

Indigestión cultural. Una mirada desde la izquierda a la política cultural de los gobiernos del Frente Amplio

Cultural indigestion. Looking at Frente Amplio's cultural policies
from a leftist perspective

Lucía Naser Rocha* y Gabriel Delacoste**

* Universidad de la República, Licenciatura en Danza (IENBA).
✉ lunaser@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-7795-9223>

** Entre (Espacio Cultural entre Política y Cultura).
✉ gabrieldelacosteg@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-8207-3577>

Resumen

Este artículo analiza la política cultural de los gobiernos del Frente Amplio desde una perspectiva de izquierda sobre la cultura y la política. Sin desestimar las complejidades de elaborar e implementar políticas culturales en la contemporaneidad, se pregunta qué lugar ha ocupado la cultura en el proyecto político del Frente y en sus prácticas, así como qué significarían una política cultural y una cultura de izquierda. Para comenzar se propone una mirada sobre lo hecho, en una crítica al neodesarrollismo como nacionalismo competitivo. Luego se discute qué significaría una política cultural de izquierda. Para cerrar, se formulan algunas propuestas que intentan traducir en acciones ciertos deseos que podrían ocurrir. Para que la imaginación al poder no sea solo una frase en una arpillera colgada en el pasado.

Palabras clave: Estado, política cultural, Uruguay.

Abstract

This paper analyzes the cultural policy of Frente Amplio administrations. Regarding the complexities of elaborating and implementing cultural policies in the current situation, the place given to culture in the political project of the Uruguayan Left is pondered; wondering what a Leftist cultural policy is or can be

We start by looking back at what has been done, questioning neo-developmentalism as competitive nationalism. Then, we discuss the implications of developing a leftist cultural policy. Finally, we venture to make some proposals, in an attempt to translate into actions certain desires we imagine reachable.

Keywords: State, cultural policy, Uruguay.

Proponer una mirada

El Frente Amplio (FA) gobierna Uruguay con mayorías parlamentarias desde 2005, hace más de una década, en un contexto de continuado crecimiento económico. Se trata de un país con una fuerte tradición estatista, en el que una parte importante de la alta cultura y la cultura popular tienen una historia de identificación con la izquierda. Si la política cultural es lo que el Estado le hace a la cultura, este período tuvo todos los ingredientes para ser un experimento interesante: la estabilidad de un proyecto político, los recursos económicos, la legitimidad del Estado y el apoyo inicial del grueso de los mundos de la alta cultura y la cultura popular.

En este artículo nos proponemos ofrecer una mirada de lo que pasó en estos años con la política cultural, entendida en un sentido amplio, de modo que permita una evaluación política de lo hecho e invite a imaginar lo que se podría haber hecho y lo que se puede hacer, desde una perspectiva de izquierda.

Reconocemos que existe un campo importante de investigaciones y de pensamiento sobre la política cultural, en Uruguay y fuera, pero queremos justamente intentar otra mirada, menos técnica, que más que pensar desde el campo específico de las políticas culturales piense desde la política y desde la cultura. El motivo es que el campo académico de las políticas culturales implica ciertos supuestos y ciertas líneas de pensamiento desarrolladas en simbiosis con la evolución del Estado y del pensamiento de los organismos internacionales, que ya plantean los problemas en unos términos que son justamente los que deseamos discutir.

Quizás correspondería intentar una definición de *cultura*. Podemos optar por una forma amplia de pensar el tema, abrazando la ambigüedad del término y sus límites difusos. Cultura implica, por lo menos, las artes, las ciencias y los medios de comunicación. Y en un sentido más amplio, las ideologías, las sensibilidades, las formas de hacer, los significados, los prestigios y los desprestigios, lo que consideramos bello o útil en un momento dado, y las herramientas que se usan para sostener o transformar estos campos, desde la propaganda hasta la prensa, las ritualidades de Estado y los cuplés politizados.

Por lo tanto, entendemos cultura como algo inherentemente político. No solo por su carácter colectivo y por ser objeto de políticas públicas, sino porque ella es también la que habilita, deshabilita y resignifica permanentemente los acontecimientos del campo de la política. Es en este sentido que Rancière aborda el espacio de lo estético como uno inextricablemente político ya que allí se disputa nada menos que la distribución de lo sensible. Dice:

La relación entre estética y política consiste en la relación entre la estética de la política y la política de la estética; en otras palabras, el modo en que las prácticas y formas de visibilidad del arte en sí mismas intervienen en la distribución de lo sensible y sus reconfiguraciones. (Rancière, 2009, p. 25, traducción propia)

¡Ya están aquí los tecnócratas!

Si ingresamos en el sitio de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), podemos acceder a la sección institucional, donde ordenadamente y de acuerdo a las buenas prácticas de gestión podemos conocer sus autoridades, su misión y visión, áreas estratégicas, cometidos, gestión humana, legislación e indicadores de gestión. Si clicamos en «Misión y visión» podemos leer el siguiente texto:

La Dirección Nacional de Cultura es la responsable del desarrollo cultural en todo el territorio nacional. Promueve la ciudadanía cultural tendiendo a eliminar la inequidad en el ejercicio de los derechos culturales de los ciudadanos. Orienta y planifica las políticas públicas en cultura; articulando los servicios estatales, municipales y locales; generando los mecanismos para la interacción entre públicos y privados; creando diferentes mecanismos para la capacitación, la investigación y el estímulo a la creación en el sector artístico-cultural así como la difusión e investigación del patrimonio cultural uruguayo. [...]

Una Dirección Nacional de Cultura que promueva una ciudadanía cultural plena, fomentando la democratización del acceso a la producción y al goce de bienes y servicios culturales en todo el territorio nacional, desde una perspectiva de derechos culturales. Articulada además con otros servicios del Estado, fortaleciendo el sector cultural público y privado, la profesionalización de artistas y gestores culturales y el diálogo de la cultura uruguayana con la región y el mundo. (Ministerio de Educación y Cultura [MEC], s/f)

Aunque en un idioma tecnocrático/empresarial que puede parecer vacío y repetitivo, este texto en realidad explicita con gran claridad un programa político. El primer

concepto que aparece es el de *desarrollo cultural*, es decir, que lo que se debe hacer con la cultura es desarrollarla (¿está subdesarrollada?), inscribiéndola en un marco ideológico desarrollista, en consonancia con el proyecto de desarrollo del país.

La referencia a la «ciudadanía cultural» y los «derechos culturales» define a la política cultural como una herramienta para garantizar derechos, inscribiendo a la política cultural en el marco de los derechos humanos y ubicando las intervenciones del Estado en la cultura como intentos de impedir la vulneración de derechos «en todo el territorio nacional».

La «articulación» entre servicios «estatales, municipales y locales» y la «interacción entre públicos y privados» nos sitúa ante la necesidad de crear sistemas nacionales en los que diferentes niveles de gobierno, así como actores públicos (¿el Estado?) y privados (¿debemos suponer que actores comunitarios, cooperativos, colectivos, de cultura libre cuentan como privados?) se coordinen para los objetivos de desarrollo, para los que la cultura son «bienes y servicios» cuyo acceso (al goce, pero es interesante que también a la producción) debe ser democratizado, lo que ubica a la democracia como otra de las palabras claves.

