

Roberto Garcés
Marrero

Política cultural en el campo artístico: ¿confluencia de ideología, arte y política?

Separar el proceso ideológico de su contexto concreto y del medio mediante, el cual se difunde, recrea e interviene en la vida social, es una manera abstracta de considerar este problema; la ideología es la determinación sustancial de la producción espiritual de las sociedades antagónicas, la forma mediada por los intereses clasistas de la sociedad y el substrato espiritual condicionante de la libre producción del pensamiento tanto en un plano moral, como en el científico o estético.¹ En el campo artístico esta cuestión está directamente relacionada con las funciones del arte, cuestión que ha sido tratada por muchos autores, desde Aristóteles y la función catártica de la tragedia, y que por su profundidad será abordada muy someramente y de manera casi exclusiva dentro de la tradición marxista.²

¹ V. María Teresa Vila Bormey: «Lugar y papel de la producción espiritual en la transformación práctica del mundo por el hombre» en Colectivo de autores: Filosofía marxista, Editorial Félix Varela, La Habana, 2009, t. I, p. 191.

² Por ejemplo las funciones que Aleksandar Flaker le atribuye a la obra literaria! extensivas al resto de las artes! según las cuales nosotros nos detendríamos en las extraestéticas o «sociales», entre las cuales reconoce cuatro: gnoseológica, expresiva, axiológica y lúdrica; al menos a través de la tres primeras el contenido ideológico se puede manifestar de manera explícita pero este autor no hace referencia alguna a esta cuestión. V. Aleksandar Flaker: «Las funciones de la obra literaria», en Desiderio Navarro (compilador, traductor y presentador), Textos y contextos. Una ojeada a la teoría literaria mundial, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, t. I, p. 202.

Según Koprinarov, en un principio en las concepciones estéticas marxistas primaba una idea monofuncional del arte que se seguía de la noción de que cualquier actividad humana estaba dirigida a —«especializada»— en la satisfacción de una sola necesidad; a la pregunta de cuál es la función que cumple el arte se le dieron varias respuestas paralelas; algunos plantearon que cumplía una función socioorganizativa,³ otros cognoscitiva y en los años 50 sobre todo el énfasis se hizo en el desarrollo creador de la personalidad. Finalmente se hizo obvio que cada una de estas líneas eran ciertas, pero unilaterales, llegando a la conclusión de que el arte es un fenómeno polifuncional; a partir de aquí algunos autores, como Yuri Borev desarrollaron la diferenciación de las funciones del arte,⁴ mientras otros buscan una base para explicar este carácter polifuncional desde un enfoque sistémico, como Stolovich y Kagan.⁵

Es Kagan,⁶ sin duda uno de los más importantes teóricos soviéticos dedicados al estudio de las cuestiones estéticas, pero que no se desliga de la teoría del reflejo que lo hace concebir al arte como una especie de desdoblamiento de la actividad real del hombre;⁷ a partir de aquí el arte es concebido como la unión orgánica de lo cognoscitivo y de lo valorativo,⁸ lo que en la actividad

³ Por ejemplo Horts Redeker considera que uno de los aspectos educativos del arte está dado por lograr que el individuo se vivencie a sí mismo como ser colectivo. V. Horts Redeker. «Sobre la función cultural del arte», en Desiderio Navarro (compilador, traductor y presentador). *Cultura, ideología y sociedad. Antología de estudios marxistas sobre la cultura. Cuadernos de Arte y Sociedad.* Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 127.

⁴ Establece nueve funciones del arte: la sociotransformativa, la cognoscitiva-heurística, la artístico-conceptual, la previsor, la informativo-comunicativa, la educativa, la sugestiva, la estética y la hedonística.

⁵ V. Lazar Koprinarov: *Estética*, Editora Política, La Habana, 1982, pp. 25- 30.

⁶ Sobre las funciones del arte en Kagan: comunicativa, ilustradora, educadora y hedonista. V. V. Moisei Kagan: *Lecciones de estética marxista-leninista*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984, pp. 446- 459.

