otros asociados a la dominación jerárquica.

En suma, la equivalencia que construye la letra de la canción entre la inscripción territorial y el ideologema de barrio, tal cual lo define Gravano, no permite problematizar a Cony en ninguno de sus roles, el intelectual y portavoz, muchas de las conflictividades empíricas del barrio. Este es un punto importante porque Cony sigue escribiendo y, como veremos, produciendo letras a través de otras estrategias de resistencia, pero son estos los versos que decide apoyar Usinas culturales.

El rap del Marconi llega a Usinas

Cony se enteró de la usina por un amigo del barrio. Fue, averiguó, contó el tipo de música que hacía y llenó una planilla con sus datos para agendar



hora. Según nos cuenta, al principio estuvo probando porque no se sentía bien grabando, hasta que les presentó el tema *Soy Marconi* a los técnicos. A partir de ese momento, Don Cony y las personas de la usina trabajaron conjuntamente durante dos años: un año para la canción y otro año para el video. Las entrevistas con Cony y con los técnicos audiovisuales y de sonido coinciden en señalar dos sucesos que estructuran el relato de la experiencia. En primer lugar, el video del tema musical adquiere notoriedad pública, lo comparten en los principales medios de prensa y lo pasan en los informativos de la televisión abierta en horario central.

Más adelante, trataremos cómo esta notoriedad impacta en la vida de Cony. De momento, nos detendremos en el segundo suceso que marca una línea de tensión subyacente en las entrevistas. Carlos Rehermann, escritor y periodista, reconocido en algunos círculos de artistas y académicos locales, sobre todo relacionados con la literatura y el teatro, publicó en su blog una entrada donde reflexiona sobre la tensión entre el creador y las políticas culturales, particularmente sobre el papel que tienen ciertos llamados a concursos para artistas con temáticas prefijadas (el artículo cita como ejemplos sexualidades, usos problemáticos de drogas, etc.) para marcar una agenda de temas de estímulo a las artes desde la órbita estatal. Más afín a la economía de la argumentación que al análisis de los procesos empíricos, su nota usa como ejemplo el rap de Cony grabado en la usina adjudicándole a “alguien” imponer un ritmo de candombe inconsultamente por fines patrióticos¹⁰.

En esta investigación no nos interesa la discusión en sí, sino el hecho de que interpela a Cony a justificar y explicar su rol en el desarrollo del video y la canción.

Sabemos que parte de la familia de Cony tocaba y toca candombe, este ritmo ha sido un elemento presente en su vida desde siempre. Según nos cuenta, la idea de la cuerda de tambores fue de su primo. En principio, solo su primo iba a grabar los tambores, pero surgieron complicaciones con los horarios, no siempre que la usina les daba hora podía ir. Siguiendo el relato de Cony, el tiempo pasaba y el proceso de grabación se alargaba; entonces, frente al ofrecimiento del técnico de sonido, optó por grabar los tambores con el taller de percusión que ensayaba en la usina con quien sí coincidía la disponibilidad horaria: “nadie me impuso nada porque si no me hubiesen manejado el producto

10 Disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/Columna%20H/RehermannLunacharskySexualidades.htm>

y no es así. Fue todo consciente siempre, algunas cosas que yo no estuve *bueno mirá acá vamos a hacer*, pero siempre estuve sabiendo lo que iba a pasar” (Don Cony, comunicación personal).

Como veíamos más arriba, Cony escribe rimas de rap, pero no en el marco de un movimiento cultural como puede ser el hip hop, no tiene experiencia en trabajar las pistas —rapeaba sobre pistas que bajaba de internet— ni en trabajar con personas que compongan pistas. Por tanto, cuando llega a la usina, llega solo, con la letra de una canción de rap, sin experiencia en composición musical y sin ninguna persona con experiencia en esta área (ya vimos que su primo no siempre podía estar). Es la usina la que se encarga de la composición musical. En este contexto reflexiona: “La música es algo entre todos, uno solo no puede hacer tanta cosa, yo lo que hago es escribir y la cabeza me da para ciertas cosas, pero para hacer una música así... tengo ideas, pero para llevarlas a cabo tengo que tener otra gente” (don Cony, comunicación personal).