El «patrimonio cultural» es una categoría que nombra a aquellas expresiones culturales que deben ser preservadas y que pueden aspirar a ser declaradas patrimonio tanto por el Estado nacional como por organismos internacionales como la UNESCO. En este sentido va quizás el «diálogo de la cultura uruguaya con la región y el mundo», frase con una crítica implícita a las miradas contrarias a la globalización. Por último, los artistas deben ser «profesionalizados», junto con los gestores culturales, nueva profesión que aparece para ser protagonista de esta misión. El propio marco misión-visión ya encuadra la política cultural en una ideología de la gestión empresarial, lo que, por supuesto, no es ideológicamente neutral.

Así, se desarrolla un proyecto político para la cultura, del que se debe empezar por decir que no es el único posible. Podríamos pensar en lo que no está: no se mencionan la transformación, ni la politización, ni la cultura popular. No se mencionan ideologías como el socialismo, el antiimperialismo o el feminismo, lo que podría entenderse como cierta neutralidad ideológica, si no fuera porque hay una ideología que sí se menciona y que de hecho articula todo el discurso, que es la ideología del desarrollo.

Sin embargo, el objetivo manifiesto de la política según el texto citado es «eliminar la inequidad», lo que da un contenido igualitarista y por lo tanto de izquierda a esta política. ¿Cómo se armoniza un contenido de izquierda con una forma empresarial?

Podemos plantear una hipótesis: la política cultural del FA es la expresión en el campo cultural del proyecto político del FA en el gobierno, que podemos describir como neodesarrollista, centrado en los conceptos de democracia, derechos y desarrollo, planteado como superación de la «vieja izquierda» y como una búsqueda de «articular a los actores públicos y privados» (la participación público-privada es el mecanismo estrella)

en «sistemas nacionales» que permitan al país «abrirse al mundo». Sostenemos que este isomorfismo entre la política cultural y el proyecto político más amplio puede ser muy analíticamente rendidor, ya que permite usar a cada uno para interpretar al otro.

El neodesarrollismo (Leiva, 2008) es una doctrina político-económica, fruto de discusiones en la CEPAL durante los ochenta y los noventa, que plantea una disputa con el neoliberalismo. Si para los liberales la competitividad de la economía se logra a través del ajuste sobre el salario y el presupuesto estatal, los neodesarrollistas, admitiendo la competitividad como objetivo, apuestan por una «competitividad sistémica», en la que las mejoras en educación, infraestructura y tecnología generen diferenciales de productividad que permitan aumentar la competitividad sin ajustar.

El rol del Estado, entonces, ya no sería, como en el desarrollismo, el de planificar, dirigir y gestionar directamente la economía, ni como en el neoliberalismo, el de limitarse a ser garante de libertades formales que permitan el funcionamiento del mercado. Sería, más bien, una serie de intervenciones activas en las que lo público y lo privado cooperaran para que el país se volviera un destino atractivo para las inversiones, a fin de mantener niveles de crecimiento económico que permitieran aumentar los salarios y financiar servicios públicos.

De alguna manera, el neodesarrollismo asume el marco básico del neoliberalismo. Es decir, que el Estado tiene como misión principal ser destino de inversiones, por lo que debe competir con los demás países para ofrecerles mejores condiciones —y, en un sentido más profundo, que la competencia es la mejor forma de gestionar, porque promueve la eficiencia—, pero, al proponerse fines de bienestar, consigue amortiguar los costos sociales de esa mercantilización. Esta doctrina fue aplicada —por cierto, con bastante éxito— por el FA uruguayo.

Nacionalismo competitivo podría ser un buen mote para el proyecto político del FA en el gobierno, y también para su política cultural. Los mecanismos competitivos, de hecho, han sido una de sus principales señas de identidad. El dispositivo es sencillo: se hace un llamado a interesados en recibir un fondo, se designa un jurado experto y los interesados escriben proyectos que cumplen ciertos procedimientos formales. Así, se crea un pseudomercado, en el que los potenciales recibidores de fondos compiten entre sí, en el entendido de que esto va a mejorar el nivel de las propuestas.

Los Fondos Concursables para la Cultura (FCC) es la estrella de este tipo de mecanismos, pero muchas otras políticas culturales funcionan de esta manera: el Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística, el Fondo para el Desarrollo de Infraestructuras Culturales en el interior del país, además de varios premios, así como el Sistema Nacional de Investigadores, muchas distribuciones de becas y fondos de investigación en la Universidad de la República, el Programa de Fortalecimiento de las Artes de la Intendencia de Montevideo, la programación de la Semana Criolla en la Rural del Prado,

y quizás podríamos incluir en esta categoría (a pesar de ser muy anteriores a los gobiernos del FA) los concursos de Carnaval y del Desfile de Llamadas.

¿Qué juzgan los jueces de estas competencias? Podríamos suponer que la excelencia. Esta es una de las palabras clave de la política cultural frenteamplista. Apostar a la calidad, estar entre los mejores del mundo, estar al nivel, al día, en la punta. Porque el mundo es una gran competencia y no podemos quedarnos atrás. Ya bastante atrasados estamos por ser un país subdesarrollado.

El Ballet Nacional del Sodre (BNS) es quizás el mejor ejemplo de este pensamiento sobre la excelencia. «Buque insignia» de la política cultural, el proceso encabezado por el maestro Julio Bocca es presentado como un orgullo nacional y como ejemplo de superación a través del trabajo, la disciplina y la incorporación de técnica aportada por una figura internacional. Las giras y los premios del BNS metaforizan a un país que sale adelante, a pesar de (o precisamente por) estar apoyado en un modelo autoritario que prohíbe la sindicalización, abusa de los trabajadores, se financia a través de fideicomisos privados y es manejado de manera tiránica y caprichosa por una superestrella incuestionable. Por otro lado, su prestigio internacional obtenido en términos artísticos y plasmado en el ascenso en *rankings* y premios en festivales también le rinde al país en cuanto a estrategia de marca país. Así lo atestigua el comercial de carnes uruguayas para su venta en Rusia protagonizado por artistas del BNS (Ballet Nacional del Sodre [BNS], 2014).

No se trata de que pensar la dimensión material o económica de la cultura sea algo malo; al contrario. Pero pensar eso justamente nos tiene que hacer cuestionar paradigmas como *cultura del trabajo para el desarrollo*, *industrias culturales* o *cadena de valor* como formas deseables de entender la cultura y como lógicas a expandir en el campo cultural. Las cooperativas, lo público, la solidaridad y la militancia también son formas de pensar la materialidad de la cultura, pero desde un marco no capitalista.

Tampoco se trata de que la excelencia o la calidad sean algo malo. Las mejoras edilicias, la recuperación del prestigio de las instituciones públicas y la posibilidad de montar espectáculos con los mejores medios técnicos son conquistas que defender. El problema es que los medios elegidos y su ideología subyacente también prestigian a las empresas privadas, las prácticas antisindicales, la competencia y el nacionalismo.

Qué es y cómo se mide la excelencia son preguntas importantes si queremos que no las respondan de hecho las lógicas neoliberales y los prestigios que organizan el campo cultural. La temporalidad cada vez más acelerada de los proyectos culturales, la cuantificación como criterio para la asignación y distribución de premios y fondos, la carrera por los fondos que hace que no se pueda parar de hacer si se quiere hacer (ya que si se deja de producir un año los contrincantes de ese artista o colectivo habrán ganado unos puntos de ventaja en la lucha de currículos), la meritocracia como mecanismo de reconocimiento, la discriminación implícita en la ausencia de cuotas (aspecto

que empieza a cambiar), que reproducen marginaciones históricas de hecho, son mecanismos a los que se enfrentan no solo artistas profesionales sino todos los que podrían serlo o aspiran a acceder a los recursos.