⁷ V. Moisei Kagan: *Ibidem*, p. 443.

⁸ Kagan considera que la actividad artística no fue afectada por la especialización a partir de la división social del trabajo, porque ha conservado un carácter sincrético innato «presentando el conocimiento del mundo, su valoración, su transformación y la comunicación de los hombres como un tipo único e integral de actividad». V. Moisei Kagan: «El arte como sistema de la actividad humana», en *Colectivo de autores. Estética. Selección de lecturas*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2006, p. 226.

humana⁹ se traduce para él como la interrelación del arte con otras de las manifestaciones de esta actividad a partir de cuatro formaciones bifuncionales en una relación de dependencia inversamente proporcional: artístico-técnicas, artístico-científicas, artístico-ideológicas y artístico-comunicativas. Sin ahondar en la cuestión de que todas ellas se presentan en una relación de dependencia mucho más compleja y no necesariamente bifuncional ni inversa, en el caso particular de la función que está directamente relacionada con el tema de esta investigación, la artístico-ideológica, se puede observar que Kagan la aborda de manera muy superficial, limitándola por ejemplo a la oratoria, al arte propagandístico, a los himnos nacionales, las canciones revolucionarias, la heráldica política, la escultura conmemorativa, las ceremonias diplomáticas y las manifestaciones masivas, en todas las cuales el carácter ideológico es expreso en función directa de lo político-jurídico.¹⁰

Es en las concepciones del teórico perteneciente a la escuela lingüística de Praga, Jan Mukarowsky, donde es posible encontrar una caracterización más completa de la función estética concebida como más amplia que el arte mismo: cualquier objeto o acción —ya sea un proceso natural o actividad humana— puede ser portadora de ella. Obviamente, entonces no existe ningún límite fijo entre las esferas estética y la extraestética, si no lo

⁹ Según Koprinarov, Kagan identifica las cuatro funciones que concibe del arte (hedonista, comunicativa, educativa, ilustrativa) con los cuatro tipos de actividad (transformativa, comunicativa, cognoscitiva, valorativa de orientación), las cuales se realizan en cuatro sistemas: a) arte-sociedad: el arte es capaz de consolidar las relaciones sociales, como factor integrador a través del matiz emotivo que le otorga a las actividades humanas (a partir de los ritos) y de la conformación de la conciencia del individuo como miembro de una sociedad; b) arte-hombre: como las necesidades del individuo no son idénticas, el arte satisface en el plano individual la necesidad de desarrollar el potencial espiritual y las necesidades de placer específicamente estético; c) arte-naturaleza: el arte no solo refleja a la naturaleza sino que también la transforma; d) arte-cultura: el arte funciona como autoconciencia de la cultura que capta todos los cambios que ocurren en esta esfera, y además es el código de comunicación de un tipo cultural concreto con cualquier otro sea contemporáneo o pasado. A esta concepción Koprinarov le objeta que las funciones del arte no son válidas en el mismo grado para todos sus tipos y géneros en todas las épocas; además de que en dependencia de las necesidades emergentes de la situación social sobresalen unas funciones u otras. V. Koprinarov: *Ibidem*, pp. 31-35.

¹⁰*Ibidem*, pp. 216-226.

hay entre sus funciones; este límite, de una manera subjetiva se establece a partir del grado de perceptibilidad estética individual, pero es desde el punto de vista social que tiene límites objetivos dados por el desarrollo de la sociedad en cuestión. Mukarowsky establece entonces lo estético y lo extraestético como antinomias dialécticas, pero no se limita a ello, de la misma manera dentro de lo estético los límites entre lo que es arte y lo que no lo es no son tan precisos: a menudo una creación de acuerdo con la función que le sea atribuida se acerca o se aleja, fluctuando en los límites mismos del arte y de la esfera extraestética, como la retórica, la poesía didáctica, la novela biográfica, el grabado, el cartel, etcétera. De esta manera la integración del arte con la sociedad es vista de manera mucho más orgánica, y lo ideológico, aunque el autor no lo contempla, no se limita a lo extraestético sino que también está presente en la función estética —que como ya se ha visto, va más allá del arte—, la cual puede convertirse en un factor de diferenciación social, por ejemplo de las clases superiores respecto al resto, donde la sensibilidad está más acendrada respecto a otros medios sociales debido a una educación que le es exclusiva;¹¹ o también en el acentuamiento de la importancia de los detentores del poder, aislándolos del resto de la sociedad y reafirmando su estatus (a través del vestuario, alojamiento, etc.).¹²

