

Aspectos para el análisis de las políticas culturales¹

Elements for the analysis of the cultural policies

Recibido: 15 de junio de 2021

Aceptado: 27 de julio de 2021

Autor: Lic. Pablo Argüelles Acosta*

Resumen: En el artículo se presenta una propuesta para el análisis de las políticas culturales que busca determinar y caracterizar los procesos involucrados en su concepción y ejecución. Si bien nuestro análisis se origina en el estudio del papel de las políticas culturales en el surgimiento de las «entidades paraliterarias» (las polémicas, las publicaciones seriadas, los concursos y reconocimientos, las instituciones, los eventos y los grupos), la propuesta se quiere más general y considera estos fenómenos en tanto culturales, no exclusivamente literarios. En la caracterización de las políticas culturales se articulan diferentes procesos, entendidos como «relatos», con la intención de que pueda hacerse un aprovechamiento metodológico en situaciones históricas concretas, pero preocupado

* **Pablo Argüelles Acosta.** (1973) (pabloarguelles@ceniai.inf.cu). Licenciado en Letras (Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana). Investigador Auxiliar del Instituto de Literatura y Lingüística «José Antonio Portuondo Valdor». Líneas de investigación: obra literaria de Virgilio Piñera, polémicas culturales, institucionalidad de la cultura literaria.

sobre todo por el funcionamiento de las políticas culturales en el período revolucionario en Cuba.

Abstract: This article proposes a model for the analysis of the cultural policies that take into account the processes that limit their inception and implementation as part of a cultural policy. The model, when first conceived, attempted to expose any relation between cultural policies and paraliterary entities such as polemics, periodicals, prizes and awards, institutions, cultural events and groups. But the model aims at a broader context for the understanding of the said entities as cultural phenomena rather than literary ones per se. Our model articulates different processes, stories, in order to apply it to concrete historical scenarios. In particular, our model aims at analyzing the cultural policies implemented during the revolutionary period in Cuba.

Palabras clave: Políticas culturales, entidades paraliterarias, campo cultural, crítica cultural, censura, economía de la cultura, proyección internacional de la cultura.

Keywords: Cultural policies, paraliterary entities, cultural field, cultural criticism, censorship, economy of the culture, internationalization of the culture.

Introducción

El estudio del desarrollo histórico de un medio cultural es posible abordarse desde una multitud de enfoques teóricos y metodológicos que atienden, con énfasis variado, a los principios simbólicos o a los incidentes concretos que lo caracterizan: las imágenes, los símbolos paradigmáticos, las estructuras que lo subyacen, los procesos que de ellas se despliegan o los eventos que en él acontecen.

Nuestro análisis, atento a la existencia en un medio cultural de dinámicas subyacentes, pero interesado además por las expresiones concretas e históricas de esas dinámicas, se propone el examen de la concurrencia en ese contexto de diferentes políticas culturales — sistemas de prácticas, valores, regímenes y regulaciones que determinan la circulación de los objetos culturales y las relaciones entre los sujetos a ellos vinculados—, expresión de los actores que en él coexisten, los cuales, además de formular tales políticas explícita o implícitamente, eventualmente las encarnan. Al enfocarnos en estos fenómenos, buscamos exponer los procesos que configuran el perfil de ese medio cultural, dónde se manifiesta la intencionalidad de los actores en relación con los objetos y en correspondencia o contraposición con las reglas que lo rigen.

El examen de la evolución del medio cultural cubano en el período revolucionario sirve de anclaje histórico a las reflexiones que aquí se desarrollan y es la base empírica sobre la cual se sostienen fundamentalmente nuestras conclusiones. Estas últimas vinculan la «universalidad» de modelos semióticos de articulación de significados y procesos, con los aspectos que caracterizan a las políticas culturales a lo largo de esa evolución histórica.² Desde nuestra perspectiva, la naturaleza de las políticas culturales se revela no tanto en sus elementos sociológicos o históricos —implícitos sin dudas en el análisis— sino en su funcionamiento discursivo (sin descartar su despliegue pragmático), en la conjunción de los modelos con las evidencias empíricas. Sin embargo, no pretendemos afirmar que la formulación de una política cultural concreta incluya necesariamente todos los aspectos que consideramos en nuestro modelo, ni nos aventuramos a precisar cuáles de ellos tienen un carácter igualmente necesario en su conformación —más allá de reconocer a esa política como sistema de socialización de la cultura al que le son intrínsecos procesos de atribución de valor—. No nos proponemos, en

consecuencia, decretar una noción canónica de las políticas culturales, ni adscribirnos a alguna previamente establecida. Al menos aspiramos a que la idea tácita que organiza nuestras reflexiones se vea avalada por la coherencia intrínseca de nuestro análisis y contribuya a la comprensión de las situaciones históricas concretas.³

Al alcanzar el dominio público, los objetos culturales, los individuos y las acciones que los vinculan, suelen contar con la mediación de un conjunto de concreciones destacadas en la concepción y la ejecución de las políticas que buscan configurar el perfil de una cultura. En cuanto al campo literario, este encuentro de obras e individuos con el espacio cultural socializado se evidencia en un complejo de entidades «paraliterarias» en las que se destacan las polémicas, las publicaciones seriadas, los concursos y reconocimientos, las instituciones, los eventos y los grupos, todas ellas con diferentes grados de institucionalización. Causa y efecto de las políticas culturales, estas entidades —cuyo modo de existencia puede generalizarse a otras manifestaciones de la creación artística e intelectual— se reconocen por poseer un carácter socio-grupal (agrupación de textos en las polémicas y publicaciones o de individuos en los grupos, por ejemplo) y una existencia en un aquí y un ahora (a diferencia de otras entidades, como, por ejemplo, los géneros literarios o artísticos, que son potencialmente transhistóricos). Ellas son además, sustancialmente, la concreción de una intencionalidad *ad hoc*, la cual consideramos lógicamente como momento formal de la función social de la entidad. En relación con las entidades paraliterarias, cabría entonces reconocer en la formulación y la ejecución de las políticas culturales la declaración histórico-concreta de esa función social. Correlativamente, al decidir la emergencia de las entidades, se explicita una intencionalidad artística o cultural con una más marcada repercusión social que en los casos en que las proyecciones de las políticas culturales se reduzcan a eventos aislados y personales, los cuales, como advertimos un poco más

adelante, deben poseer una relevancia sociocultural y una ostensibilidad manifiesta para que las políticas que ellos encarnan puedan ser reconocidas y afirmadas como tales. Así, por ejemplo, la «vieja trova» posee, con respecto al Movimiento de la Nueva Trova, un carácter que hace de ella un fenómeno cultural más «autónomo», mientras la segunda es, con todo derecho, expresión de una política cultural.

Al considerar las particularidades del contexto cultural cubano, nuestra perspectiva (antes analítica que sintética) busca dilucidar el funcionamiento de sus componentes en lugar de caracterizar la totalidad de ese medio a partir de paráfrasis globales. En consecuencia, desde este enfoque, la exégesis histórica de las políticas culturales implica el examen de un sistema de procesos que tiene como protagonistas a actores de diversos rangos y formas de incorporación a los proyectos culturales (con más o menos autonomía y vínculos recíprocos de variada naturaleza). En la evolución de la cultura cubana del período revolucionario puede reconocerse una gradación jerárquica de estos actores, en correspondencia con su nivel de institucionalización, desde el propio gobierno a los individuos: Dirección del gobierno, Minfar, Minint, CNC, Mincult; instituciones como Uneac, Icaic, Casa de las Américas; agrupaciones de diferente carácter o personas concretas. Los procesos regidos por la gestión oficial de la cultura gozan del privilegio inherente al gobierno por su preeminencia política, sus capacidades legislativas, judiciales y ejecutivas; no obstante, los procesos «no oficiales» con frecuencia están garantizados por el sistema de normas jurídicas y valores tácitos que desde el gobierno se propician (de acuerdo con el grado de apertura de la sociedad). Teóricamente podríamos considerar la existencia de políticas culturales «individuales» o «grupales» aunque, en muchos casos, no posean una formulación explícita o propongan un conjunto sistemático de normas y prácticas.

Los documentos en los que se esboza o establece la política cultural oficial en el período revolucionario —inmediata referencia para nuestros análisis y la concepción de nuestra propuesta— manifiestan una diversidad tanto en la jerarquía de sus autores como en el carácter formal de sus declaraciones: normas jurídicas —por ejemplo, un compendio de la «Legislación cultural» cubana en (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2000)—, documentos que definen las políticas de sectores e instituciones —(Ministerio de Educación, 1976), (Freyre de Andrade, 1959)—, textos oficiales derivados de diferentes eventos —(Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1961), (Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, 1971), (Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, 1975), (Rodríguez Manso, 2013)—, discursos o comunicaciones de los líderes políticos y de instituciones —(Castro, 1961), (García Buchaca, 1963), (Hart, 1977 y 1983)—, etc. No obstante, la más objetiva caracterización de las políticas culturales en un período determinado demanda el contraste de estas formulaciones con el examen de su ejecución efectiva en la realidad sociocultural.