Los campos de los formularios muestran las categorías que se emplean para la evaluación del buscado «nivel de excelencia», y estas transparentan que a las iniciativas se les exige que se organicen en objetivos, fundamentación e impactos esperados, previendo paso a paso todas las etapas y cuantificando hasta los imprevistos. Por otra parte, los currículos de los artistas y la evaluación de méritos y antecedentes refuerzan la tendencia a premiar la cantidad por sobre la calidad; difícilmente un jurado pueda justificar que las dos obras de un artista valen los mismos puntos que las diez de otro, pero en muchos casos probablemente sería justo.

Los textos de los formularios no son solamente herramientas de gestión; también ejercen una didáctica, que enseña a artistas e intelectuales cuáles son las categorías relevantes. El formulario no solo intenta medir lo inconmensurable, sino que además acaba siendo un dispositivo disciplinador no solo de currículos, sino también de formas de vida (o «trayectorias profesionales»). Hacer muchos proyectos, presentarlos en muchos lugares, un par de publicaciones en lugares importantes para el campo, redes y contactos internacionales y en lo posible títulos universitarios son capitales a la hora de acceder a un fondo, y artistas y científicos dedican gran parte de su energía y esfuerzo a tenerlos. ¿Cómo condiciona esto el contenido de lo que se produce y sus efectos políticos? ¿Cómo hace una política cultural de izquierda para no favorecer la acumulación de capital sino su socialización? ¿Cómo pueden inventarse mecanismos de acceso democrático (y no solo meritocrático) a fondos públicos para que diversos actores puedan proponer contenidos culturales?

Durante los gobiernos del FA, la política cultural formó parte del proyecto político más amplio, y las dinámicas de «reforma del Estado» no le fueron ajenas. Si durante los gobiernos de derecha la política cultural sufrió los recortes que hicieron que sus edificios y sus instituciones se vinieran abajo, hoy se transforma con más presupuesto, pero también con más cuantificación, evaluaciones, contacto con empresas y mecanismos de competencia. El costo de la renovación es sobre todo un costo humano, donde la imagen modernizada, vanguardista y de excelencia de los proyectos nacionales emblemáticos oculta otra imagen: la del trabajo precario, la sobreexplotación de los artistas, la prioridad otorgada a la *viabilidad* o el éxito económico de los emprendimientos, la de la competitividad en lugar de cooperación entre diferentes agentes y colectivos del *medio independiente* (entre sí y con el Estado), el desprestigio de los trabajadores del Estado a través de la asociación de lo estable y lo bien remunerado con la pereza burocratizada.

El otro costo, más incomensurable y en cierto punto irreversible, es un costo subjetivo, que involucra la sumisión/adaptación que ha vivido la cultura uruguaya (de izquierda y no solo) a estos mecanismos que, puestos en práctica por los gobiernos del FA,

han colaborado con la reproducción de sensibilidades y formas de vida neoliberales en creadores de ciencia y de cultura que podrían estar pensando y trabajando en la superación del neoliberalismo.

Los saberes que comandaron esta transformación, más que los del arte o la política de izquierda, son los de la economía, la gestión empresarial y la tecnología. No es casual que de los cuatro ministros de Educación y Cultura durante los gobiernos del FA, dos hayan sido ingenieros (Jorge Brovetto y María Simón), uno químico (Ricardo Ehrlich) y una médica (María Julia Muñoz).

El progreso tecnológico es la pieza clave del proyecto neodesarrollista, y quizás en este sentido la política más importante que se ha llevado a cabo es el Plan Ceibal. A medio camino entre una política educativa, una política cultural y una política de redistribución, cuenta con un directorio integrado por representantes del Ministerio de Economía y Finanzas, la Administración Nacional de Educación Pública y el MEC, más su presidente, Miguel Brechner, un ingeniero de larga trayectoria empresarial, cerebro de la estrategia tecnológica del FA, que además ocupó durante sus gobiernos los cargos de presidente del Plan Ceibal, presidente y director del Laboratorio Tecnológico del Uruguay (LATU) y director de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII).

El Plan Ceibal, la ANII, el LATU, junto con la Universidad Tecnológica (UTEC), GeneXus (un producto de la empresa de *software* Artech), la Cámara Uruguaya de Tecnologías de la Información y la Cámara de Industrias del Uruguay están situados en un pequeño Silicon Valley carrasquense frente al *shopping* de Portones. Allí se concentran las empresas, las asociaciones empresariales y los hacedores de políticas de ciencia, tecnología e innovación, nuevamente con formas laborales precarias y con la expansión de una cultura empresarial. El Plan Ceibal es un vector de la introducción de reformas de inspiración empresarial en la educación pública uruguaya, así como de los vínculos con el sector privado, la contratación de trabajadores independientes, y de una cultura cuantitativa y competitiva de evaluación.

Este movimiento se da en consonancia con una política comercial a nivel de gobierno (aunque a menudo resistida y frenada por las estructuras militantes del FA) que favorece los tratados de inversiones y de libre comercio que dan privilegios al sector privado y las inversiones extranjeras, así como protegen la propiedad intelectual.

Las virtudes de un programa como el Plan Ceibal están claras: la alfabetización digital y la universalización del acceso a las computadoras y a internet son revolucionarios en términos de la distribución de lo sensible. Pero también tienen que ser criticadas políticamente por las lógicas de gestión y de pensamiento que introducen en la educación pública uruguaya, y en la forma como el Plan está imbricado con un complejo empresarial en el que fines loables son desarrollados por medios que terminan robusteciendo el poder del capital sobre el Estado, la sociedad y la cultura uruguayas.

Así, la política cultural va mucho más allá de lo que hace la DNC. Porque el Estado, sus instituciones educativas y culturales, pero también las demás (sería bueno que se investigara el rol de las empresas públicas en el financiamiento de la cultura, analizando qué cultura financiaron), afectan la cultura de muchas maneras que exceden al campo tradicional de las *políticas culturales*.

La organización institucional de la política cultural, de hecho, fue objeto de numerosos debates e iniciativas cuyos resultados son inciertos. Al intentar describir el organigrama de la red de instituciones y programas orientados a hacer política cultural, nos encontramos con un abigarrado mapa en el que coexisten organismos con objetivos similares con poca comunicación entre sí, y planes nunca del todo llevados a cabo que en lugar de ser analizados críticamente al abandonarse se superponen como capas geológicas.

En la institucionalidad de la DNC no existe un organigrama y abundan los empleos precarios (hechos ampliamente denunciados por ATEC, el sindicato que nuclea a sus trabajadores), mientras en la institucionalidad cultural abundan los *sistemas nacionales* (de museos, de bibliotecas públicas, de investigadores) y se han formulado varios planes de cultura, uno de los cuales se aprobó para el período 2014-2024, aunque poco después, en 2015, comenzó a elaborarse un nuevo plan cuyos contenidos y fecha de implementación son aún inciertos. Esos sistemas y planes se plantean como formas de coordinación interinstitucional en un campo de complejidad creciente.

Para complejizar aún más el panorama, en los últimos años se maneja la posibilidad de la creación de un Ministerio de Cultura o una Secretaría de Cultura, así como de un Ministerio de Innovación, Ciencia y Tecnología. La tercerización, los empleos precarios, la penetración del sector empresarial y los cambios institucionales bruscos se pueden encontrar en casi todas las áreas en las que los gobiernos del FA expandieron las instituciones del Estado o crearon nuevas. Basta ver no solo el Plan Ceibal y el BNS, sino también a las sociedades anónimas propiedad de las empresas públicas, la tercerización de los servicios a lo largo y ancho del Estado o la contratación de ONG en el MIDES.