Ahora bien, en la obra artística el mensaje ideológico no cumple con el mismo papel ni tiene la misma manera de manifestarse que en el discurso político; tal y como afirma Markiewicz el mensaje ideológico de la obra literaria —y esto puede ser exten-

¹¹ Sobre la escuela y la educación artística como justificadora de desigualdades sociales a partir de considerar las diferencias entre los estudiantes! en última instancia siempre por razones educativas a partir de su extracción social! como diferencias de dones y por ende diferencias de éxito, sancionando de esta manera el rango, ya no por detentar el poder económico directo sino aparentemente por mérito y capacidades desarrolladas en realidad por sus condiciones sociales. V. Pierre Bordieu: «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística». En Desiderio Navarro (selección y traducción). *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, Colección Criterios, Casa de las Américas, Uneac, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 2002, p. 217.

¹² V. Jan Mukarowsky: «Función, norma y valor estético como hechos sociales» en Colectivo de autores: *Estética. Selección de lecturas*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2006, pp. 146- 161.

dido a cualquier manifestación artística— cuando es disecionado, independizado de su contexto artístico se deforma y empobrece, volviéndose abstracto, racionalizado y monosémico; en tanto que mientras se mantenga como parte de la obra a la que pertenece se mantiene entrelazado con las cualidades emotivas de la misma, quedando en la polisemia y en la interpretación múltiple,¹³ por tanto es consumido con menos previsión que si fuese en otro tipo de producto espiritual de carga ideológica más evidente para el cual uno se puede predisponer críticamente de antemano.¹⁴ Al respecto afirma: «[...] la obra literaria aislada, por regla, no es más que un fragmento ideológico. Hay que reconocer que las lagunas y las reticencias pueden poseer igualmente un sentido ideológico; no obstante, esta fragmentariedad favorece en principio a la incompleta definición ideológica de la obra. Agregaremos que en la literatura, por lo regular, predominan los contenidos diagnósticos sobre los postulativos; a menudo la obra plantea solo preguntas, sin conducir siquiera indirectamente a respuestas ideológicas».¹⁵

Independientemente de que la manera en que Markiewicz plantea ese problema nos parece ingenua ! que se contradice con otra afirmación suya: «[...] el mensaje ideológico de la obra se halla no solo en el contenido y la construcción de la realidad presentada, sino también en el modo de presentar esa realidad»;¹⁶ es cierto que la obra de arte en sí misma solo es un fragmento en un contexto ideológico que la supera y que incluso puede redimensionarla de acuerdo con el momento y con los diferentes intereses concretos que estén en pugna. Otro problema respecto a la función ideológica del arte está dado en aquellas manifestaciones artísticas ! como la literatura misma, el teatro y el cine! que trabajan con un sistema de personajes, donde cada uno de los cuales puede preconizar posiciones ideológicas diferentes.

La obra por sí misma no cumple ningún papel, es en el proceso de recepción, circulación, difusión y vida práctica real, a través de sus mediaciones institucionales o no, que hace que ese mensaje ideológico ! como otras cosas que no son de nuestro

¹³ V. Henryk Markiewicz: *Ibidem*, pp. 228-229.

¹⁴ V. Arnold Hauser: *Introducción a la historia del arte*, Arte y sociedad, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 43-44.

¹⁵ Henryk Markiewicz: *Ob. cit.*, p. 236.