En su discurso, Cony debe hacer convivir la tensión inherente a la oposición entre autoría colectiva e individual. Si por un lado la composición musical es un fenómeno colectivo, por otro, es la autoría individual la que construye tanto su valía como creador, como la legitimidad de la canción en tanto “rap del Marconi”, en la medida que la voz del Marconi no podría ser creada por personas ajenas al barrio, ni por funcionarios públicos.

Hay otro aspecto, para nada desdeñable, donde la usina, en la piel del técnico, tiene un rol fundamental en la historia de Cony, es quién decide qué vale la pena o no apoyar. Según el técnico de sonido:

Él (Cony) era un usuario que había venido un par de veces con letras de reguetón que hablaban de Puerto Rico, de gánster, de armas, de perreo y no sé cuánto y ¡oye chico! ¡Guay!, y todo así... y un día llegó con esa letra que hablaba de que los políticos... de que es muy fácil estar con aire acondicionado ahí pero yo soy Don Cony y yo por haber nacido en el Marconi no tengo derecho a nada y le dije: esta letra esta... ahí tenés algo... vamos a darle a esto, ¡sí, dale! (técnico de sonido, comunicación personal).

Tal como observamos en otro lugar (Duarte, 2019), el proceso comienza por una decisión que concierne a la sensibilidad del técnico y su reflexividad acerca de qué es relevante estimular o no según su configuración singular de valores y antivalores. Es cuando Cony cambia de dirección hacia el rap que



el técnico considera con mayor capacidad de reflexión y contenido local, que decide “producir la canción, no solo grabarla, sino producirla bien” (técnico de sonido, comunicación personal).

Durante el desarrollo de la canción se empezó a grabar algunas imágenes en el barrio. En el proceso, el técnico audiovisual de ese momento dejó la usina. Cuando llegó el nuevo técnico retomaron, según nos cuenta, estuvieron un año más para conseguir imágenes nuevas, definir la estructura del arco narrativo y hacer el corte. Cuando estuvo pronto, lo subieron a Youtube.

¿Qué pasó después?

Adelantábamos más arriba que una de las singularidades de la experiencia de Cony en la usina es que el video de su canción adquiere notoriedad pública. El video fue levantado por uno de los diarios nacionales más leído y pasado varias veces en el informativo más visto en Uruguay en su horario central.

Durante los años inmediatamente posteriores, la opinión de Cony fue requerida por noticieros y distintos programas periodísticos en varias oportunidades, en general, a raíz de hechos de violencia en la zona.

Ahora bien, ¿qué pasó después? ¿Cómo siguió la trayectoria artística de Cony después de esta repentina exposición en los medios de comunicación?

Según el análisis de Cony, los distintos medios de comunicación lo convocan en su rol de portavoz del barrio. Les interesa contar con una voz “desde adentro”, que pueda servir como contrapeso del relato oficial de los hechos. Ahora bien, la intención de Cony es que esta visibilidad repercuta en su trayectoria artística, sin embargo, como reflexiona el técnico de sonido que trabajó con él, el futuro de la misma dependerá de sus relaciones con otros músicos, productores y demás agentes. Es decir, el reconocimiento de su música no se juega ni en los noticieros ni en los diarios, sino en palabras de Bourdieu, en los subcampos de producción artística.

Recordemos que según este autor (2006), el valor no es un tributo intrínseco al producto, sino un “efecto del campo”, es decir, el productor del valor de la obra no es el artista, sino el campo de producción como universo de la creencia que produce el valor de la obra y el valor asociado a su consumo.