El dominio de las políticas culturales en el que estos procesos ocurren está inscrito en el más amplio del campo cultural, donde suceden otros sin una pertinencia directa, inmediata, para la formulación y ejecución de tales políticas. La determinación de tal pertinencia, en relación con fenómenos o procesos específicos, requiere un análisis histórico particular que tenga en cuenta la capacidad objetiva de un evento cultural de poseer una proyección o repercusión social explícitas, de tributar así a una o varias políticas concretas —ya señalábamos a la emergencia de una entidad paraliteraria como evidencia ostensible del ejercicio de estas últimas—. No descartamos que esa discriminación conciba procesos subyacentes, de vele formulaciones tácitas —a partir de una generalización o abstracción de cualidades virtuales—, siempre y cuando estos se sostengan en la evidencia empírica, lo que supone

un análisis crítico y jerarquizado de las fuentes. Así, no tiene el mismo grado de pertinencia, por ejemplo, la existencia virtual de un símbolo, imagen o concepto en un corpus de textos producidos en un campo cultural dado —que definen, por ejemplo, agrupaciones genéricas, como la «narrativa de la violencia» de los años sesenta—, que cuando estos son reconocidos explícitamente en los textos que más directamente definen y caracterizan la expresión y comportamiento de un actor o grupo de actores y que los cohesionan en consecuencia como factores de una política concreta. El grado de la repercusión social de los diferentes procesos que más adelante analizamos (que involucran un conjunto de actores, los cuales actúan en correspondencia con un sistema de valores, etc.), juzgados a partir de su manifestación en un corpus de textos, de obras o en una serie de acontecimientos, permitirá visibilizar las políticas culturales.

Tales procesos acontecen en diferentes dimensiones que delimitan el espacio en que se ejerce una política cultural: la pragmática (en donde suceden eventos y de la que participan las entidades paraliterarias en su emergencia) y la de atribución de valores. Así expresadas, ambas poseen un grado de generalidad que se pudiera corresponder respectivamente con las dimensiones pragmática y cognoscitiva en las que se desarrollan los procesos semióticos.⁴ No obstante, preferimos considerar tales dimensiones en su sentido específico y concreto, restarles generalidad: enfocarnos en el sistema de eventos que representan la política cultural (creación de instituciones, la concepción de proyectos artísticos, etc.), y en el cuerpo conceptual y valorativo que la identifica (la definición de la cultura y la delimitación de sus valores, de los sujetos que la encarnan y los objetos y prácticas que la hacen visible). Tomadas estas dos dimensiones por ese carácter más concreto, es posible complementarlas con otras de igual rango, como la dimensión económica y la jurídica.

La manifestación objetiva e histórica de los procesos que sustentan la existencia de las políticas culturales la constituyen relatos que se desarrollan en una o varias de estas dimensiones (e. g. un conjunto de acontecimientos que ponen en práctica una política cultural, la enunciación de un sistema de valores o un cuerpo doctrinal, la promoción de normas jurídicas o de mecanismos económicos). La socialización de la cultura cabría considerarla como hiperónimo de tales relatos, si admitimos el principio trivial de que todo acto de pertinencia cultural se dirige a la sociedad (pueblo, público lector, espectadores, etc.) y que este puede tener como protagonista tanto al sujeto individual como al institucional o gubernamental. No obstante, a partir de la evidencia empírica es posible discriminar entre los relatos cuya intención primaria busca la socialización de un objeto (o la cultura en sentido general), de otros que eventualmente cumplen una función instrumental con respecto a esa socialización, pero que poseen una autonomía relativa, funciones y rasgos específicos. Distinguir, por ejemplo, entre la intención gubernamental de universalización de la cultura a través de campañas de alfabetización, creación de instituciones, proyectos y programas globales o sectoriales; los esfuerzos de individuos o grupos de ellos por promover su obra, sus propuestas estéticas o culturales, a través de proyectos o eventos independientes de la gestión oficial; en contraste con los relatos más distantes en su repercusión social debido a su valor abstracto como los procesos de atribución de valores a las instancias de esa socialización: los sujetos (el pueblo, los intelectuales, los funcionarios), los objetos y prácticas (el arte, sus manifestaciones, el papel de la crítica), los espacios (la nación, otras regiones como espacios culturales), las temporalidades (el pasado prerrevolucionario, el futuro, etc.); y esos a su vez de los más concretos, con un valor instrumental o relativa independencia —la práctica de la censura; la constitución de un derecho en torno a la cultura, el establecimiento de mecanismos y

prácticas económicas para la reproducción de la vida cultural o relatos asociados a su proyección internacional—.

El privilegio lógico que el «relato de la socialización de la cultura» posee con respecto a los otros procesos nos mueve a reconocerle a aquel el rango de «relato», para resaltar su carácter concluso y primario, mientras que preferimos para los otros la denominación de «procesos».⁵ Por otra parte, al concebir nuestros tópicos de análisis como «procesos o relatos», queremos hacer notar su carácter más concreto con respecto, por ejemplo, a paradigmas conceptuales o temáticos, y facilitar así el análisis de su articulación histórica.

El sistema de los relatos y procesos mencionado tiene un carácter histórico y abierto, no sistemático. Si bien tanto el relato de la socialización de la cultura como el proceso de atribución de valores poseen un rango de generalidad mayor o una extensión más abarcadora, interesa sobre todo hacer visibles los procesos concretos que determinan y constituyen las políticas culturales en las diferentes situaciones históricas. Por otra parte, entre todos estos relatos se establecen momentos de contacto, relaciones de subordinación o complementación: *e. g.* la puesta en práctica de una política cultural (crear instituciones, llevar a cabo proyectos, etc.) puede implicar concomitantemente la promulgación de una legislación, de mecanismos económicos, a partir de un sistema de valores promovido para sustentar y justificar esas acciones.

Las particularidades de cada uno de estos procesos califican su pertinencia histórica y el modo en que participan del sistema. En los epígrafes que siguen, se han precisado, para la mayoría de ellos, una propuesta de caracterización con el objetivo de facilitar los análisis concretos y desde ahí establecer comparaciones entre las diferentes etapas de la evolución del campo cultural.

Relato de la socialización de la cultura

Como se ha afirmado, el proceso de socialización de la cultura y los diversos relatos y procesos que lo ponen de manifiesto expresan y concretizan la voluntad de socialización de los objetos culturales entre los actores de un campo cultural. Su generalidad, no obstante, puede trascender el dominio de las políticas culturales pues, como se ha señalado, cualquier acto de comunicación de un objeto cultural — incluso el más íntimo de la concepción y creación de una obra— supone un proceso de socialización. La emergencia concreta de las entidades implica un acto social y, por lo general, los proyectos globales de socialización de la cultura comprenden el surgimiento de una o varias entidades (instituciones, publicaciones, eventos, etc.).

Por otra parte, como se ha planteado, un esfuerzo de socialización de la cultura puede hacer uso instrumental del resto de los procesos como programas subordinados a la intención global prevista, de ahí que hayamos preferido hablar de diferentes dimensiones que despliegan un espacio donde es difícil discernir los momentos de atribución de valores, de los de ejecución de acciones, de la formulación de un derecho específico o la instauración de prácticas económicas.

Entre las características que distinguen los relatos de la socialización de la cultura en tanto programas de comunicación y difusión de los objetos culturales (por un agente que cuenta con ayudantes u oponentes, dirigido a un receptor, portadores todos de una competencia pragmática o cognoscitiva) se deben tener en cuenta diferentes variantes relacionadas con:

1. La extensión del objeto de la socialización: la cultura en sentido general, una o varias manifestaciones artísticas, etc.
2. El carácter de los agentes que los promueven: gubernamentales, institucionales, grupales, individuales.

3. El carácter de los receptores: la sociedad, el pueblo, un sector determinado (jóvenes, campesinos...), público especializado, una élite cultural.
4. La finalidad prevista para el objeto de la socialización: encaminada a propiciar la recepción, la apreciación de ese objeto o buscando ampliar la capacidad social o individual para la creación de obras (convertir a los receptores en agentes de la socialización).
5. El tipo de competencia que el agente busca formar en los destinatarios del relato de la socialización (generalmente mediante proyectos e instituciones de enseñanza): aptitudes para la recepción, la creación o ambas.
6. La naturaleza de la relación recíproca de los diferentes actores con respecto a los agentes promotores de la socialización: contraposición (deliberada, solapada o sobreentendida), participación consensuada, conciliación de varias propuestas, no afiliación.
7. La jurisdicción de ese proceso de socialización: internacional, nacional, local, en un espacio de arte como el museo, etc.