¹⁶ *Ibidem*, p. 229.

interés directo en esta investigación! «funcione», es decir sea asumido y puesto en práctica. Debemos aclarar que esta concepción proviene de las diferentes ramas de la semiótica, por ejemplo con Umberto Eco¹⁷ y le viene a las cuestiones estéticas desde la teoría de la comunicación.¹⁸ No obstante, fue reelaborado por autores marxistas con bastante prontitud: Koprinarov sostiene que el perceptor no es pasivo, sino que interpreta la obra según su experiencia personal, concibiendo de esta manera la percepción artística como cocreativa. Pero se erige en contra del non finito o sea la interpretación infinita de la obra que siempre se mantiene abierta —concepción que distorsiona lo comunicativo en el arte según la arbitrariedad individual y lo convierte en meramente interpretativo— puesto que sostiene que la variedad de interpretaciones de la obra artística está limitada por su propia esencia, no debe absolutizarse la coparticipación del perceptor.¹⁹

A partir de concepciones como estas que conciben la relación entre el arte y su público, y por ende la recepción del mensaje ideológico, como mucho más complejas, es que Miguel Rojas, tomando como base a Sánchez Vázquez concibe la existencia de varias instancias ideológicas en el arte: la ideología general, «contextual» que es la predominante en la formación social concreta; la ideología del autor, o sea, la apropiación y expresión de

¹⁷ Según Umberto Eco, en la sensibilidad contemporánea se ha ido acentuando cada vez más la aspiración de lograr una obra de arte que consiga una multiplicidad de posibilidades de «lecturas», hecho ciertamente incontestable, pero el autor no determina su causa, presentándolo como si se debiera de manera exclusiva al autodesarrollo del fenómeno artístico, cuando en realidad su causa primordial radica en la progresiva autonomía que va ganando el arte en la sociedad a partir de las condiciones objetivas que analizaremos más adelante. Con esto queremos hacer la observación de que, en primer lugar, Eco presenta el problema como algo propio de la vanguardia, cuando lo cierto es que toda obra artística es abierta dentro de ciertos límites objetivos e históricos, y lo relaciona además con la evolución de las ciencias y de la lógica hacia la pluralidad; o sea, si bien la apertura de la obra artística es un hecho evidente no compartimos la manera de entenderlo. V. Umberto Eco. «El problema de la obra abierta», en *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1970, pp. 15-163.

¹⁸ Sobre el papel de la semiótica en las teorías de la recepción v. Mauro Wolf: *La investigación de la comunicación de masas*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2005, pp. 70-76.

¹⁹ V. Koprinarov: *Ibidem*, pp. 59-63.

la ideología general que el autor puede o no manifestar en sus obras; la ideología de la obra de arte, que se llega a objetivar concretamente en la misma, que puede ser distinta de la del autor, y la ideología estética, que comprende todo el sistema de concepciones sobre el arte y que se manifiestan en la producción artística, en el consumo de la obra tanto como la valoración crítica.²⁰ Las ideologías general y estética preexisten a la obra de arte en sí, le sirven de soporte, pero no por eso hemos de confundirlas. Por su parte Bordieu considera que dentro de los elementos necesarios para el desciframiento de la obra de arte, más allá de lo meramente sensible, de lo emocional y del tema, manifestado en imágenes, historias y alegorías, está su sentido intrínseco que solo podemos comprender a partir del dominio de los elementos asumidos como expresiones de la cultura de una época, nación o clase, a partir de la extracción de los principios que sostienen la elección de los motivos representados, así como la producción e interpretación de las imágenes, incluidos la composición formal y los procedimientos técnicos.²¹ El fenómeno de la ideología en el campo artístico es mucho más diverso de lo que podría leerse en los manuales, porque el mensaje ideológico está implícito en una obra que responde a determinada realidad, producida desde una determinada postura ante ella, con determinados recursos técnicos, y destinada a un público cuyas concepciones sobre esta realidad pueden ser, dentro de ciertos límites objetivos, muy variadas.²² Es por esto que Arnold Hauser plantea que el arte es en sí mismo parcial, no puede predicarse calidad artística de una visión de la realidad no vinculada a un punto histórico-social determinado, por tanto, el problema de la relatividad no es abordable en el campo del arte. De esta manera toda visión

²⁰ V. Miguel Rojas Gómez: «Para una estética abierta», en: *Despojados de todo fetiche. Autenticidad del pensamiento marxista en América Latina*, de Pablo Guadarrama y otros autores, Universidad INCCA de Colombia, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, 1999, pp. 378-380.