Ahora bien, para ingresar y, sobre todo, para permanecer en un campo de producción artística, cualquiera sea, es necesario participar (producir, intervenir,

opinar, tocar en vivo, etc.). La vida de Cony cambió desde el 2012, fecha en que estrenó el video, fundamentalmente porque se casó y tuvo una hija. Su vida familiar requirió una reorganización de la rutina en relación con el trabajo y a los cuidados. En nuestra entrevista con Cony, en el año 2016, estaba trabajando en la construcción de una cooperativa de viviendas en el Buceo y se había mudado del Marconi, vivía en Peñarol (prácticamente en la otra punta del Buceo en Montevideo). Su hija tenía dos años: “Sigo haciendo música, pero más lento, ¡mirá a la hora que salgo! No me da el tiempo como para... ahora llego a mi casa y tengo que darle un poco de corte a mi hija que no la veo en todo el día, [...]”.

Antes, a pesar de los apuros económicos de él y su familia y de los trabajos formales o informales exigentes y discontinuos, encontraba tiempo en su día para escribir, y para ir a la usina cada vez que era citado. Según nos cuenta, ahora es distinto:

En la usina, dos por tres, cuando me citan a grabar algo que yo preciso, (me citan) a las dos de la tarde. Yo a las dos de la tarde no puedo estar saliendo siempre, (...) porque de acá hasta la usina de Casavalle queda terrible viaje y no puedo estar perdiendo horas de trabajo para..., es lo que me gusta, sí obvio es, pero... lamentablemente estoy de manos atadas... pero es como te digo pagar un estudio vale plata y computadora para hacerlo en mi casa no tengo, la batería se me rompió y no la pude arreglar, no me da la plata, las cosas están caras y tengo que vivir, con lo que gano acá tengo que vivir y no me da como para pagar un estudio. Este trabajo lo agarré hace poquito y estoy como que a prueba, ahí estoy llevándola ahí como para que no... es el sustento de mi casa, no tengo otra... (don Cony, comunicación personal).

La necesidad de compatibilizar la actividad artística con los distintos empleos, más o menos relacionados con la misma, que constituyen la fuente principal de ingresos es característica de los incipientes campos del hip hop de América del Sur. Por ejemplo, el trabajo de Renata Defelice sobre las prácticas artísticas relacionadas con la cultura hip hop en la ciudad de Rosario (Argentina) señala que entre sus entrevistados solo uno considera que su ingreso principal proviene de tareas relacionadas con el hip hop, los demás trabajan en carnicerías, agencias aseguradoras, pizzerías, taxistas, encargados y preventistas (Defelice, 2019).



En la misma línea, el tiempo que Cony le dedica a la música está subordinado a las exigencias laborales y familiares, pero la manera en que el rap se inserta en su cotidianidad tiene rasgos singulares. Prácticamente, todos los trabajos sobre hip hop que hemos consultado señalan el carácter colectivo de esta práctica artística. Las personas que practican los distintos elementos del hip hop (baile, graffiti, rap, D. J.) se juntan constantemente, en sus casas, en las plazas, en las esquinas, para escribir, bailar, pintar, escuchar música, autogestionar distintos eventos y en ocasiones grabar. La relación de Cony con el rap es fundamentalmente individual, ensaya y compone solo, o con su hermano, usualmente no tiene donde mostrar sus canciones, ni demasiados espacios con otros artistas donde pueda intercambiar y compartir su interés por esta música. A las dificultades propias de su situación económica se le agrega la falta de pertenencia a un colectivo que opere como estímulo de formación y creación, “capital cultural”, y que contribuya a la acumulación de capital social, en el sentido definido por Bourdieu, como conjunto de recursos actuales o potenciales asociados a la pertenencia de una red duradera de relaciones (1980).

En nuestro encuentro nos interesamos por indagar cuál era la relación con los colectivos de hip hop locales y le preguntamos puntualmente si había participado de alguno de los eventos que organizan:

Me invitaron, pero llegada la fecha me sentía mal o estaba enfermo o tenía a mi hija enferma y yo no voy a irme y aparte no me pagan tengo que ir a beneficio y moverme para todos lados y es complicado porque sale de mi bolsillo, no voy a estar, sí, está bueno, pero dame para los viáticos, haceme una fuercita por lo menos y bueno ta por ese lado lo fui posponiendo porque bueno ta yo si quiero vivir de la música tengo que cobrar y si les gusta lo que hago me tienen que pagar. Lamentablemente es así, es así (don Cony, comunicación personal).