Estas políticas se desarrollan en un contexto nacional y global cambiante, en el que las multinacionales de la información se hacen cada vez más poderosas; las universidades privadas crecen en su importancia (y son cada vez más reconocidas como interlocutoras por el Estado); las corrientes liberales, positivistas, neodesarrollistas y empresariales avanzan en casi todas las disciplinas; se desarrollan estrategias de *marca país* para favorecer el turismo y las exportaciones, que usan a la cultura como parte de su repertorio para esos fines; la cultura es objeto de responsabilidad social empresarial; se desarrollan a escala global las industrias culturales y los mercados de arte; y la cooperación internacional (cultural y de otros tipos) promueve la agenda y el *soft power* de las grandes potencias, con modelos de gestión y contenidos ideológicos moldeados en

los países centrales y para sus intereses. Lejos de cuestionar estas tendencias e intentar contralógicas, la política cultural del FA se adaptó a ellas y las ha promovido.

Hubo en estos años varias discusiones parlamentarias en torno a la cultura, en algunos casos verdaderas batallas que atrajeron mucha atención mediática. La principal se dio en torno a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (SCA, también llamada Ley de Medios, aprobada en 2014), que aspira a transparentar y formalizar la regulación de la radio y la televisión, y a fomentar la creación nacional de productos audiovisuales (Ley 19307, 2015). Este proceso fue fuertemente resistido por las empresas que forman el oligopolio de la transmisión de televisión por aire, cable y satelital, las cuales lograron que la política fuera poco agresiva con sus intereses, que se aplicara tarde y parcialmente, y que algunos artículos fueran declarados inconstitucionales. Esta lucha se dio en paralelo a la asignación de señales de televisión digital, que podría haber implicado la revisión del oligopolio y la asignación de señales a Giro (propuesta de *La Diaria*, un diario cooperativo y de izquierda) y al PIT-CNT, pero terminó con el desistimiento de estos dos proyectos y la afirmación del poder oligopólico sobre la comunicación de masas.

En este sentido, merece ser destacada la relación de los gobiernos del FA con la empresa Tenfield, que tuvo momentos de tensión y otros de cercanía, cuyos entretelones no están todavía del todo explicitados. El hecho es que esta empresa, de conocidas prácticas violentas y corruptas, mantiene vínculos con el Estado y el partido (personas cercanas a ella llegaron a presentar una lista electoral por el FA como Espacio Celeste), y tiene un poder enorme sobre las dos grandes expresiones de la cultura popular uruguaya: el fútbol (cuya selección ha vivido durante los períodos frentistas un auge deportivo y económico) y el carnaval, además de tener un canal de televisión (VTV), con todo el poder ideológico que esto implica.

Otra batalla legal se dio en torno a la llamada Ley de Fotocopias, que enfrentó en 2016 a la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU) y Creative Commons contra la Cámara del Libro y la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU). La ley proponía legalizar «la reproducción por cualquier medio, de una obra o presentación protegida, ordenada y obtenida por una persona física, en un solo ejemplar para su uso personal, y sin fines de lucro, no requiriendo autorización del autor o titular» (Ley de Fotocopias, 2016), redacción que incluiría libros, música, audiovisuales y *software*, lo que abriría una brecha en el muro de la propiedad intelectual y significaría un gran avance de la cultura libre. Sin embargo, la presión de los opositores a la ley logró que la FEUU llegara a un acuerdo en el que los derechos de reproducción con fines educativos, si bien se expandieron, quedaron mucho más limitados que en el proyecto original.

Se aprobaron en estos años varias leyes que hacen a la situación económica de la cultura. Quizás la más importante haya sido la Ley del Estatuto del Artista y Oficios Conexos (Ley 18384, 2008), impulsada por la Sociedad Uruguaya de Actores, la cual creó

un sistema de aportes que permitió incluir a los artistas en la seguridad social, teniendo en cuenta las peculiaridades del sector y de la actividad, y facilitó la facturación de su trabajo a través de reglamentaciones y cooperativas creadas a tales efectos.

El Parlamento, la calle y las campañas electorales fueron además el escenario de luchas sobre el presupuesto de la educación, primero al proponerse la meta de 4,5% del producto bruto interno (PBI), para la educación pública. En 2014 el objetivo pasó a ser de 6% del PBI para la educación pública más 1% para la investigación, que probablemente no será alcanzado en este período, lo que produjo en 2015 una gran disputa que terminó con fuertes enfrentamientos entre el movimiento estudiantil y los sindicatos docentes, por un lado, y el gobierno frenteamplista, por otro. El presupuesto para la cultura también fue objeto de disputas, aunque con menos impacto político y callejero.

La política cultural, entonces, estuvo en disputa entre actores con diferentes capacidades de ejercer presión, disputa en la que se enfrentaron intereses económicos de grandes empresas con organizaciones sociales que nucleaban diversos colectivos. El FA algunas veces respondió a los reclamos *desde abajo*, a veces lo hizo a medias, a veces no lo hizo. Lo que sí queda claro es que, por haber diferentes intereses en juego, la política cultural no puede simplemente ser pensada como una serie de iniciativas tecnocráticas *desde arriba*, pero tampoco como un *diálogo* supuestamente horizontal que haga de cuenta que todos los actores son iguales, o que el Estado y el partido de gobierno no tienen proyectos e intereses propios. Igual que en todos los terrenos de la sociedad, en la cultura hay lucha entre el capital y el trabajo, lo público y lo común, y debería ser esperable que la izquierda tomara partido por estos últimos.

La política cultural, entonces, va mucho más allá de lo que pueda impulsar una dirección nacional o un ministerio, y hace a una compleja disputa en la que el Estado es apenas uno (y no necesariamente el más poderoso) de los actores. Por tanto, el sentido de la política cultural debe pensarse a partir de una comprensión de esta situación, que al reconocer su escala —en lugar de hacerse modesta y minimalista, aspirando a desarrollar algunos programas interesantes— pueda pensar y actuar con la ambición que exige el impulso de un proyecto transformador en la cultura, que apoye la transformación de la sociedad privilegiando al trabajo, lo público y lo común sobre el capital.

Los derechos, la democracia y el desarrollo, como conceptos, no son necesariamente capitalistas en sí (tal vez lo sea el desarrollo), pero sí lo son si se despliegan de tal manera que apoyan la expansión de la competencia y el poder de las empresas. Así, los mecanismos competitivos de distribución de fondos, el BNS y el Plan Ceibal pueden tener algunos efectos muy positivos, pero aun así ser criticables políticamente.

Es posible montar una defensa de cualquiera de estas tres políticas desde una perspectiva de democratización: es cierto que hay más dinero repartido de una manera más transparente para proyectos culturales, que las salas del auditorio del Sodre están llenas y que miles de niños ahora tienen una computadora.

Los mecanismos de competencia pueden ayudar a luchar contra el clientelismo, y las formas empresariales de gestión pueden ofrecer atajos en la búsqueda de la eficiencia. Eso permite además resolver algunos problemas políticos, al generar cierta rotación en los beneficiarios de la política y difuminar la responsabilidad de las decisiones, en particular en lo que refiere a los contenidos, que en lugar de ser elegidos por algún director *iluminado* pasaron por la prueba de un mecanismo de mercado o fueron financiados libremente por particulares.