Teniendo en cuenta estos aspectos podemos reconocer los contrastes entre, por ejemplo, un proyecto de socialización de la cultura (con el objetivo de aumentar el nivel cultural de la población) desde el gobierno (definido por los actores gubernamentales, pero con la concurrencia de otros institucionales, grupales, etc.), orientado sobre todo a la difusión (con un programa de publicaciones, de espectáculos, etc.), con la exclusión de algunos actores y sus poéticas y con un alcance nacional; de proyectos grupales de promoción de la cultura literaria (como la publicación de una revista), que combinan difusión con creación, se orientan a una élite intelectual y pueden tener un alcance local (una provincia, una región, etc.).

Como hemos planteado, los programas de socialización de la cultura que de aquí pueden derivarse recurren con frecuencia a otros procesos, ya sea para definir el sistema de valores en que los primeros se sustentan (valor adjudicado a los sujetos, los objetos y las prácticas, los espacios y las temporalidades) o para hacer uso instrumental de los últimos: prácticas de la censura, creación de normas jurídicas o mecanismos económicos. Si bien la proyección internacional de la cultura puede considerarse un caso particular de socialización, su especificidad tanto empírica como formal (debido al cambio de la naturaleza de los actores, de entornos simbólicos, de jurisdicción, de mecanismos económicos, etc.) justifica un análisis particularizado.

Procesos de atribución de valores

Concederle el rango de acontecimiento, evento o relato a la atribución de valores —la cual se verifica casi siempre (puede haber valoración a partir de acciones no verbales) al interior de los enunciados— sitúa nuestro análisis en el plano de la enunciación, al reconocer las consecuencias pragmáticas inmediatas como parte de un mismo sistema —como en el caso de las polémicas (en cuyos textos suelen ocurrir los antagonismos conceptuales y de valores)—. Como enunciación concreta, acto de habla, la atribución de valores supone eventos que se coordinan, además de simbólica, cronológicamente con otros procesos pragmáticos, en particular cuando sirve de antecedente conceptual explícito, sistema doctrinal o ideológico que orienta la acción.

Mostrar íntegramente el proceso de atribución de valores inherente a la existencia de las políticas culturales escapa al alcance de nuestra investigación, si reconocemos que este ocurre desde los más singulares momentos de la evolución del campo cultural a los cuales no alcanza nuestro estudio. Buscamos presentar las principales circunstancias y mecanismos de la atribución de valores a los elementos que

estructuran los relatos y procesos que examinamos y de acuerdo con las finalidades más visibles de la formulación y ejercicio de las políticas culturales.

Con frecuencia, el proceso de atribución de valores aporta cuerpos más o menos orgánicos de elementos y sus relaciones, sancionados positiva o negativamente, incorporados luego a la formulación y ejecución de esas políticas. Por ejemplo, la concepción de un «arte popular» supone la caracterización de ejecutores, obras, públicos, espacios, etc., a partir de los cuales se propone una política para su difusión, o bien, en determinados contextos o circunstancias históricas, donde esta concepción del arte se contrapone a otros como el «arte culto», señalándose ambos recíprocamente como objetos de exclusión o censura.

Podríamos considerar relatos de atribución de valores — independientemente de las condiciones prácticas que garantizan los procesos de enunciación (convocatoria a eventos, coordinación de publicaciones, etc.)— otros momentos más concretos de la evolución del medio cultural, como los que acontecen en torno a las polémicas — e. g. el proceso de discusión sobre el legado del «Quinquenio Gris» para la cultura nacional, organizado por el Centro Criterios y recogido parcialmente en Varios (2010)— y en los cuales, lejos de concebirse una nueva o diferente estructura «objetiva» del campo cultural (nuevas instituciones, acontecimientos relevantes, etc.), se produce, sobre todo, un cambio en el sistema de valores predominantes en el campo, otra conciencia de su devenir histórico (pasado, presente y porvenir).

Los procesos más específicos que hemos mencionado (la práctica de la censura, la constitución de un derecho, el establecimiento de mecanismos y prácticas económicas, la proyección internacional de la cultura) comprenden momentos particulares de atribución de valores

de acuerdo con los requisitos simbólicos y prácticos de la consecución de cada uno de ellos. Aunque se haga alusión a estos casos en los epígrafes dedicados a los procesos de atribución de valores, tendremos que considerar, en los apartados correspondientes, el modo concreto en que la valoración se inserta en esos procesos (e. g. la consideración del arte como mercancía o los presupuestos en los que se basa la censura, etc.). La existencia de estos diferentes contextos de atribución de valores supone asimismo procesos de homologación (de valores artísticos por económicos o políticos, etc.) que deben ser analizados en cada circunstancia histórica por su inmediata repercusión en la formulación y ejecución de las políticas culturales.

Atribución de valores a los sujetos

Los sujetos que consideramos, situados en los diversos planos de enunciación, asumen diferentes roles y funciones: actores y agentes de diferente rango (gubernamentales, institucionales, grupales, individuales, etc.), sujetos abstractos y concretos que son calificados (artistas, intelectuales, sociedad, el pueblo, etc.).

El paradigma de los atributos aplicados a los sujetos constituye un sistema abierto de elementos que se asocia a variadas dimensiones de la actividad social: la política (revolucionario, no revolucionario, contrarrevolucionario), la clase social o económica (burgueses, siquitrillados, obreros, lumpen, etc.), la orientación sexual (extravagantes, enfermos, «rebeldes del sexo»), las posturas ideológicas (neoestalinistas, dogmáticos, comprometidos), etc.

En el proceso de concreción de las políticas culturales, la atribución de valores a los sujetos desde diferentes instancias es uno de los principales factores en la definición y en la caracterización del sistema de actores que en ellas intervienen. Entre estas instancias destacamos aquellos agentes de adjudicación de valor que históricamente se desempeñan como proponentes y ejecutantes de las políticas

culturales, quienes establecen relaciones de omisión, solidaridad o contradicción mutuas, reflejadas en sus posicionamientos y en las valoraciones explícitas en que sustentan esas relaciones. La valoración que promueven y asumen estos actores atiende y caracteriza a los diferentes momentos de concreción de los sujetos (sus roles históricos y simbólicos), tanto en su funcionamiento orgánico (como conjunto o sistema de sujetos) como en sus particularidades (los roles específicos que asumen individualmente).

En la medida en que cualquier actividad cultural puede considerarse ejercicio ostensible de una política cultural, cabe entender simbólicamente una actividad como un enunciado de su formulación sobre todo en los casos que no se haya explicitado: *e. g.* los proyectos culturales que un grupo acomete —las obras que presenta, los espacios que ocupa, los públicos a los que se dirige— los convierte en promotores y ejecutores de una política cultural tácita. Es por ello que resulta muy difícil establecer distinciones netas entre tales actores, si bien de la «formulación» a la «ejecución» de las políticas existe lógicamente un «desembrague» actorial (destinador a sujeto)⁶ y un cambio de dimensión (cognoscitiva a pragmática).

Con respecto a estos actores, sujetos «reales» (en oposición a los ficticios que pertenecen a las obras como los personajes, las figuras representadas, etc.) podrían mencionarse las siguientes perspectivas valorativas:

1. La enunciación por estos agentes de un sistema de actores que participan del campo cultural. Un sistema más o menos orgánico en el cual se explicita la visión más general del complejo de relaciones que cada agente reconoce como estructurador de ese campo: *e. g.* en «Palabras a los intelectuales» (Castro, 1961) se perfila un sistema compuesto por el Gobierno Revolucionario representado por Fidel Castro; instituciones como el Consejo Nacional, el Instituto de Cine;

artistas, escritores e intelectuales revolucionarios, no revolucionarios o contrarrevolucionarios («incorregiblemente reaccionarios»); el pueblo.

2. Otras configuraciones de actores de «menor rango», pero que son representativas de las diferentes dinámicas más o menos coyunturales que se desarrollan en el campo: desde las más abstractas y generales, como la de productor-emisor-difusor-receptor, hasta las relaciones más concretas y coyunturales, como la, a veces, conflictiva entre funcionario («comisarios de la cultura») y el creador, quienes presentan a su vez visiones con frecuencia contrastantes del público o los receptores. A lo largo de todo el período revolucionario, el sistema creador-funcionario-receptor posee una importancia comparable a la que en otros contextos y circunstancias tiene la del creador-crítico-receptor.