En general son eventos organizados por los propios artistas donde ir “a beneficio” implica que o bien son “a la gorra”, o se reparten el dinero de la entradas, o un porcentaje de este, donde difícilmente se le pueda pagar algo fijo a cualquiera de los participantes. Los beneficios asociados a una participación continua no son materiales, sino de comienzo de acumulación de capital social. La acumulación de este capital requiere del esfuerzo de relacionarse en “actos de intercambio” para “darse a conocer” y así “reconocer” su existencia en un campo. La asistencia a reuniones, eventos, etc., donde se reúne el colectivo local le

daría la posibilidad de adquirir este tipo de capital. Sin embargo, Cony parece estar en un momento de su trayectoria biográfica donde ya no le es posible hacer la inversión a plazo requerida. Su relato es revelador de la manera en que cuestiona el discurso del “desinterés” al estar construido en forma de diálogo interno que le opone una serie de razones “extra artísticas” (“me sentía mal, estaba enferma mi hija, no gano nada y encima tengo que invertir en el boleto”).

Ahora bien, cuestionar el desinterés, y particularmente la separación entre arte y dinero, como uno de los principios generadores de sus prácticas artísticas, dadas las reglas del campo en cuestión, compromete la continuidad de estas.

Asimismo, su vínculo con la usina en los años que transcurren desde el 2012 al 2016, fecha de nuestro encuentro, se tensiona hasta el distanciamiento total. Según Cony no pudo grabar sus temas nuevos en la usina porque:

Las temáticas son muy fuertes para que me los graben en la usina (...) el técnico me dijo: “yo te lo grabo, pero con esto no va a pasar nada te lo vas a tener que quedar vos”, y a mí no me servía así, a mí me servía que me den una mano como me dieron con *Soy Marconi*, a grabarlo, a producirlo un poco y a colgarlo en Youtube, pero como te digo, hay temas que hablan de la calle, de lo que se vive, decidimos no... buscaré la manera, a ver cómo grabo... y ta no pude grabar más en la usina (don Cony, comunicación personal).

Como apuntábamos más arriba, el proceso de grabación de *Soy Marconi* comienza por una decisión que concierne la sensibilidad del técnico y su reflexividad acerca de qué es relevante estimular desde el Estado. En su relato citado en el apartado anterior, se caracterizaba, por un lado un discurso que reproduce los tópicos de un reguetón transnacionalizado y que por lo mismo no amerita un trabajo de producción intenso y, por otro, el discurso que sí merece apoyo, aquel que habla de los problemas de desigualdad y de estigmatización local.

Sin embargo, las letras posteriores escritas por Cony apuntan a los límites del técnico en las maneras en que se tratan estas problemáticas. Si comparamos algunas de las letras escritas y grabadas por fuera de la usina, o no grabadas, con la letra de *Soy Marconi* podemos observar algunos elementos distintivos.

En primer lugar, como anotábamos más arriba, en la letra de *Soy Marconi* se recurre a estrategias de diferenciación internas de las personas que viven en el barrio, particularmente “la delincuencia”. “Mi barrio no es cien por ciento



delincuencia” decía Cony, para desafiar el estigma territorial, asimilándose a una noción de barrio producto de la socialización de un horizonte simbólico e ideológico compartido por los distintos sectores sociales, sin embargo, en algunas de sus letras posteriores la dimensión moral se presenta más ambigua en varios sentidos. Veamos un extracto como ejemplo:

En mi barrio, cada persona vale y también vale lo que haga cada persona / Para sobrevivir vale lo que haga un padre para llevarle un plato de comida a sus hijos / Y pensar que muchas veces por buscarse el peso, no sabe si regresa vivo, se lo entregan muerto o termina preso / Por llevarle el sustento a su familia a diario muchas veces pasa pero al final llega contento, porque trajo el alimento / Aquí doy fe que lo que nace aquí, aquí se muere. Es todo una cadena, el mismo enlace / Donde la muerte y la traición se mueven sigilosamente / Y si algún varón traiciona abriendo su boca, largando su secreto. El Barrio se maneja por su respeto, donde el silencio siempre es leal y cumple con su palabra / Por la calle y el barrio donde vivo y por cual prometo / Un saludo a todos los barrios, a la calle de parte de su humilde servidor, Don Cony... a fuego (Extracto de una canción inédita sin título de Don Cony, cedida al suplemento del diario *El país*, “¿Qué Pasa?”).¹¹

Por un lado, se complejiza la mirada sobre la *delincuencia* en el barrio, abandonando el discurso normalizador. Ahora cada persona del barrio vale, no solo aquellos que no cometen actos ilegales, y vale también lo que hacen, en el sentido de que hay situaciones económicas extremas a las que la legalidad puede no dar respuesta. Kitty, hermano de Cony, que también rapea y ha grabado en la usina canta en un tema junto con Cony: “Y nos manejamos para vivir como podemos / Después se quejan si robamos o si vendemos / Yo no canto solo en nombre de mi barrio canto en nombre de todos los cantes / Acá no hay dólares acá se llaman pesos no alcanzan para nada por eso hay mucho preso” (Letra de *Marconi*).¹²

11 Letra incluida en la nota “Marconi: Lo que dice el barrio”, Fabián Muro y Francisco Márques. Suplemento “¿Qué pasa?”, diario *El país*, abril 2012.

Recuperado de: <https://nuevatrinchera.wordpress.com/2012/10/15/uruguay-marconi-la-fabela-de-montevideo/>

12 Don Cony ft. El Negro Kitty y Resh Marconi remix.

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=c8ITwsf9Rnw&ab_channel=DONCONYYY-GONZALEZ

Por otro, aparece la prohibición de la delación, el silencio construye un “nosotros” distinto del colectivo de *Soy Marconi*. Ahora el barrio son los que conocen los códigos establecidos en el territorio, antes el barrio eran todos menos los delincuentes.

Según un reciente estudio de Filardo y Merklen (2019), en barrios pobres de Montevideo, la entrada del narcotráfico constituye una preocupación primordial de sus habitantes. Este fenómeno, que no es nuevo, experimentó, según el estudio, un cambio de escala, de estrategia y de poder que se traduce en tres preocupaciones principales: armamento mayor y prácticas directas de violencia armada a niveles hasta ahora desconocidos, mayor poder económico que les permite cooptar jóvenes y al mismo tiempo corromper a la policía y, finalmente, la combinación de los dos anteriores les permite implementar nuevas formas de actuar que desestabilizan las estructuras de la solidaridad local y sus normas. En algunas canciones de Cony y de Kitty, se performa como personaje principal este nuevo delincuente asociado a las transformaciones del narcotráfico y el consumo de drogas, joven y dispuesto a la violencia directa. Nuevamente nos gustaría citar un fragmento de una canción de Kitty:

Está en la esquina y acá no se vacila, rattan y te fuiste para arriba / Acá no hay abogados acá no hay doctores acá lo que hay son calibres de todos los colores / Esto es si es calle calle de la pura te pasas de la raya y los negros te aseguran / Así vivo la vida todos los días paso por la esquina (Letra de *La esquina*).¹³

En segundo lugar, algunas de las letras posteriores de don Cony tienen una mirada mucho más crítica de la policía que *Soy Marconi*. Citemos como ejemplo unos versos: Se meten sin prudencia tirando balas locas con demencia / Había niños, había madres y a esos dos latones no les importó nadie / Matan gente por la espalda eso es de cobardes no es de hombres.¹⁴