De más está decir que esta forma de solucionar el problema lleva implícita una forma liberal de entender la política. Y es importante decir que no soluciona el problema de los contenidos. A fin de cuentas, la política cultural va a haber avalado y apoyado ciertos contenidos (a menudo, cuestionables por su conservadurismo) e ignorado otros: la discusión sobre qué corrientes, formas de producción, disciplinas e ideas deben ser fomentadas no puede evitarse. Es necesario pensar la política cultural desde el punto de vista de qué sensibilidades apoya, aunque su discurso explícito niegue que se apoye a ninguna en particular o se escude detrás de palabras generales como *democracia* o *derechos*.

Los mecanismos de mercado o pseudomercado tercerizan estas discusiones a particulares transformados por el gobierno del FA en hacedores de política pública, quienes pueden juzgar según criterios (discutibles) de calidad o interés artístico o científico (en el caso de los evaluadores de fondos), pero también según criterios empresariales o ideológicos (aunque no precisamente de izquierda) de los financiadores de fideicomisos, los organismos internacionales y las empresas de tecnología. La democratización es un objetivo absolutamente compatible, pero no puede ser excusa para la despolitización y la tercerización de las decisiones de política cultural.

«Para la élite» y «para los sectores populares y marginales»

En una conferencia dictada en 2009 en Ciudad de México, titulada «La voz atrapada entre los intelectuales y los funcionarios», el exdirector de la DNC Hugo Achugar reflexionó sobre su labor como funcionario y sobre el rol de las políticas culturales. Lo dicho allí es un buen punto desde el cual observar y discutir la política cultural del FA, no solo por el destacado lugar del conferencista en la concepción de las políticas culturales en estos períodos, sino también por la honestidad y la profundidad ideológica de sus planteos. Al describir su proyecto como director, narró:

Yo venía con dos ideas: una, la de crear un espacio de arte contemporáneo (EAC), ya que en el Uruguay estaban el Museo Nacional de Artes Visuales y otros museos,

pero no existía una especie de museo... no es museo, por eso le llamamos espacio, en una ex-cárcel panóptico de la ciudad de Montevideo. Esto, pensando en la élite. Por otro lado, había pensado en la creación de unas usinas culturales [...] para los sectores populares y marginales. [...] El proyecto de usinas culturales es muy simple. Es un proyecto que supone, en un espacio popular o alejado geográficamente [...], un estudio de grabación de audio equipado con batería, un par de guitarras, teclado, tambores, saxofón, micrófonos, etcétera, más un estudio audiovisual, con tres o cuatro cámaras de filmación, una isla de edición [...] más talleres de guion, etcétera. [...] [Una de las normas] de la usina es que no hay indicación de contenidos. Cada quien graba cumbia villera, Mozart, hip hop, etcétera [...]. Pero también violencia doméstica, plantas medicinales. ¿Cuál es la idea básica de esto? La idea fundamental, y creo que es [...] [el] desafío de las políticas culturales hacia el futuro, es que hemos insistido mucho en democratizar el acceso, hemos hablado de creación de públicos, de creación de audiencias, de la democratización del acceso [...]; pero esto, que es importante, deja de lado la democratización de la producción cultural. No es fácil alquilar un taller para grabar discos. No es fácil comprar o alquilar una cámara [...]. Y menos tener una isla de edición o de montaje, entonces la idea es de proveer sobre todo a aquellos que no tienen la capacidad económica, financiera, o no tienen acceso a estos centros de producción, esta infraestructura, para que toda la sociedad, y en especial los sectores menos favorecidos, se expresen libremente. Porque partimos de la base de que la creatividad existe por igual. La inequidad está en el acceso a los bienes de producción. (Solano, 2013)

Se desprende de este pasaje una estrategia que diferencia claramente las intervenciones dirigidas a la élite cultural y las dirigidas al pueblo, partiendo de la base de una separación entre la alta y la baja cultura.

Para la alta cultura, se identifica como un problema la falta de un espacio para el arte contemporáneo, y se define políticamente la preferencia por una corriente que podríamos identificar vagamente con el posmodernismo. En un guiño foucaultiano, se elige para su sede una cárcel panóptica, y para evitar asociaciones con la cultura ilustrada conservadora se evita la palabra *museo*.

Así, en el campo de la alta cultura, el Estado desarrolla una estrategia vanguardista que promueve la *punta* del arte contemporáneo, las prácticas experimentales y la consolidación de una clase artística acostumbrada a redactar proyectos y a dialogar con las élites transnacionales de todas las disciplinas entre las artes y la academia. En este sentido también va la creación del Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE), el Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE), los Mercados de las Artes y muchos de los proyectos premiados por los diferentes fondos. Implícitamente, esta es una disputa *por izquierda* contra las bellas artes y las bellas letras tradicionales o conservadoras.

Para los sectores populares y marginales, la estrategia es la contraria. Por ser inhumano hablar en nombre de otros (nuevamente ecos foucaultianos), y en especial de los subalternos, no existen indicaciones de contenido, sino apoyos para que la gente produzca lo que le parezca. Este es el sentido de la ciudadanía cultural, que busca democratizar el acceso a los bienes que permiten la expresión de todos, desde un supuesto igualitarista sobre la distribución de la creatividad.

Las Fábricas de Cultura, los Centros MEC, los Puntos de Cultura, Urbano, las Usinas Culturales y el Fondo para el Desarrollo de Infraestructuras Culturales en el interior del país son parte del repertorio de ciudadanía cultural, y basta ver su cobertura territorial y temática para entender que se trata de iniciativas genuinamente democratizadoras, con un gran potencial de redistribución de lo sensible.

A pesar de esta diferenciación de estrategias, existe la posibilidad de cruces. La *formación de públicos* implica un trabajo en los gustos populares que dé acceso más general a la alta cultura, a través de las entradas a precios populares, las campañas publicitarias y programas que lleven a los estudiantes de la educación pública y beneficiarios de políticas sociales a los auditorios y salas públicos. Así, se da un cruce *de arriba abajo*.

Pero también son posibles los cruces *de abajo arriba*, uno de los cuales es narrado en la conferencia de Achugar:

Pal Cante era un proyecto que durante el mes de agosto y parte de setiembre se iba a dar en el Espacio Plataforma, es decir, en el propio local de la DNC, clases de cumbia villera. [...] El hecho es que [...] obtiene una presencia en los medios como no obtuvo ninguna de las otras tareas hechas por la Dirección. Ni el envío a Venecia, ni el Premio Nacional de Artes Visuales, ni el proyecto del Espacio de Arte Contemporáneo. Nada, ni una de las propuestas más audaces e ingeniosas [...] produjo el atractivo de los grandes medios de prensa, traer a los grandes canales [...] a filmar en la DNC un hecho cultural es algo insólito en el Uruguay [...]. Pero además en programas populares, en programas, muy... peculiares, como el show de Petinatti, que es un show en la radio de un personaje que llama y le pregunta al entrevistado «¿y su mujer lo dejó? ¿y lo dejó por qué? ¿con quién se acostó?». Yo estaba recorriendo el país [...] y me llama Petinatti a decirme «¿es cierto que usted auspicia la cumbia villera?» [...] «¡pero la cumbia villera exalta la droga! ¿usted está con esto sacralizando el consumo de drogas? ¡la cumbia villera destrata a las mujeres! ¿usted está promoviendo el destrato de las mujeres?». El tema no se quedó allí, siguió. Porque poco después el director de la Sinfónica Nacional, el amigo Federico García Vigil salió a la prensa a declarar [...] que la cumbia villera era [...] ejemplo de la decadencia cultural del Uruguay. [...] Y termina [...] con el expresidente Julio María Sanguinetti [...], que en su columna de *El País* de Madrid dedica una parte de su

reflexión a cuestionar al gobierno del Frente Amplio y toma como ejemplo la divulgación de la cumbia villera. El tema es anecdótico, pero no es menor, porque plantea todo un debate acerca de [...] cuál es el destinatario, para quién las políticas públicas de cultura, y sobre todo, desde los valores de quién se formulan dichas políticas. Es decir, esto me plantea a mí la pregunta de cuál es el rol del Estado en las políticas públicas, es decir, ¿debe ser meramente un espacio neutro donde se realizan todas las prácticas culturales o debe de seguir con el proyecto ilustrado de las bellas artes, las bellas letras, sumando quizás las industrias culturales? [...] Creo que esto se vincula con el problema de las políticas culturales definidas desde el Estado, o mejor, cuál es el perfil que se espera de dicho sujeto. ¿Clase media, que está dispuesto a respetar la diversidad cultural siempre y cuando se refiera al negro, a la diversidad sexual, al género, pero que no logra aceptar la irrupción de valores de ese otro que se siente como una amenaza? Ese otro que es el nuevo bárbaro, el marginal, el delincuente que no puede poseer derechos culturales. (Solano, 2013)