Pudiera objetarse que los elementos que conforman estos conjuntos o sistemas de actores tendrían un valor neutro, denotativo de determinadas funciones; no obstante, debemos destacar que no solo en la elección de los elementos (por más neutra que sea su denominación), sino también en su organización estructural — considerando las exclusiones que ella entraña— existe una valoración implícita, fuente primaria para la caracterización de un contexto cultural. Por otra parte, hacer uso, por ejemplo, de un modelo narratológico como base para el análisis (considerar de qué manera opera la estructura actancial en cada momento histórico, quiénes y con qué valores actúan como sujeto, destinatario, destinador, objeto, ayudante, oponente), si bien puede tener una ventaja metodológica, excede la intención de nuestra investigación que pretende exponer esas estructuras en los mismos términos figurativos que históricamente se plantean, por más que el reconocimiento de las funciones actanciales y actoriales facilite la descripción. Uno de esos casos sería el mencionado sistema de actores implicados en la

producción-emisión-transmisión-recepción de las obras, y las configuraciones sugeridas en las variantes de su manifestación (el escritor para el pueblo, el que lo hace para una élite o para el mercado, etc.).

Si nos referimos directamente a los valores y los atributos de los actores, se pueden distinguir:

3. Configuraciones, oposiciones entre actores, pero donde se contrastan directamente valores (políticos, morales, estéticos...): rebelde/revolucionario, viejos/nuevos, pueblo/artista, creador colectivo/creador individual, etc.

4. La caracterización puntual de alguno de los actores del medio de acuerdo con los mismos tipos de valores que los anteriores: traidores, disipados, decadentes, creadores para sus contemporáneos o para la posteridad, «intelectualoides», elitistas.

5. La proyección internacional de la cultura instauro un entorno de valoración a partir de las fronteras simbólicas que se superponen a las geográficas (desertores, traidores a la patria, compañeros de viaje)

La atribución de valores a sujetos que pertenecen a otros planos de enunciación (los personajes de las obras, los representados en otros medios artísticos, etc.) pueden eventualmente participar de la conformación de las políticas culturales e incluso constituir en ocasiones modelos simbólicos de los actores que en ellas participan. Sin embargo, preferimos generalmente considerar estos casos sumidos en el proceso de atribución de valores a los objetos culturales, las obras, instancias fundamentales en el desempeño del campo, sometidas a reglas semióticas de verosimilitud y representatividad que suelen diferir de las de los discursos en los que se formulan más «inmediatamente» tales políticas.

Atribución de valores a los objetos y prácticas

La obra de arte como objeto y proceso

Si bien apuntamos en nuestras observaciones al dominio más amplio de los objetos culturales del cual las obras artístico-literarias constituyen un subconjunto, nos proponemos —al limitar nuestro análisis a estas últimas (paradigmáticamente equivalentes y objeto privilegiado de las políticas culturales)— evitar la tendencia a considerar toda obra humana como un objeto cultural (una propensión hasta cierto punto legítima).

Como objeto de comunicación, una obra se inscribe en un proceso de producción-emisión-difusión-recepción del cual cada una de sus etapas es susceptible de valoración, teniendo en cuenta las condiciones y características propias de sus componentes (el productor, la obra, el receptor, el medio de transmisión, etc.). Las variadas manifestaciones artístico-literarias afectan el proceso anterior en correspondencia, entre otros muchos aspectos, con sus diversas capacidades de significación (no es lo mismo un texto literario que pictórico o musical). Asimismo, como se ha planteado, la asignación de valores a cada uno de sus elementos y al proceso global define sistemas que pueden ser contrastados con otros de igual o diferente naturaleza (e. g. el «arte popular» frente al «arte culto» o al «arte de masas»). La existencia de tales sistemas no solo se sostiene en la valoración puntual de los miembros constituyentes, pues atiende también a un conjunto específico de relaciones y procesos que se le subordinan (el «arte de masas» supone obras con una relación determinada con el referente, una forma particular de identificación personal en el proceso de su recepción, una noción de público o del receptor y del creador, etc.). Estos actos sistémicos de valoración alcanzan a otras instancias y acontecimientos —los sujetos, por ejemplo, o prácticas como la censura— que consideramos en otro epígrafe.

Por otra parte, la obra, proceso de comunicación, se sitúa en una circunstancia espacio-temporal definida de la cual asume valores con diferentes grados de concreción simbólica: desde los más «objetivos» como los que designan a una obra como nacional o contemporánea, hasta los más subjetivos, como los que la califican por su pertenencia a sistemas geográfico-culturales como el Caribe o Latinoamérica; a poéticas generacionales; a espacios simbólicos como una cultura urbana o rural; o a circunstancias cronológicas como el pasado prerrevolucionario que alude tanto a un momento histórico como a las condiciones socioculturales que lo caracterizan.

Asimismo, en el contexto de otros procesos como el del establecimiento de mecanismos y prácticas económicas en torno al arte y la cultura, las obras y las prácticas a ellas vinculadas adquieren un valor correlativo o no al de su repercusión simbólica.

La capacidad de la obra como objeto simbólico concreto de adquirir valores en los diferentes contextos y en correspondencia con los diversos procesos será considerada en los epígrafes que a cada una de estas circunstancias le dedicamos, aquí atenderemos fundamentalmente los momentos de valoración relativos a sus propiedades y características más intrínsecas.

La obra de arte como texto posee rasgos (*e. g.* cualidades semióticas y pragmáticas, variados niveles de significación, etc.) que trascienden su carácter objetual y la hacen susceptible de diversos enfoques valorativos. El arte, la cultura en sentido general, como conjunto de obras, integra estos valores y, en el ejercicio de las políticas culturales, de ambas se definen y discuten los principios fundamentales y las funciones básicas de su organización y manifestación. La contraposición entre las diferentes posturas promueve conceptos y funciones del arte y la cultura que definen políticas, plantean

estrategias, organizan a los actores en torno a prácticas concretas, formas de asumir el hecho y la experiencia cultural.

A partir de la estructura semiótica y pragmática de la obra de arte, reconocemos el contraste que se establece entre sus diferentes niveles de significación y manifestación como principio de la organización del campo:

1. La oposición entre el arte como enunciado y como práctica: entre sus componentes formales y de contenido por una parte y los pragmáticos por otra.
2. La contraposición entre valores formales y de contenido entraña una gradación desde los textos más intransitivos hasta los más transitivos: lo puramente formal (jitánjafora), el arte por el arte, la representación simbólica, el «reflejo dialéctico» (aquel que, por ejemplo, propone una lectura trascendente a partir de una circunstancia verosímil), hasta el «reflejo mimético» (que se sitúa en el límite mismo con la actuación cuando se presenta como situación ejemplar).

Se trata de la discusión en torno a las capacidades referenciales del arte que conduce a la consideración de las funciones y prácticas correspondientes: desde la pura contemplación estética, su valor como medio y objeto del conocimiento, hasta su función como modelo para la actuación.

3. Si nos enfocamos ya no en las capacidades referenciales del arte, sino en estas performances que le son inherentes (la manera en que las obras adquieren una existencia objetiva) se reconocen diferentes momentos, susceptibles igualmente de sanción y valoración:

- Casos en que la obra tiene una función «pasiva», sujeta al aprovechamiento del receptor: la experiencia estética pura,

intrascendente (a no ser por sus efectos psicosomáticos); la identificación no crítica con la obra a nivel personal; la identificación con la obra a este nivel personal, su incorporación crítica como valor individual (de la poética de la obra o de las experiencias que ella representa); la identificación con la concepción socio-histórico-cultural que ella puede representar, con su visión del mundo más allá de los valores individuales.

- Casos en que la obra, con función activa, propone y promueve una performance: desde el didactismo en el arte como ejemplo de la actitud hasta el arte como instrumento despojado de sus valores estéticos (denuncia, «arma de la revolución»), las funciones meta-artísticas del arte y en especial el ejercicio de la crítica como fuente de competencia interpretativa, cumpliendo el rol narrativo de destinador.
- Casos del arte como actuación: Las performances artísticas (arte efímero que incorpora al público, hacia el extremo de las expresiones más personales) y las performances sociales (las manifestaciones performáticas asociadas al folklore o las marchas o concentraciones hacia el extremo de las expresiones culturales político-sociales).

El privilegio concedido en la formulación y la ejecución de las políticas culturales a cada uno de los momentos de la función referencial del arte o a las prácticas que se le asocian definen modos históricos en que este es promovido: modos que apuntan a concepciones más o menos orgánicas del arte, sistemas de propiedades que lo caracterizan como un objeto tal que es susceptible de divulgación o censura.