Por último, de esta comparación entre letras de canciones se puede observar el abandono del discurso normalizador y de las estrategias de diferenciación internas con las que habíamos caracterizado a *Soy Marconi*, a favor de un discurso desafiante basado en la defensa del barrio como un todo, que incluye

13 El Negro Kitty-La Esquina.

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=obaXe5DjDMM&ab_channel=NickSheiden

14 Don Cony-R.I.P, by Alkimista The Producer.

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Hbek0bO8J4Y&ab_channel=ALKIMIAMUSIC



prácticas delictivas y personajes, como el “pibe de la esquina” que antes eran excluidos. Estos discursos no se consideran legítimos de ser patrocinados por el Estado —las usinas— en el espacio público.

Conclusión

En este trabajo propusimos abordar el análisis de la política cultural desde una perspectiva que llamamos procesual y encarnada. Siguiendo a Merklen y Filardo, en las políticas no solo hay ejecutores y beneficiarios sino sujetos con historia y con agencia que participan de entornos sociales que los condicionan (2019).

En esta dirección, en primer lugar, abordamos la relación de Cony con la música a partir del concepto de habitus primario y su acercamiento al rap, en tanto proceso de aprendizaje asimilable al tipo de entrenamiento del habitus secundario, que le permite formular los conflictos propios de la estigmatización territorial y construir su rol de portavoz en un momento de particular aumento de la violencia en el barrio.

En segundo lugar, analizamos la letra de sus rimas, a partir de tres perspectivas, documentadas por Kessler (2012) para aproximarnos a las formas en que los habitantes locales lidian con los estigmas dentro del territorio: discurso patológico, normalizador y desafiante. Concluimos que la base discursiva desafiante del estigma territorial de la canción de Cony es reclamar para Marconi el ideograma de barrio (Gravano, 2003). Ahora bien, esta equivalencia solo funciona si logra integrar el discurso normalizador, para lo cual se hace necesario desplegar una serie de estrategias, paradójicamente, de sumisión. En otras palabras, para que el colectivo que construye el discurso como “barrio” cuestione el estigma, debe recurrir a estrategias de diferenciación interna basadas en el ocultamiento de las problemáticas empíricas del barrio.

En tercer lugar, nos centramos en el pasaje de Cony por el programa Usinas culturales, enfatizando dos dimensiones fundamentales para el análisis. La dimensión colectiva de la creación del tema musical con las tensiones, por un lado, entre quienes pueden coordinar horarios de grabación y ensayo y quienes no, y por otro, entre autoría individual, colectiva y legitimidad de la canción como rap del Marconi y de Cony como portavoz del barrio; y la dimensión

que atañe a la discrecionalidad de los técnicos para decidir que vale la pena o no apoyar con un trabajo intenso de composición y producción musical.

Por último, nos preguntamos qué pasó luego de la visibilidad pública del video y la canción desde la perspectiva de un individuo singular, socialmente constituido, Cony. Proponemos sintetizar nuestras respuestas a esta pregunta ensayando una puesta en relación con los paradigmas de política cultural asociados a los documentos de concepción del programa. En primer lugar, la experiencia de Cony tensiona las premisas de la democratización cultural en la medida que la permanencia o continuidad en la creación cultural no se desprende necesariamente de un evento de visibilización social. Es decir, como vimos, la apelación de los distintos medios de comunicación a Cony como portavoz del barrio no se traduce en un reconocimiento de su producción musical. A pesar de la intensa reproducción del video y la canción, y más concretamente una vez que esta termina, Cony encuentra grandes obstáculos para seguir componiendo y mostrando sus creaciones. A las dificultades propias de su situación económica y familiar se le agrega la falta de pertenencia a un colectivo —dada la manera en que el rap históricamente se insertó en su cotidianidad, a través de una relación fundamentalmente individual— que opere como estímulo de formación, creación, reconocimiento y que contribuya a la acumulación de capital social (Bourdieu, 1980). Este último está fuertemente implicado en la serie de causalidades, del tipo grabar un demo, hacerlo circular en distintos lugares y generar así oportunidades de visibilidad del producto e incluso de ingresos materiales, asociadas al paradigma “cultura y desarrollo”. Por último, el autoanálisis y las experiencias de reconocimiento vinculadas a lo que llamamos democracia cultural, no deben ser experiencias abordadas desde un punto de vista aporoblemático. No son solo los propios sujetos o las comunidades quienes proponen los conflictos sociales que los atraviesan para debatir en el espacio público. Como señalamos, los agentes del Estado no son neutros, deciden qué apoyar con base en su configuración de valores y a su percepción de qué debería ser o no ser asociado con el Estado en el espacio público. Queremos terminar enfatizando la importancia de incorporar al análisis de las políticas culturales el punto de vista de las personas que participan en las mismas, sus apropiaciones del espacio que abre la política son parte de la política encarnada y constituyen un objeto fundamental de investigación para comprender su funcionamiento y posibles contribuciones.