El gesto subversivo es claro: al llevar la periferia al centro, se afirma el valor de las expresiones subalternas y se cuestiona el discurso reaccionario de quienes no quieren ver pobres en las instituciones del Estado y esperan que este solamente consagre a la alta cultura del *proyecto ilustrado*. Así, desde cierta neutralidad valorativa, la política cultural deconstruye el clasismo implícito de los bienpensantes conservadores que cubren un arco que va desde Sanguinetti y García Vigil hasta Petinatti.

Achugar plantea el dilema de las políticas culturales como uno entre la neutralidad ante las diferentes formas culturales y el tomar partido por el proyecto ilustrado, con margen para programas de «formación de públicos» que difundan entre la gente lenguajes clásicos como el ballet, e irrupciones de «nuevos bárbaros» en las instituciones del centro (Solano, 2013).

Pero ¿son estas las únicas opciones? ¿No se podría tomar partido por algún proyecto cultural que no fuera el de las bellas artes y las bellas letras? ¿No existen otras altas culturas que difundir ni otras culturas populares que reivindicar? Más precisamente, ¿qué pasa con la cultura de izquierda? ¿Existe tal cosa? Quizás allí podría estar la clave para evitar la reificación de la separación entre alta y baja cultura, y la captura de ambas por poderes a combatir (en la primera, la distinción de clase; en la segunda, la mercantilización machista de la cultura fiestera). Una alta cultura que use las herramientas de la punta desde un deseo del otro y de transformación, y una cultura popular que busque no solo reproducirse y consagrarse tal como existe, sino transformarse y ser una herramienta de transformación social, podrían intentar juntas esfuerzos creativos, con el horizonte político de que las diferencias de clase desaparezcan y con ellas la función de la cultura como distinción.

En la historia de la izquierda no faltan experiencias en este sentido, y se puede para esto prestar atención a las experiencias en la Intendencia de Montevideo (IM, que el FA gobierna desde 1990), la Universidad de la República (donde fuerzas cercanas a la izquierda son hegemónicas desde hace décadas) y el llamado sector independiente de las artes.

Experiencias como Teatro Joven, Murga Joven y el Centro de Fotografía de la IM son ejemplos de vínculos virtuosos entre el Estado, el sector independiente, sectores vanguardistas de las artes y lenguajes populares. Las corrientes nacidas del Teatro Joven y la Murga Joven tuvieron un gran impacto en los campos de la murga y el teatro, al introducir innovaciones formales y nuevas politizaciones que enriquecieron el campo cultural uruguayo y también a la izquierda. En la última administración, el feminismo fue uno de los ejes de la política cultural de la IM y, si bien esta orientación fue criticada por varios sectores culturales, es destacable su voluntad de explicitar los compromisos ideológicos de un gobierno que no fue elegido para abstenerse de intervenir, sino para desarrollar un programa.

Muchos de los programas de la IM y del gobierno nacional se apoyan en el sector independiente, formando un complejo mundo de cogestiones, apoyos económicos, cooptaciones, tercerizaciones y mutuas influencias políticas. Organizaciones como AGADU, Llamale H, el Taller Uruguayo de Música Popular, el Fotoclub, Banda Oriental, HUM, Cinemateca, La Diaria, el FIDCU, la Federación Uruguaya de Teatro Independiente, la Asociación de Danza del Uruguay, la Sociedad Uruguaya de Autores, Agremiarte, la Sociedad Uruguaya de Artistas Intérpretes, el Comité de las Artes del Frente Amplio y muchas otras organizaciones y colectivos tienen diferentes formas y grados de relación con el Estado y su política cultural, cuyas consecuencias sobre la economía y los contenidos de la cultura todavía no están del todo estudiadas y entendidas.

Pero, si bien el Estado debe apoyar al sector independiente, es necesario que respete su autonomía y no intente subordinarlo a sus intereses, usarlo como tercerizador de sus políticas, llenar su identidad gráfica de logos de instituciones estatales o disciplinar su filo crítico. Que el estado y el gobierno tengan derecho a no ser neutrales y a desarrollar política pública y que tengan la responsabilidad de apoyar al sector independiente (que, por cierto, no es lo mismo que el sector comercial, confusión que lleva a pedir rendimientos comerciales a los independientes como contraprestación del apoyo) no quiere decir que estas cosas deban confundir. La cultura independiente debe ser apoyada incondicionalmente, permitiendo a los actores de la cultura ser agentes activos de la política, y en particular de la política de izquierda, como lo fueron históricamente (Gregory, 2009). El sector independiente es fundamental para el desarrollo de una sensibilidad transformadora, y por eso debe ser protegido tanto de la cooptación por el Estado como de la competencia de un mercado que usa la hegemonía conservadora sobre los gustos populares para vender contenidos conservadores.

La UdelaR es otro puntal fundamental de cualquier proyecto transformador de la cultura. Su carácter autónomo la protege de los cambios bruscos en el sistema político; su cogobierno y su historia de compromiso con causas populares la transforman en un espacio de disputa política permeable a las organizaciones sociales y la izquierda; su vocación de investigación la pone en contacto con el conocimiento *de punta* en todas las disciplinas, y la extensión la lleva al contacto con sectores subalternos de la sociedad. Estas dinámicas virtuosas necesitan apoyo, y la impaciencia del sistema político con la UdelaR por no estar suficientemente subordinada al proyecto de desarrollo tecnológico del país pasa por alto estas importantísimas funciones culturales y políticas. La tendencia a la neoliberalización de la gestión (basada en la permanente competencia de sus docentes y grupos de investigación por escasos recursos) y a la especialización en micronichos globales que exige la academia globalizada actual atenta contra estas funciones, y encontrar contralógicas (sin descuidar la producción propiamente académica) es una tarea política de primer orden; por cierto, no alejada de las políticas culturales. Para esto, el presupuesto para la UdelaR, y de la educación pública en general, es también una prioridad.

En este mapa se podría agregar, como contrafáctico, el rol del propio Estado, su imagen, su institucionalidad y su ritualidad como creadoras de cultura. No vimos en este período grandes cambios de imagen que indicaran o performaran un desplazamiento hacia una sociedad más igualitaria. Quizás por miedo al populismo, no vimos fiestas callejeras organizadas como política pública, salvo los festejos del bicentenario, con un enorme festival en del centro de Montevideo en 2011, o la llegada de los futbolistas semifinalistas en Sudáfrica en 2010. No vimos campañas publicitarias con mensajes ideológicos, ni un ejercicio público del pensamiento estratégico que fomentara discusiones capaces de politizar el espacio público.