No es posible establecer *a priori* correspondencias entre la naturaleza de los diferentes actores y sus valoraciones de las obras de arte, tanto de los aspectos que la caracterizan como objeto, texto, como de los que la califican como un proceso: no debe esperarse, incluso en un contexto cultural como el cubano, con una fuerte presencia de la

gestión oficial, una preponderancia absoluta del impulso de un arte con función social: una desvalorización del aura a favor de la creación y el consumo masivo como pudo ser en momentos de gran polarización política e ideológica en este campo.

Las elecciones concretas que precisan y orientan las políticas culturales poseen un carácter histórico, sin embargo, son más probables ciertas correspondencias, solidaridades «formales» o estructurales, entre los diferentes aspectos. Por ejemplo, la promoción de un «arte de élite» comprende no solo un sistema de actores previsible, sino también un tipo de arte con determinadas características textuales y prácticas asociadas: actores como el autor canónico, un arte menos transitivo desde el punto de vista referencial (con una acentuación de los valores estéticos y simbólicos), asociado a prácticas más personales.

El valor de la crítica

La crítica cultural cumple una función que, si bien no le es exclusiva desde el punto de vista de las capacidades expresivas de los discursos (dondequiera que estos despliegan o son aprovechados por sus facultades cognoscitivo-valorativas), le garantiza a los textos que la conforman en tanto corpus, a la crítica como función en el campo cultural, un papel cuasi-institucional, un rol pretendidamente regulador y sancionador cuya necesidad y ejercicio son a su vez objetos de valoración, expuestos a prescripciones que intentan normalizar el criterio y la opinión.⁷

No se trata solo de la crítica como fuente de valores en las que las políticas culturales se pueden fundar (momento que no sería pertinente para nuestra investigación a menos que el texto crítico lejos de entenderse como antecedente se considere como parte del corpus mismo que establece la política; donde se designan actores, se atribuyen valores, etc.), sino también del reclamo de la existencia misma de la crítica, del ejercicio de su función de acuerdo con

diferentes principios. Como un momento de la formulación de las políticas culturales en Cuba, esta exigencia de y a la crítica es quizás una de las marcas características de su desarrollo. El desplazamiento del ejercicio de esta función desde los críticos a los funcionarios, desde las vías textuales y el contraste de discursos a la gestión administrativa y hasta policial de la cultura (sustentada en la censura como principal recurso), engendra un vacío y, consecuentemente, estimula la búsqueda del ejercicio del criterio; con la esperanza para unos de que justifique tal gestión administrativa de la cultura, pero también, para otros —acentuado por su inexistencia— como reafirmación del legítimo papel que la crítica cumple en la estructuración del campo, su necesaria función heurística, reguladora, sancionadora.

Esta evaluación del ejercicio de la crítica desde las políticas culturales se enfoca en diferentes aspectos:

1. La posibilidad y la necesidad misma de la crítica.
2. La legitimidad de algún actor específico para que pueda ejercer la crítica (oposición pueblo/burguesía o pueblo/intelectual, etc.)
3. Las finalidades instrumentales de su ejercicio: educativa, didáctica, canonizadora y jerarquizadora, como instrumento en el combate ideológico, etc.
4. Los valores morales que caracterizan la intencionalidad que lo anima: crítica constructiva, destructiva, hipercriticismo.
5. El carácter de verdad de la opinión que con ella se ejerce: crítica científica, subjetiva, idealista, impresionista, etc.

El lugar que intentan ocupar los diferentes actores en relación con los principios asumidos por los otros agentes del campo se suele hacer más evidente al analizar sus valoraciones de la crítica o de su ejercicio,

pues, con respecto al papel que se les concede, se hace explícito en qué términos se aceptan los puntos de vista ajenos y cuáles espacios de diálogo o contacto se admiten como legítimos.

El espacio y el tiempo como objetos de valoración

Los límites espaciales y temporales delimitan accidentes, dominios, circunstancias que estructuran la actividad social. Tanto la temporalidad como la espacialidad aportan sus valores y califican a los elementos que intervienen en los procesos de definición y despliegue de las políticas culturales: lo antiguo y lo moderno, lo nacional y lo foráneo, los nuevos y los viejos, el Tercer Mundo y el capitalista, etc.

Con anterioridad, al tratar los momentos en la caracterización y valoración de los sujetos, objetos y prácticas, hemos señalado, aunque no sistemáticamente, la repercusión que pueden tener los aspectos y circunstancias espacio-temporales: la extensión espacial de los procesos de socialización (su «jurisdicción» local, nacional, internacional), el efecto que en la proyección internacional de la cultura tienen los límites geográficos; o los atributos que la obra de arte como proceso de comunicación asume en correspondencia con estas circunstancias. Se ha aludido entonces a la calidad simbólica, al carácter de los valores y atributos espacio-temporales, que permiten distinguir entre los lugares y circunstancias objetivas y los que representan o designan otros matices y cualidades.

El espacio

En cuanto al espacio cabría distinguir entonces entre los geográficos y aquellos que, si bien coinciden con un lugar concreto, asumen atributos simbólico-valorativos; o los casos de menor objetividad y concreción, como pueden ser los espacios francamente simbólicos.

El espacio geográfico no solo supone una localización, pues también en él se establece, explícita o tácitamente, el alcance o la jurisdicción de

una política cultural o de algunos de los elementos que la componen (instituciones, prácticas, regímenes de derecho, etc.). No obstante, la adscripción geográfica no debe interpretarse como un valor neutro, pues los espacios aluden casi inmediatamente a calidades que pueden provenir de características naturales o de los eventos históricos que en ellos han acontecido.

La inscripción espacial de un fenómeno cultural lo sitúa en el sistema de relaciones y contrastes estructurales y simbólicos que la misma geografía prescribe. Estos contrastes pueden plantearse en pares de oposiciones o bien quedar sugeridos en la denominación misma del espacio, en la identidad diferencial que le es sobreentendida. No pretendemos dar cuenta de todas las posibles circunstancias geográficas o espaciales y sus valores correspondientes, en su lugar proponemos algunos contrastes y espacios fundamentales que nos permiten estructurar el análisis. Cabe plantearse inicialmente una oposición entre los espacios extranacionales y los intranacionales para luego considerar sus variantes de acuerdo con el grado de objetividad o los rasgos que los caracterizan:

Espacios extranacionales

1. Grandes zonas geográficas que poseen una identidad susceptible de asumirse como una unidad cultural: Europa, América del Sur, Norteamérica, el Oriente.
2. Espacios más «puntuales», pero que igualmente comportan esa identidad: París, Miami, etc.
3. Zonas geográficas entendidas ya como complejos culturales cuyos límites pueden no coincidir con la denominación geográfica, como el Caribe, que se suele ampliar para incluir el sur de los Estados Unidos o algunas zonas del Brasil.

Los pares de oposiciones que pueden establecerse con respecto a estos espacios podrían caracterizarse por su nivel de generalidad: entre lo local y lo universal (Cuba/Occidente, Cuba/Campo socialista); contrastes interregionales (Occidente/Países socialistas, Norte/Sur), etc.

4. Espacios de naturaleza más simbólica que estructuran valores que se les amalgaman: centro/periferia, metrópoli/colonia, Primer Mundo/Tercer Mundo, adentro/afuera.

Estas últimas estructuras y los atributos que incorporan pueden calificar a los espacios «reales» (el caso del Primer Mundo/Tercer Mundo que comporta valores económicos, pero también políticos, correspondientes a regiones o conjunto de países más o menos definidos).

Espacios intranacionales

1. Espacios con diferente nivel de generalidad que se pueden jerarquizar en la formulación de la distribución político-administrativa (nacional, provincial, municipal, local). Estos espacios pueden formar oposiciones del tipo local/global (Cuba/La Habana) o interregional (Oriente/Occidente).

2. Espacios con una mayor carga simbólica que estructuran oposiciones de naturaleza social, cultural, económica: centro/periferia (habanocentrismo), público/privado, zonas de pobreza/opulencia, institucional/extraintitucional, espacios con diferentes órdenes simbólicos (el museo/lo público, el carnaval), accesible/restringido, espacios del arte culto/espacios de arte popular, espacios de exilio/idilio/insilio, espacios de mayor fuerza simbólica (la Plaza de la Revolución, la Asamblea Nacional).

Como en el caso del espacio extranacional estas oposiciones y los valores que ellas organizan califican a los espacios reales o establecen

estructuras abstractas con una débil adscripción geográfica, pero una fuerte carga simbólica (el eurocentrismo, el caso del espacio del exilio que corresponde al extranacional, pero que se contrapone al que denominamos «del idilio» como el de afirmación del sistema al que corresponde el exilio o «del insilio» como se ha denominado al de los excluidos internos).