²¹ V. Pierre Bordieu: *Ob. cit.*, p. 194.

²² Al respecto nos parece válida la idea de Jorge de la Fuente de que lo ideológico en el arte no puede identificarse de manera aislada ni con la concepción particular que sobre el mundo posea el creador, ni con el tema, ni con las expectativas del receptor ni con las condiciones propias de la circulación social de la obra. V. Jorge de la Fuente: «Metodología de la investigación artística: una aproximación posible», en *Arte, ideología y cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 86.

artística es perspectivista; pero falsa solo lo es aquella que contiene una contradicción interna;²³ este planteamiento nos lleva a considerar a la contradicción como sinónimo de falsedad y a excluirla por este motivo de las cuestiones artísticas.

A pesar de que es irrefutable este carácter perspectivista del arte, al cual no se le puede exigir veracidad de la misma manera que a lo científico, queda la posibilidad de que esa relatividad se convierta en relativismo subjetivista y queda la duda de qué es el arte; como bien señala Umberto Eco las concepciones del arte como «belleza», «forma», «comunicación», son siempre históricas y por tanto superables,²⁴ lo cual se debe a que muchas teorías han pretendido captar al arte a partir de un rasgo o función que consideran esencial, generalizando de manera inmediata lo particular. Para definir el arte hay que tener en cuenta tanto la sucesión histórica de los diferentes estilos como la diversidad sincrónica de las formas en las que se manifiesta el mismo en cada momento.²⁵ No resulta posible dar una respuesta conclusiva a esta cuestión aquí, pero hemos de aclarar qué se entiende por arte, lo cual no es más que una manifestación de la actividad creadora humana y la objetivación de las capacidades y potencialidades que dan lugar a esta actividad en el proceso continuo de humanización de la naturaleza y del propio ser humano; ahora bien, el arte no es la única manifestación de la actividad creadora humana —dentro de la cual también está el trabajo—, por tanto queda sin responder aún cuál es la verdadera especificidad del arte.

Al respecto sostiene Iliénkov que la verdadera especificidad del arte consiste en la expresión no de un «algo» específico que le sea exclusivo, sino en la expresión de la capacidad humana universal que se realiza en cualquier esfera de la actividad y del conocimiento. Esto, logrado a través de «la educación de los sentidos», el acendramiento de la percepción estética que permita ver el fenómeno único e individual a la luz de lo general, y viceversa, individualizando el conocimiento general creativamente.

²³ V. Arnold Hauser: *Ibidem*, p. 38.

²⁴ V. Umberto Eco: «El problema de la definición general del arte», en *Ob. cit.*, p. 132

²⁵ V. Adolfo Sánchez Vázquez: «De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte», en *Ensayos sobre arte y marxismo*, Colección Enlace, Editorial Grijalbo S. A., México D. F., 1984, pp. 20-46.