Estas pueden ser obviedades para un lector de izquierda, pero no lo son en tiempos de *corrimiento al centro* y de tecnocracia. Necesitamos algo de la *vieja izquierda*, no como pieza de museo ni como *compañeros* a los que beneficiar corporativamente, sino como portadora de posibilidades de transformación y como espacio fundamental para la experimentación y la producción de cultura y política, a los que la política cultural tiene que escuchar de manera privilegiada.

La existencia de importantes tendencias de izquierda en el sector independiente y la UdelaR puede dar la impresión de que existe una hegemonía de izquierda sobre la cultura, pero nada podría estar más lejos de la realidad. La hegemonía cultural la tienen las empresas, y la cultura de masas realmente existente es producida por Tenfield, DAECPU y las multinacionales del entretenimiento y la información. La tarea de la izquierda es contrahegemónica, y también debe serlo la política cultural. La neutralidad liberal siempre favorece a los poderosos.

Los cruces entre lo alto y lo bajo no los puede hacer solo la izquierda: el capital permanentemente está generando productos culturales para el consumo (y la ideologización en clave conservadora y neoliberal) y expropiando manifestaciones culturales populares para transformarlas en productos vendibles privados de potencia política. Eso demuestra que estos cruces son posibles, pero ciertamente no son los que queremos. Necesitamos inventar otros.

¿Que es una política cultural de izquierda?

Al igual que la cultura se forma de la retroalimentación entre imaginarios y hechos sociales, las políticas culturales son una mezcla entre lo proyectado y lo imprevisible, entre lo deseable y lo posible. Desde esta perspectiva, las preguntas sobre la cultura política de las políticas culturales deben ser formuladas atendiendo no solo a sus objetivos y prescripciones, sino analizando cómo funcionan y qué hacen, cómo aterrizan en el campo social donde se encuentran con transformaciones, luchas, tensiones, resistencias, prejuicios, estereotipos, desigualdades y una multiplicidad de actores. Las políticas culturales no son meramente superestructurales, sino que necesitan ser miradas como posibles reproductoras o destructoras de las relaciones de poder que organizan la sociedad.

Un proyecto político de izquierda no debería proponerse como máximo objetivo aumentar el poder de consumo, la productividad, o formar a artistas-emprendedores, sino cuestionar las bases de la sociedad de consumo, capitalista, neoliberal. ¿Con qué marco analizamos entonces la política cultural del FA? ¿El del pensamiento de izquierda o el del discurso desarrollista emprendedor con el que se han presentado y evaluado las políticas culturales en los últimos años? Por fuera de la seguridad que prometen los indicadores y los manuales de buenas prácticas, quizás no solo encontremos riesgo y desorganización, sino también la creación de espacios de contingencia, disputas y creatividad política, sensible, relacional, o sea, cultural.

El campo cultural no solo es expresivo, sino creador y transformador. Tiene que ver con la promoción de algunos valores en vez de otros, con la filosofía que se desprende de las acciones de un gobierno, de estimular cierta ética de las relaciones, de dar herramientas para autoobservarse y para la crítica.

Hacer política cultural desde una perspectiva de izquierda es complejo y exige enfrentar demandas múltiples y contradictorias. Ese escenario hace que las propuestas sean en muchos casos contradictorias sin por ello ser inútiles o perniciosas. De hecho, la cultura es en sí misma formada por actores, instituciones y objetivos en lucha entre sí, ¿por qué no habría de sucederles lo mismo a las políticas culturales?

Si bien hemos apuntado hasta aquí muchas críticas a las políticas culturales existentes, nuestra mirada está inmersa en el problema desde el deseo de pensar y testear formas de intervención, y por lo tanto no es una mirada *de afuera*. Esto importa, por un lado, porque nos exige preguntarnos de qué modo los roles y posiciones que ocupamos en el campo cultural influyen sobre nuestra propia mirada del tema; por otro, porque, si bien no podemos eliminar las consecuencias de estas posiciones, nos interesa ir contra ellas si fuera necesario.

Las políticas culturales lucen muy diferentes si las miramos desde la perspectiva del dueño de una galería de arte de José Ignacio o si las pensamos desde la experiencia de un director principiante de teatro o de una mujer que habita un asentamiento. Generalmente quien hace política pública se enfrenta a otro desafío (por cierto, uno muy propio del campo cultural): la representación. Saber qué necesita o desea o potenciaría algo positivo en *otrxs* es un ejercicio en parte cognitivo, en parte relacional, en parte especulativo-intuitivo, en parte comunitario, en parte ideológico, en parte político. Sin duda, interdisciplinar. Pero las ciencias sociales son apenas uno de los saberes involucrados en esta tarea.

Los dilemas se presentan de formas abigarradas y cambiantes y las alternativas disponibles siempre parecen ser una sábana corta. ¿Promover y defender los derechos de artistas como trabajadores o socializar las prácticas artísticas priorizando el ámbito amateur? ¿Desmercantilizar o robustecer la industria? ¿Diálogo con la vanguardia internacional o promoción de las expresiones culturales locales? ¿Proteger las tradiciones o modernizar? ¿Seguir recetas exitosas o innovar? ¿Planta fija o tercerizados? ¿Libertad absoluta o lucha ideológica? ¿Recurrir a los técnicos o preguntar a la gente qué desea? ¿Educar el deseo o darle a la gente lo que pide?

En primer lugar, el desafío parecería ser no agobiarnos ante este panorama y volver a una mirada simple, que sin ser simplificadora nos permita pensar qué hacer. Y proponerlo.

Términos como *transformación, intervención, interrupción* necesitan ser convocados y puestos a trabajar al lado de otros como *desarrollo, gestión, sustentabilidad*. De no encontrarse las *viejas ideas* con las nuevas culturas, estaremos abriendo camino para que las formas y relaciones que adopten los campos culturales durante las próximas décadas estén trabajando para los intereses del capitalismo y sus dispositivos de mercantilización de la cultura.

Reinventar lo nuevo (y en el proceso repensar lo catalogado como *viejo*), reorientar los procesos de actualización para que su único norte no sea la adecuación de nuestro campo cultural a los ajustes económicos neoliberales parecen ser desafíos que la política cultural comparte con la política. Y con la ideología de izquierda.

Usar los medios disponibles y adaptarse a los cambios, dialogar con las transformaciones no buscadas sin hacer de ellas nuestra bandera o ideología es lo que puede

diferenciar al pragmatismo, como nueva forma de hegemonía, de una cultura de izquierda pensada desde la praxis.

La política cultural no solo es cuestión de diagnósticos sino también de invención, deseos, preguntas y semillas que ya fueron plantadas y que esperan un poco de riego para crecer.

Deseos para la política cultural en Uruguay

1. Sostener lo que ya existe. Financiar incondicionalmente a las organizaciones independientes (de prensa, cine, teatro, música, editoriales, etcétera). Continuar con la jerarquización de las instituciones públicas, apuntando a transformarlas en espacios populares de socialización y politización. Dar atención especialmente a las instituciones públicas que no lo la han recibido todavía, como la Biblioteca Nacional.

2. Masificación de la educación artística y socialización de los medios de producción cultural. Apoyar la educación pública y a los programas que den herramientas (materiales y cognitivas) para que la gente escriba, componga, toque instrumentos, filme, baile. Apoyar a quienes quieran crear colectivos y expandir los programas que vayan en ese sentido.