Los espacios, calificados o no, pueden a su vez constituir atributos de actores, obras o prácticas que participan de los postulados y la ejecución de las políticas culturales y a los que aportan no solo el valor geográfico o espacial, sino también aquellas cualidades que los caracterizan (intelectuales eurooccidentales, del interior, arte caribeño o de provincia, la «miamización» de la arquitectura cubana, etc.).

El tiempo

La calificación del tiempo se proyecta a partir de puntos de inflexión, que definen momentos, etapas, períodos, con características más o menos homogéneas desde el punto de vista cultural. La denominación de estos puntos y períodos puede estar relacionada o no con los eventos que en ellos acontecen (1959 o el triunfo de la Revolución, el Quinquenio Gris, etc.). A cada uno de estos puntos de inflexión es inherente una dialéctica entre pasado/presente/futuro que informa la oposición entre los lapsos temporales que esos puntos establecen (e. g. cancelación del pasado inmediato por un presente transitorio con vistas a un futuro de consumación...).

La naturaleza del evento que designa cada punto de inflexión (hecho histórico-político, social, cultural, un evento natural, etc.) suele caracterizar las circunstancias anteriores y posteriores que en torno a él se despliegan. Por ejemplo, a partir de una ruptura del orden social de naturaleza política como el triunfo revolucionario de 1959, inicialmente un proceso político, tuvo inmediata y amplia repercusión desde el punto de vista cultural y social. Dada la fuerte relación

simbólica entre los diferentes órdenes de la realidad socio-histórico-cultural un evento que acontece en uno de estos ámbitos suele tener homóloga repercusión en los otros (e. g. el Período Especial, la crisis económica que lo caracteriza, se expresa social y culturalmente).

Con respecto a los momentos de formulación y ejecución de las políticas culturales en Cuba, hay puntos de inflexión que pueden coincidir con circunstancias políticas (el triunfo de la Revolución de 1959), más culturales (el Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971 o la creación del Ministerio de Cultura en 1976), económicas (el Período Especial), etc.

En la formulación y el ejercicio de las políticas culturales, la alusión explícita o virtual a la repercusión de los puntos de inflexión y los períodos y etapas que ellos determinan es un componente de su identidad histórica. Una periodización ha de tener en cuenta el modo en que las sucesivas políticas culturales expresan esa temporalidad, que, como hemos afirmado en el caso de los espacios, aporta matices y atributos a los elementos que las conforman. Sin pretender aquí una sistematización podríamos señalar algunos ejemplos de tales momentos de apelación a la temporalidad:

1. La caracterización temporal de los actores: las oposiciones entre jóvenes/viejos, el reconocimiento o el fomento de grupos etarios o generaciones, etc.
2. Las marcas temporales que se atribuyen a las obras o los conjuntos de ellas: la existencia de la tradición, de obras que establecen una ruptura estética o simbólica, temporal en consecuencia, etc.
3. La manera en que las políticas culturales expresan la temporalidad al interior de una etapa (e. g. revolucionaria como sinónimo de dinámica, o conservadora como expresión de estatismo),

a cómo desde ella se interpretan las anteriores y las que la suceden, cómo se caracterizan recíprocamente en cuanto al comportamiento de la temporalidad (e. g. las que se consideran de apertura o cierre, la afinidad que se manifiesta con otras anteriores, etc.).

La práctica de la censura

La censura, por su propia naturaleza y finalidad, suele tener poca visibilidad en los momentos de formulación de las políticas culturales; no obstante, constituye una práctica sistémica que se funda no solo en razones coyunturales de diversa naturaleza, sino también en normas y valores fundamentales (morales, estéticos, cognoscitivos, lingüísticos, etc.) que articulan históricamente las sociedades.

En el caso cubano, nos hemos referido al papel que ha jugado la figura del funcionario y su gestión administrativa de la cultura en detrimento de otras formas más orgánicas de control y sanción, como puede ser la crítica. La fórmula misma que expresa para muchos la política cultural de la Revolución (de la gestión oficial de la cultura en consecuencia), «dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho», implica un principio de exclusión que ha justificado, de acuerdo con las interpretaciones que eventualmente pudieran haberse hecho de esta frase, estrategias y actos de censura.

Al tratar la práctica de la censura como un componente de las políticas culturales, quizás traicionamos, si no el principio de relevancia sociocultural que aducimos como criterio de pertinencia, el de su ostensibilidad; dado que la censura en el ámbito cultural y político cubano no ha estado codificada sistemáticamente, ni ha contado con normas y mecanismos explícitos y universales para su ejercicio. Sin embargo, la evidencia parcial y el efecto tácito de su acción nos obligan a considerarla en relación con las propuestas históricas de políticas culturales. Para ello partimos de un esquema global de sus

determinaciones, a partir del cual podría evaluarse el comportamiento concreto de la censura en cada momento histórico.

De acuerdo con este modelo tendríamos en cuenta los siguientes aspectos que califican la censura:

- Se basa en normas o presupuestos éticos, estéticos o aléticos que informan los diferentes órdenes simbólicos: políticos, culturales, sociales, morales, lingüísticos, etc. El carácter de estas normas o principios puede ser ontológico (un grado cero de la censura), consensual (total y parcialmente), legal o impuesto. A su vez estas normas pueden ser explícitas, tácitas o implícitas, deliberadamente ocultas.
- Se ejerce sobre los objetos (obras, instituciones), las personas o grupos de ellas (con respecto a las cuales se debería hablar de exclusión o represión, pues al hablar de censura de un autor nos referimos a sus obras y a él en su rol de enunciador) y las prácticas (lingüísticas, sexuales, de la moda).
- El sistema de actores de la censura comprende al censor, eventualmente al censurado (la persona o grupos de ellas, el agente vinculado a la obra o la práctica censuradas) y a un tercero, que es el destinatario del ejercicio de censura (el pueblo, la sociedad, los menores de trece años, etc.). Cualquiera de estos actores puede tener una existencia concreta o virtual (en el caso extremo de la autocensura podría considerarse la figura del censor como el enunciador virtual de las normas que el autocensurado asume y se impone).
- Con respecto al tiempo, la censura puede ser *a priori* o *a posteriori* y suele tener una vigencia.
- Teniendo en cuenta el espacio o la localización, la censura puede ejercerse total o parcialmente en el objeto, y tiene una jurisdicción más

o menos definida: nacional, en el espacio público, en una publicación dada (en contraposición a las cuales podríamos hablar de zonas de tolerancia o permisibilidad).

- La práctica de la censura se efectúa en definitiva a través de mecanismos y procedimientos concretos, cuya diversidad depende de cada uno de los elementos anteriores: exclusión de obras de catálogos y colecciones de las bibliotecas, su control aduanal, censura de fragmentos de obras de acuerdo con principios políticos, morales, etc. Podría hablarse de un inventario abierto de tales mecanismos y procedimientos; no obstante, teniendo en cuenta que la censura se suele ejercer sobre momentos o eventos de comunicación (una práctica concreta no es pasible de censura a menos que se considere como significativa) podría intentarse una clasificación general de esos procedimientos atendiendo al momento censurado en este proceso de comunicación:

1. Al productor o emisor del mensaje (censura, exclusión o represión del autor o el sujeto que elabora o difunde una obra). La censura de la obra del autor puede estar determinada por la censura anterior del sujeto, independientemente que su obra pueda dar motivos o no para la censura (*e. g.* los casos de censura a autores y artistas extranjeros por declaraciones políticas inconvenientes, etc.).

2. Del mensaje (censura de una obra o parte de ella: el fondo R de la Biblioteca Nacional, de la música de los exiliados cubanos, etc.).

3. De los referentes (censura de algunos temas que pudieran eventualmente abordarse en una obra: el tema de la prostitución, de la homosexualidad, del contenido religioso, etc.).

4. Del código utilizado (cuando se censura el uso de una lengua extranjera, jerga, etc.).

5. Del canal de comunicación (cuando se limita el acceso a un medio de comunicación específico como la Internet, la radio, etc.)

6. De la recepción (cuando se censura una lectura o interpretación).

Censura es interdicción positiva y no debe confundirse con la omisión, o la exclusión correlativa al seleccionar o elegir —pues si no cabría considerar, por ejemplo, la finitud misma que gobierna lo real como un acto de censura ontológica o divina—. La autocensura supondría un grado cero en la medida en que ella puede interpretarse como una elección u omisión.