Es decir, la capacidad de apreciar la belleza Iliénkov la relaciona con la capacidad de ver lo individual, no repetitivo, sino la esencia universal en su individualidad, identificándola con la capacidad de captar de manera directa, en el propio acto de la percepción, su significado universal sin efectuar un análisis detallado, es a esta percepción total a lo que Iliénkov llama «visión de conjunto», y que, además, logra que se represente lo dado, a partir de imaginarlo de antemano. Es por esto que la libertad de creación no es caprichosa sino «expresión del conocimiento de la necesidad», manifestado en el arte de acuerdo con un objetivo escogido y no bajo una presión productiva directa: es en esta especificidad extensiva a cualquier actividad creadora humana donde el arte halla su verdad.²⁶ Por tanto se puede afirmar que la relación entre el arte y la ideología es mucho más compleja que la de ser el mero reflejo o vehículo de esta, puesto que también puede crearla; además, se debe evitar la reducción de lo ideológico en el proceso artístico, a estructuras discursivas sistematizadas, simplificando el problema entonces de manera que sea mera fórmula en la cual el contenido es ideológico ! y producido de antemano por otras formas de la conciencia social! y lo formal ! ese pensamiento extrartístico traducido ya en imagen! sea entonces lo estético.²⁷

Dilucidadas la relación del arte con la ideología y el mecanismo de recepción del mensaje ideológico, en la obra artística varias preguntas pueden ser planteadas: ¿A qué nivel se relacionan lo político y lo artístico? ¿Cuál es el papel que puede cumplir el arte en la construcción de un sistema social sin perder su carácter específico? A esto podemos responder que esa visión de conjunto, típica del arte, emocionalizada pero no por eso poco veraz, perspectivista a lo sumo, es sobre ! y está integrada a! una realidad histórica concreta, signada por el antagonismo clasista y por ende, ideológicamente determinada también, lo cual lo comparte con todas las manifestaciones del espíritu, entre ellas la política; pero como afirma Zardoya, para evitar la

²⁶ V. E. V. Iliénkov: «Acerca de la especificidad del arte», en *El arte y el ideal comunista. Selección de artículos de filosofía y estética*, Editorial ISKUSTVO, Moscú, 1984, pp. 213-224. (En ruso, traducción María Teresa Vila Bormey.)

²⁷ V. Jorge de la Fuente: «La ideología artística como cualidad en sistema», en *Arte, ideología y cultura*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 102.

manualesca mixtura indistinta entre ideología y política:²⁸ «[...]la política no es simplemente un elemento ni, mucho menos, el primer peldaño en la escalera imaginaria de los “tipos de conciencia”, sino la forma universal de realización de las relaciones humanas y, por consiguiente, de la producción y el consumo de las ideas, en las condiciones de la división clasista de la sociedad, la forma que determina y fundamenta, en su calidad de fundamentada, la diversidad de configuraciones ideales como sus propias modalidades de existencia, que surgen y se desarrollan como momentos de un ser dialécticamente idénticos a ella, es decir, como sus propios momentos diferenciales».²⁹

De esta manera el arte siempre va a manifestar las relaciones políticas en las que está inscrito,³⁰ además de compartir las posiciones ideológicas que las sostienen subjetivamente y que se trasvasan de una forma de la conciencia social a otra, siendo al final el sustrato de todas: es decir la ideología funciona como un imbricador directo sustancial de las relaciones que se establecen entre el arte y la política; pero además cuando lo artístico y lo político coinciden en un nivel exterior normativo directo, es decir, cuando la creación, la distribución y el consumo de la obra artística son normados y regulados directamente por intereses políticos estamos en presencia de política cultural.

En las concepciones existentes sobre política cultural, casi todas encontradas en la búsqueda virtual o en publicaciones extranjeras debido a la ausencia de material teórico publicado en nuestro país sobre el tema, podemos observar la plurivalencia de este término, debida a que generalmente se le define a partir de un interés operacional inmediato;³¹ por tanto las definicio-

²⁸ V. Vladislav Kelle y Matvei Kovalzon: *Formas de la conciencia social*, Editorial Lautaro, Argentina, 1962, pp. 41-52.

²⁹ Rubén Zardoya Loureda: «El modo de producción espiritual antagónico», en Pablo Guadarrama, Carmen Suárez et al.: *Filosofía y sociedad*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2001, t. I, p. 225.

³⁰ Por supuesto que esto no ocurre de igual manera en todas las manifestaciones artísticas: por ejemplo podemos señalar que entre todas las artes el cine tiene una función publicística que en toda su dimensión le resulta casi exclusiva y le reconecta de manera más directa con los intereses económicos dominantes y, por ende, con la política.