Referencias

- Achugar, H. (1992). *La balsa de la medusa*. Trilce.
- _____. (2003). Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura?. *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura* (4).
- Álvarez Pedrosian, E. (2013). *Casavalle bajo el sol. Investigación etnográfica sobre territorialidad, identidad y memoria en la periferia urbana de principios de milenio*. Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.
- Bayardo García, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. *RIPS*, 7(1), 17-29.
- Bolaña, M. J. (2018). La política gubernamental y la cuestión de los “cante-griles” en el neobatllismo: pobreza y discriminación (1955-1960). *Clepsidra*, 5(10), 36-53.
- Bonet, L. y Négrier, E. (2008a). Introduction générale, 3-18. En *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, France-Quercy á Mercuès: La Découverte/Pacte Grenoble.
- Bonet, L. y Négrier, E. (2008b). Conclusion générale. La fin des cultures nationales? *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, France-Quercy á Mercuès: La Découverte/Pacte Grenoble.
- Bourdieu, P. (1980). Le capital social. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 2-3.
- Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Cabrera, H. (2018). ¿Qué lugar ocupa la cultura en el Presupuesto Nacional? Un breve análisis descriptivo de la evolución de la asignación presupuestal en cultura 1999-2018. *Cuadernos del Claeh*, 37(107), 131-158.
- Calvo, J. J., Borrás, V., Cabella, W., Carrasco, P., De los Campos, H., Koolhaas, M.,... Varela, C. (2013a). *Atlas sociodemográfico y de la desigualdad del Uruguay. Fascículo 1. Las Necesidades Básicas Insatisfechas a partir de los Censos 2011*. Trilce.
- Castelli, L. (2019). Reconfiguraciones de la política, la cultura y el territorio a través de una política pública para la cultura. *Religación. Revista De Ciencias Sociales y Humanidades*, 4(16), 169-177.

- Carámbula, G. (2011). La institucionalidad cultural pública como problema. *Regionalización cultural del Uruguay*. Montevideo: MEC.
- Chang, J. (2014). *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja negra.
- Da Rosa, E. (2018). Más allá del demo y el ensayo: estudio del alcance del programa Usinas Culturales. *Cuadernos del Claeh*, 37(107), 285-299.
- Defelice, R. (2019). Pose y atributo. La escena del rap en la cultura urbana rosarina. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, III(2), 133-148.
- Duarte, D. (2018). Pensando la participación en las Usinas Culturales desde sus destinatarios. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 2(1), 3-17.
- _____. (2019). Las Usinas Culturales de Montevideo desde la perspectiva de los funcionarios públicos participantes en su proceso de implementación. *Papeles de trabajo*, 13(24), 157-174.
- _____. (2020). Las políticas culturales vistas desde la ciudadanía. Una exploración de experiencias de participación en las Usinas culturales (2008-2015). *RELAcult*, 6(2), 1-17.
- _____. (2022). Comprender la política cultural desde su funcionamiento cotidiano. Análisis de la usina cultural de la Unidad Penal n°4 Santiago Vázquez (ex Comcar). *Astrolabio. Nueva época* (28),
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. Sociología y cultura. Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Grassi, E. (2004). Problemas de la teoría, problemas de la política, necesidades sociales y estrategias de política social. *Revista Laboratorio. Estudios sobre Cambio Estructural y Desigualdad Social*, (16), 5-12.
- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Espacio.
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1991). Lo culto y lo popular, Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura. Nueva visión
- Infantino, J. (2008). El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. La experiencia de *Circo Social del Sur*. *Medio Ambiente y Urbanización*, 69(1), 35-54.