La existencia de un momento paradigmático que justifica la práctica de la censura, aquel en que se establecen las normas que la sustentan, adquiere pertinencia con respecto al momento concreto en que se ejecuta. La asunción lógica, implícita, con respecto a este acto, de una norma que no ha sido previamente formulada, puede conducir, concomitantemente, a considerar la formulación de una sanción (un criterio u objeción en una crítica) como un hecho de censura, independientemente de que este no se haya ejercido aún sobre un objeto, sujeto o práctica concreta. La capacidad de discernir en estos casos supone un análisis coyuntural e histórico y muchas veces su reconocimiento está subordinado a la consideración de los contrastes, quizás ocultos, entre la toma de posiciones en un medio cultural y otros contextos nacionales o internacionales. El agente de la censura se sitúa un paso más allá del que plantea una contradicción o contrariedad con respecto a un objeto de censura: debe distinguirse por lo tanto el ejercicio de la crítica, por acerba que esta pueda ser, de la práctica concreta de la censura, de la cual aquella pueda funcionar como momento de explicitación de sus normas o presupuestos. El grado de institucionalidad del censor acentúa la posibilidad de que la formulación de la norma o sanción sea considerada como un acto de censura. Por ejemplo, la máxima emitida por Fidel Castro en su discurso de

«Palabras a los intelectuales» (Castro, 1961), dado su rango institucional como jefe de gobierno, supone un acto de exclusión con una repercusión práctica más probable (de hecho ese discurso autoriza *a posteriori* el acto de censura sobre la película *PM*), que la emisión de un criterio en una revista por un autor independiente. El análisis de una práctica de censura debería alcanzar entonces (tanto como la evidencia empírica lo permita) el reconocimiento de los mecanismos y procedimientos concretos a través de los cuales ella se ejerce.

La legitimidad de un «régimen de censura» —de existencia universal si se tiene en cuenta que la sociedad se establece a partir de exclusiones fundamentales como es, según Lévi-Strauss (1983), la prohibición del incesto—, lo ominoso de los actos concretos, estaría justificado en la calidad del contrato social que promueve la norma o el presupuesto en que se basan: en una circunstancia histórica el respeto a una autoridad (divina o secular), la consideración que se tiene sobre determinadas prácticas u orientaciones sexuales, etc., pueden tener un carácter más pretendidamente ontológico que convencional. La censura está justificada entonces en el grado de consenso social sobre la norma, sobre la legislación concreta que la sustenta y, en última instancia, en la aceptación de su imposición deliberada.

La práctica de la censura como componente de una política cultural señala a censores y censurados, sus cuotas y espacios de poder; explicita los valores que los definen, así sea negativamente, y ayudan a caracterizar en una importante medida el contexto político-social en que se desenvuelven.

Constitución de un derecho en torno a la cultura

La atribución de valores, la existencia de pautas y procedimientos que intentan regular paradigmáticamente el acontecer sociocultural

alcanzan su grado de mayor institucionalización con la elaboración de normas jurídicas, expresión oficial de las políticas culturales.

En toda la profundidad de la estructuración institucional de la cultura se establecen normas que, de acuerdo con la organización jurídica de la sociedad, explicitan los valores que fundamentan la política cultural de los actores dominantes. Asimismo, se promulgan disposiciones con valor instrumental que especifican instancias, atribuciones y procedimientos que codifican tales principios.

En el estudio de las políticas culturales existe un nivel de pertinencia que tendría en cuenta aquellas normas fundamentales y, eventualmente, algunas disposiciones complementarias que expresan principios o procedimientos concretos asociados al ejercicio de la política cultural de algunos de los actores (normas o mecanismos que lo propician, lo restringen o excluyen). En tal sentido habría que atender a:

1. Leyes y normas fundamentales (disposiciones constitucionales, etc.) que determinan el papel de la cultura en la sociedad (e. g. su carácter universal, las garantías más generales para su desarrollo, los derechos civiles relacionados con su funcionamiento, etc.).
2. Las disposiciones que propician la organización institucional de la cultura: las que designan a los principales actores y sus facultades; los mecanismos para el establecimiento de las entidades paraliterarias, sus atribuciones y límites (procedimientos generales para la creación de instituciones, concursos, publicaciones, etc.); los que rigen la actividad económica relacionada con la cultura, los que codifican la censura, etc.
3. Los instrumentos jurídicos de menor rango con un carácter instrumental que atienden a aspectos más concretos, quizás

coyunturales, de esa organización de la cultura (e. g. la creación de regímenes locales o contextuales para su desarrollo y control, de entidades específicas, etc.).

Existen, por supuesto, normas más generales o dedicadas a otros aspectos del acontecer sociohistórico (relacionadas con derechos políticos, económicos, etc.), con una influencia directa en el desarrollo del orden cultural, que, si bien pudieran considerarse sobreentendidas en las que hemos mencionado, es necesario tenerlas en cuenta en los análisis de las políticas culturales (e. g. disposiciones relativas al estatus de los emigrados, relacionadas con los medios de difusión, etc.).

Establecimiento de mecanismos y prácticas económicas

Al insertarse en el contexto de las relaciones económicas, los diferentes elementos relacionados con las políticas culturales (obras, actores, prácticas, etc.) adquieren valores y son sometidos a formas de distribución, consumo y reproducción que en ocasiones contrastan con los que caracterizan su desempeño simbólico en otros órdenes, como el arte o la política.

El proceso de comunicación que caracteriza a la obra y en general a cualquier práctica cultural se homologa en este contexto al de la producción y la circulación de bienes: productores o comercializadores, mercancías u objetos de consumo, reglas económicas, un mercado del arte, consumidores, etc. El proceso de atribución de valores en el contexto de estas relaciones económicas (la evaluación de una obra en tanto mercancía, el prestigio económico de la firma de un autor, de determinadas manifestaciones culturales sobre otras, etc.) reinterpreta las cualidades que caracterizan a los diferentes factores y prácticas culturales de acuerdo con sus propiedades intrínsecas u otros sistemas

de valores (su repercusión política, sus valores espaciales o temporales, etc.). Estas analogías entre los diferentes dominios entrañan una violencia simbólica y epistémica que es con frecuencia fuente de debates y de posicionamientos en torno al papel de la economía en la cultura.

Los procesos de atribución de valores y homologación de estructuras y sistemas de valores poseen un carácter histórico y merecen principal atención al analizar la formulación de las políticas culturales, si se considera la importancia de las relaciones económicas en la reproducción de los diferentes actores y de la actividad artística en sentido general. La incorporación de valores económicos a los sistemas culturales permite distinguir, por ejemplo, entre la calificación de propuestas como «genuino arte popular» o la «cultura de masas», teniendo en cuenta el papel jugado por la «industria cultural» en este última.

La competencia entre los diferentes sistemas de valoración (simbólicos, políticos, económicos, etc.) influye directamente en las características del arte y en la designación de un papel a la cultura en un momento histórico. De ahí se derivan los principios más generales que determinan la concepción de mecanismos y prácticas económicas concretas: la instauración de políticas de consumo o creación subvencionadas o no, el establecimiento de un mercado para el arte o la literatura, los derechos que en consecuencia se le otorgan a los creadores como agentes económicos (su autonomía para comercializar las obras o el régimen de derecho de autor que se define), etc.

Un enfoque integral de los vínculos entre las políticas culturales y el de la actividad económica debe trascender el momento de la atribución de valores y conducir al análisis de la concepción de los mecanismos y prácticas económicas relacionadas con la actividad cultural, y debería incluso tener en cuenta además, entre otras, formas de reproducción

de los actores que no tienen un vínculo inmediato con la actividad cultural, pero suponen fórmulas compensatorias o alternativas a las que pueda ofrecer la gestión económica de esa actividad.

La creación de mecanismos y prácticas económicas legales se suele expresar en un sistema de normas jurídicas que las avalan y garantizan. La existencia de prácticas económicas alternativas ya sean no legítimas o que trascienden el régimen legal establecido (con la participación en contextos internacionales, por ejemplo) pueden complementar a aquellas y garantizar la reproducción de algunos de los actores del campo.

Cabría distinguir entonces dos momentos de contacto entre las políticas culturales y el sistema de mecanismos y prácticas económicas:

1. Un momento en la formulación de las políticas culturales donde ocurren los procesos de atribución de valores y homologación de estructuras simbólicas, políticas y económicas.
2. El establecimiento de normas jurídicas, de mecanismos legítimos de realización económica (medidas que garantizan y rigen el derecho de autor, creación de concursos y premios como vías de satisfacción económica de los actores, subvención de actividades culturales como parte de procesos de socialización de la cultura), o la concepción de procedimientos quizás no tan legítimos.