³¹ O también ocurre, como señala Néstor García Canclini, que muchos de los documentos nombrados como política cultural, sobre todo en Cuba, en realidad son textos declarativos, elaborados por organismos o funcionarios enca-

nes estudiadas sobre política cultural son en extremo empíricas y los estudios sobre esta no han tenido un objetivo conceptual concreto.³² Este concepto ha surgido en estrecha relación con las concepciones sobre el desarrollo que no se referían exclusivamente a la producción material, sino que incluían a la espiritual.³³ En términos generales, se considera como el conjunto estructurado de acciones y prácticas sociales de los organismos e instituciones públicos en el campo de la cultura,³⁴ dirigido a «orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social».³⁵ De por sí esta es una idea muy amplia sobre lo que puede ser un fenómeno tan complejo como la política cultural, por tanto la consideramos el sistema de institucionalización de acciones estatales con un marcado carácter ideológico en el plano artístico, literario e incluso en un nivel más profundo y a plazo más mediato, también en las tradiciones, costumbres, etcétera,³⁶ es decir como guía para las ac-

minados a alguna acción gubernamental inmediata. V. Néstor García Canclini: «Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano», en Néstor García Canclini. *Políticas culturales en América Latina*. Colección Enlace, Editorial Grijalbo S. A., México D. F., 1987, p. 18.

³² V. Política cultural. Generalitat de Catalunya. En www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/.../2010_Pol_Cult_Cast_b.pdf; V. También Héctor A. Olmos. «Política cultural, gestión, identidad y desarrollo». Encuentro Nacional de Gestores y Animadores Culturales. En <http://encuentronacionaldegestores.files.wordpress.com/2010/11/politica-cultural-identidad-y-desarrollo1.pdf>; V. también: José Luis Mariscal Orozco (compilador): *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*, en Universidad de Guadalajara, Sistema de Universidad Virtual, 2007. En: <http://148.202.167.133/drupal/sites/default/files/Políticas%20Culturales.pdf>.

³³ V. Aldo Sotolongo Medina (compilador): *Segunda Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la Unesco*, Ciudad de México, 26 de julio al 6 de agosto de 1982. Dirección de Divulgación, Ministerio de Cultura de Cuba, La Habana, 1982, p. 26 y Néstor García Canclini, Ob. cit.

³⁴ *Políticas culturales*. AGETECA. Base de Datos/ Gestión Cultural. En: http://www.agetec.org/ageteca/politicas_culturales.htm

³⁵ Néstor García Canclini: Ob. cit., p. 26

³⁶ Obviamente dejamos fuera de nuestra definición, por razones contextuales, a las acciones que estén dirigidas desde grupos comunitarios, instituciones civiles o eclesíásticas, organizaciones privadas independientes de carácter comercial o no comercial que no son de interés para nuestra actual investigación. Además estas fracturaciones en las definiciones a partir de la especificidad de los grupos que ejercen las políticas culturales evaden las determinaciones ideo-

ciones sistemáticas y regulatorias³⁷ directamente encaminadas a instituir la hegemonía en el plano cultural entendido en su sentido más amplio.

No obstante creemos indispensable, una vez comprendido qué es política cultural, lanzar una serie de preguntas cuya respuesta resulta ineludible a la hora de entender la conjunción posible en cualquier proceso cultural entre creación artística e intereses políticos: ¿Cómo y cuándo se produce y lleva a cabo esta política cultural? ¿Quién participa en su producción? ¿Quién la lleva a cabo? ¿Sobre quién se implementa? ¿Qué papel juegan los intelectuales en la misma? Es esto lo principal que se debe tener en cuenta a la hora de comprender el funcionamiento de la política cultural.

lógicas de las mismas, dejando fuera su carácter clasista.

³⁷ V. Toby Miller y George Yúdice: Política cultural, Editorial Gedisa S. A., Barcelona, 2004, p. 11.