- _____. (2016). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México*. El Colegio de San Luis de Potosí.
- Instituto Nacional de Estadística. (2011). Población por sexo, según barrio. Montevideo. <https://www.ine.gub.uy/>. Consultado el 22 de marzo de 2021, <http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011>
- Kessler, G. (2012). Las consecuencias de la estigmatización territorial. Reflexiones a partir de un caso particular. *Espacios en Blanco*, 22, 165-198.
- Klein, R. (2015). Políticas culturales y descentralización territorial en Uruguay. *Políticas Culturais em Revista*, 1(8), 76-90.
- Mallimaci, F. y Giménez Béliveau, V. (2013). Historia de vida y métodos biográficos. *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- Merklen, D. (2009). *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003)*. Gorla.
- Merklen, D. y Filardo V. (2019). *Detrás de la línea de pobreza. La vida en los barrios populares de Montevideo*. Gorla.
- Mora, A. S. (2016). El raperero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Sociología de la UNLP, Ensenada, Argentina.
- Ochoa, A. M. (2002). Políticas culturales, academia y sociedad. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Paternain, R. (2011). Megaoperativos y pensamiento salvaje. *Derechos Humanos en el Uruguay: Informe 2011*. Servicio Paz y Justicia-Uruguay (SERPAJ).
- Raggio, L. (1997). El enfoque antropológico en el estudio de las políticas sociales posibilidades y limitaciones. Ponencia presentada en V Congreso de Antropología Social. Universidad de La Plata.
- Remedi, G. (2014). El apagón cultural y la música tropical uruguaya: pailas, guiros y trompetas en el cuarto de atrás de la Atenas del Plata. *Studies in Latin American Popular Culture*, 32, 3-30.
- Robaina, G. (2010). Institucionalidad cultural en el Uruguay. Aproximación conceptual y analítica a su estudio. Tesis de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de la República Oriental del Uruguay.

- Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. Centro de Estudios de Estado y Sociedad.
- Simonetti, P. (2018). ¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)". Tesis de Maestría. IDAES UNSAM.
- Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la "formulación" de las políticas. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (10), 21-49.
- Torres de, M. I. (2009). Cultura, diseño institucional y prácticas democratizantes: algunas reflexiones. *Institucionalidad cultural*. Montevideo: MEC/DNC.
- Vales, S. (2019). ¿Apagar con fuego un incendio? Representaciones de la violencia social e institucional en la periferia montevideana. *Habitar Montevideo: 21 miradas sobre la ciudad*. La Diaria.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, (2).
- Wacquant, L. (2014). Homines in extremis: qué nos enseñan los fighting scholars (académicos luchadores) sobre el habitus. *Astrolabio*, (12): 226-242.
- Wacquant, L., Slater, T. y Pereira, V. (2014). Estigmatización territorial en acción. *Revista INVI*, 29(82), 219-240.
- White, R. y Rentschler, R. (2005). Toward a new understanding of the social impact of the arts. Ponencia presentada en la VIII International Conference on Arts & Cultural Management, HEC, Montreal.
- Winocur, R. (1996). *De las políticas a los barrios: programas culturales y participación popular*. Miño y Dávila.
- Wortman, A. (2017). Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis. El caso del Programa Puntos de Cultura en Argentina. *Políticas Culturais em revista*, 10(1), 138-160.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.