3. Favorecer a cooperativas, colectivos, expresiones de clase trabajadora, mujeres, minorías y sujetos subalternos por sobre las empresas. Buscar que la cultura sea financiada por el Estado, por organizaciones sociales o por los consumidores, y no por empresas. Pensar la política cultural para que trabaje con sindicatos y otras organizaciones sociales, y favoreciendo fondos y saber técnico para que cuenten sus historias, tengan sus medios y creen narraciones y saber científico de acuerdo a sus necesidades.

4. Si de todas maneras se van a elegir unas ideologías y corrientes estéticas frente a otras (por ejemplo, el ballet), discutamos con criterios políticos cuáles ideologías y corrientes se promueven, para luego efectivamente promoverlas. Que el Estado promueva las corrientes críticas de las disciplinas académicas y los intentos artísticos de crear prácticas emancipatorias. Se pueden para esto crear institutos, centros de investigación estatales, o expandir los que ya existen. Crear y publicitar (para que sean de alcance popular) eventos, festivales y publicaciones a los que invitar a las grandes figuras del pensamiento y el arte críticos de la región y el mundo, y en los que puedan ser oídas las voces críticas locales.

5. Ir de lo complejo a lo simple, resistir la tentación tecnocrática. No tener miedo a la ideología o a lo que fue derrotado antes. Estar menos en contacto con la alta intelectualidad global y más con lo que se necesita y lo que queremos que suceda.

6. Hacer lo posible por evitar la atomización. La autogestión empodera, pero la excesiva atomización de los proyectos y productos puede despriorizar las intervenciones político-culturales. Para combatir esto se pueden dar financiamientos para proyectos grandes, o concebidos por múltiples actores organizados.

7. Transformar la educación, la cultura y la investigación en prioridades presupuestales.

8. Escuchar qué tienen para decir los trabajadores ejecutores de políticas culturales: funcionarios y tercerizados del MEC, curadores de museos, jurados y beneficiarios de los fondos, artistas de los cuerpos estables, colectivos artísticos y otros. Ellos son los más informados sobre qué está funcionando y qué no. ¿Podría la política cultural ser gobernada?

9. Defender lo inútil y lo lento. Es necesario proteger la investigación básica, el arte experimental y otras experiencias que (aparentemente y por el momento) no sirven para nada, los ritmos lentos de producción, los experimentos sin nombre o impacto previsible, las zonas de experiencia, lo que no sabe adecuarse al formulario del proyecto. Que no sea necesario estar siempre corriendo detrás de la próxima financiación.

10. Favorecer a la cultura libre. Pagar a artistas e intelectuales para que liberen los derechos de propiedad de sus obras. Modificar marcos normativos para facilitar la circulación y la publicación de artefactos culturales, erosionando la propiedad intelectual.

11. Cuestionar el centralismo montevideano. Cuestionar a través de prácticas la lógica centralizadora de la cultura en Uruguay. Profundizar las políticas territoriales, apoyando tanto a las iniciativas locales como a los intelectuales y artistas que puedan desplazarse, girar y promover iniciativas en todo el país.

12. Incorporar una mirada anticolonial y antiimperialista, buscando estrechar las relaciones culturales con países de la región y del Tercer Mundo antes que con las potencias. Pensar contra la colonia es también creerse la posibilidad de crear y pensar aquí mismo, sin tener que subordinarse a ninguna autoridad o nicho primermundista.

13. Promover el diálogo intergeneracional y el aprendizaje histórico. Para esto, apoyar la investigación histórica sobre el arte, la estética y el pensamiento en Uruguay, América Latina y el Tercer Mundo. Reeditar libros y otros artefactos culturales uruguayos (y no solo) a precios populares. Trabajar con la memoria popular y favorecer la creación de libros, programas de radio, audiovisuales, páginas web y películas que ayuden a la transmisión de experiencias, luchas, tradiciones y narraciones entre generaciones. Que sesentismo no sea mala palabra.

14. Disputar la hegemonía conservadora y empresarial. Rechazar la privatización y las jerarquías, tanto en las formas como en los contenidos de la política cultural. Privar al capital del control sobre los grandes medios de comunicación y las grandes expresiones populares. No confundir el respeto a la autonomía de la sociedad civil con favorecer los intereses de poderosas empresas.

15.El socialismo es en sí mismo política cultural. La reducción de la jornada laboral, la propiedad y el control colectivo de los medios de producción, la democratización y el cogobierno de las instituciones estatales y la renta básica universal son la mejor manera de que *todxs* tengan el tiempo y los medios para crear.

16.El problema de la cultura no se reduce a la política cultural. Si bien el Estado tiene la responsabilidad sobre la política cultural, no la tiene sobre la cultura. La izquierda no va a gobernar para siempre y, aun si lo hiciera, no todo lo que se haga tiene que pedir autorización o apoyo al Estado. Una cultura de la autonomía y la politización tiene que extenderse en la cultura haga lo que haga el Estado, y a menudo tendrá que combatirlo.

La cultura no son solo las bellas artes sino también qué se baila los sábados de noche, como tenemos sexo, qué drogas consumimos, las enfermedades de la época o cuáles son los dispositivos de control social operantes en el momento en que nos tocó vivir. Son políticas la dimensión sensorial, la corporal, la colectiva de la cultura, y sobre esto tenemos que intervenir.

Aunque por motivos de síntesis y de convocatoria en este texto nos enfocamos en la política cultural como esa que hace el Estado, falta pensar en la multiplicidad de posibilidades que se abren si pensamos que con diferentes roles, saberes y experiencia *todxs* en la cultura podemos hacer política, y *todxs* en la política podemos hacer cultura.

No podemos hacer una proyección de cómo estará Uruguay en el 2030 o en el 2050 si se aplicaran todas o algunas de estas propuestas. Sin embargo, creemos que la crítica profunda y la imaginación política deben ser ejercitadas no solo para lograr objetivos estratégicos, sino para participar en el proceso de transformaciones simbólicas, relacionales, sensibles, culturales.

Referencias bibliográficas

- BALLET NACIONAL DEL SODRE [auditoriosodre] (2014). *Ballet Nacional del Sodre baila para el INAC*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OJmRweyN6uA>.
- GREGORY, S. (2009). *Intellectuals and left politics in Uruguay 1958-2006: Frustrated dialogue*. Brighton: Sussex Academic Press.
- LEIVA, F. I. (2008). *Latin American neostructuralism: The contradictions of post-neoliberal development*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- LEY 19307 (2015). *Servicios de comunicación audiovisual: Regulación de su prestación*. Recuperado de https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes/ley/19307?width=800&height=600&hl=en_US1&iframe=true&rel=nofollow.

- LEY 18384 (2008). *Estatuto del artista y oficios conexos*. Recuperado de https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes/ley/18384?width=800&height=600&hl=en_US1&iframe=true&rel=nofollow.
- «La “Ley de fotocopias” habilitará también copia de CDs y software: Artistas vs. diputado del FA que acusó de “terrorismo lucrativo” a detractores» (3 de mayo, 2016). *El País*. Recuperado de <https://www.elpais.com.uy/informacion/ley-fotocopias-habilitara-copia-cds-software.html>.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA (s/f). *Misión y visión*. Recuperado de <http://cultura.mec.gub.uy/>.
- RANCIÈRE, J. (2009). *Aesthetics and its discontents*. Malden: Polity Press.
- SOLANO, J. L. (2 de enero, 2013). *Hugo Achugar: La voz atrapada entre los intelectuales y los funcionarios (Políticas culturales)*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E0iRPeelMb8>.