Tal como advertíamos a propósito de las normas jurídicas, existen mecanismos económicos, con una función instrumental en ocasiones, subordinados a los principios más generales que definen el comportamiento de los agentes económicos en relación con la cultura

y que tienen una importancia marginal en el análisis de las políticas culturales.

Por otra parte, deben reconocerse las diferencias más generales, desde el punto de vista económico, que se establecen entre los diferentes factores que conforman el medio cultural, principalmente entre las manifestaciones artísticas (normas específicas para las artes visuales, el teatro, los espectáculos, la música, la literatura, etc.)

3. Un momento de ejecución en que se concretan las formulas económicas previstas en la concepción de las políticas o bien se recurre a otras prácticas y mecanismos que definen tácitamente formas no explícitas de reproducción de los diferentes actores (*e. g.* el viaje al exterior, con una función cultural en su intención, ha constituido un mecanismo económico importante). El análisis histórico y concreto de estos procesos, los contrastes que puedan existir entre las diferentes fórmulas (en cuanto a repercusión, grado de legitimidad, etc.).

La diversidad de aspectos a los que pudiera conducir el análisis de los procesos indicados en este último punto excede quizás el alcance de nuestra aproximación —por su especificidad y la dificultad que entraña su estudio integral—. Reservamos entonces la mayor importancia al examen de las fórmulas generales que determinan el comportamiento de los actores desde el punto de vista económico y al mismo tiempo a la consideración de las posibles contraposiciones y alternativas más generales a estas normas y principios, de sus consecuencias para la reproducción de la vida cultural.

Procesos recíprocos de la proyección internacional de la cultura

La proyección internacional extiende los relatos de la socialización de la cultura a contextos foráneos y, recíprocamente, a partir de ellos se gestan proyectos que influyen en el desenvolvimiento del medio cultural nacional. El tránsito entre diferentes escenarios geográficos implica, en este caso, el cambio de regímenes lingüísticos, jurídicos, económicos o culturales, que plantean situaciones distintas a las que caracterizan el comportamiento al interior de una misma nación.

Ya se ha planteado la trascendencia que tienen los límites geográficos en los procesos de atribución de valores. Tales condiciones paradigmáticas —donde se califican sujetos (e. g. intelectuales extranjeros, desertores, los colonizados culturalmente, amigos de Cuba,...), espacios (e. g. Europa, el Campo socialista, Miami, Occidente,...), objetos (e. g. el arte occidental, las tradiciones culturales latinoamericanas,...), etc.— distinguen a los procesos de la proyección internacional de la cultura con respecto a los que se gestan en el ámbito nacional si bien pueden coincidir formalmente con ellos (e. g. las misiones culturales, las semanas de la cultura, los proyectos editoriales pueden concebirse tanto para este contexto como para el internacional). Cuanta más tensión paradigmática acontezca entre las atribuciones recíprocas de valores desde un entorno al otro (como, por ejemplo, en el caso de contextos y épocas históricas como el período de la Guerra Fría), tanto más se distinguen los procesos de la proyección internacional de la cultura de los que se suceden en el entorno nacional. Por ejemplo, para las empresas editoriales multinacionales puede ser irrelevante el lugar de la publicación con respecto al de su recepción, como resultado de la existencia de un mercado del libro para el cual los límites nacionales son en gran medida transparentes, a diferencia de los conflictos en torno a publicaciones

extranjeras en los contextos históricos de tensión política internacional, que conducen a la prohibición de su difusión en determinados ámbitos nacionales.

Se pueden entonces plantear los siguientes momentos para el análisis de los procesos recíprocos de la proyección internacional de la cultura:

1. Reconocer el origen y destino de la proyección de la cultura: desde el entorno nacional al internacional o viceversa.
2. Analizar los procesos de atribución de valores vinculados con esta proyección y las diferentes perspectivas valorativas que imponen los tránsitos entre naciones. Como en otros casos esta atribución se ejerce sobre los diferentes elementos y fenómenos que componen el campo cultural (sujetos y actores individuales o no, obras, prácticas, códigos, espacios, temporalidades).
3. Especificar los procedimientos y mecanismos concretos que las diferentes políticas culturales conciben para la proyección internacional de la cultura (becas a extranjeros, invitación a intelectuales extranjeros, convenios internacionales, proyectos editoriales o de investigación relacionados de alguna manera con los contextos foráneos, etc.).

Puede esperarse que la caracterización de las políticas culturales a la que cada uno de estos procesos contribuye admita la incorporación de otros que quizás se han dejado de considerar. En tal sentido hemos reconocido el carácter abierto de este sistema de procesos y nuestra voluntad de sacrificar la generalidad conceptual por la particularidad histórica (valga como ejemplo este último caso de la proyección internacional de la cultura que adquiere en el contexto cultural cubano de la Revolución una vigencia y pertinencia más marcadas que en otros

momentos históricos o contextos nacionales). Por otra parte, a partir del análisis de la manifestación histórica concreta de cada uno de estos procesos serán quizás más objetivas las caracterizaciones globales del medio cultural de cada etapa.

Bibliografía

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1980): *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, 152 pp.

Bell, David y Kate Oakley (2015): *Cultural policy*. New York, Routledge, 2015, 175 pp.

Castro Ruz, Fidel (1961): «Palabras a los intelectuales», en Varios, 1980, pp. [7]-33.

Freyre de Andrade, María Teresa (1959): «Resolución. (Funciones y responsabilidades de la Biblioteca Nacional de acuerdo con la política del Gobierno Revolucionario)». *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año I, [3ra. Época], nros. 1-4, La Habana, enero-diciembre, 1959, pp. 5-8.

García Buchaca, Edith (1963): «Primer Congreso de Cultura», *Cuba Socialista*, año III, nro. 18, La Habana, febrero, 1963, pp. 8-29.

Greimas, A. J.; J. Courtés (1982) : *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Capodónico Carrión). Madrid, Editorial Gredos, 474 pp.

_____ (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje 2*, (versión española de Enrique Ballón Aguirre). Madrid, Editorial Gredos, 322 pp.

Gray, Clay (2010): «Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?». *International Journal of Cultural Policy*, año 16, nro. 2, pp. 215-230.

Hart Dávalos, Armando (1977): «Discurso pronunciado por el compañero Armando Hart Dávalos, miembro del Buró Político del Partido Comunista de Cuba y Ministro de Cultura, en la clausura del II Congreso de la Uneac, celebrado en el hotel Habana Libre, el día 13 de octubre de 1977, "Año de la Institucionalización"», en Varios (1980): *Revolución, letras, arte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 86-110.

_____ (1983): *Cambiar las reglas del juego* (entrevista de Luis Báez), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, 124 pp.

Lévi-Strauss, Claude (1983): *Las estructuras elementales del parentesco*. México, Paidós, 1983.

Ministerio de Educación (1976): *Plan de perfeccionamiento y desarrollo del Sistema Nacional de Educación de Cuba*. Ministerio de Educación, La Habana, 1976, 192 pp.

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2000): *Informe Sobre el Sistema Nacional de Cultura de Cuba*, <http://www.oei.es/cultura2/cuba/index.html>, [2000?] (consultado el 20 de enero de 2015).

Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971): «Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura», *Casa de las Américas*, nros. 65-66, La Habana, 1971, pp. 4-19.

Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975): «I Congreso del PCC: Tesis y Resoluciones sobre la cultura artística y literaria», <http://congresopcc.cip.cu/wp-content/uploads/2011/02/I-Congreso-PCC.-Tesis-y->

Resoluciones-sobre-la-cultura-artística-y-literaria.pdf

(consultado el 11 de diciembre de 2016), [39] pp. Tomado de Rojas, Ernesto A.: *Tesis y Resoluciones. Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978. pp. 467-510.

Rodríguez Manso, Humberto (comp.) (2013): *Memorias de los congresos de la Uneac*. Ediciones Unión, La Habana, (2013), 889 pp.

Unión de Escritores y Artistas de Cuba (1961): «Los Estatutos», *Lunes de Revolución*, nro. 120, La Habana, 28 agosto, 1961, pp. 30-31.

Varios (2010): *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión. Ciclo de conferencias organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2007, Primera parte*. Centro Teórico-Cultural Criterios, Colección Criterios, La Habana, 2008, 174 pp.

_____ (1980): *Revolución, letras, arte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, 616 pp.

Notas

¹ Concebido como complemento teórico-metodológico para el análisis de las que denominamos «entidades paraliterarias» —a propósito de la ejecución del proyecto *Cuba (1959–2008). Contextos de la literatura: entidades paraliterarias* (desarrollado entre enero 2012 a diciembre de 2015 en el Instituto de Literatura y Lingüística)— estas reflexiones intentan una sistematización del funcionamiento de las políticas culturales de las cuales esas entidades son concreción. Fue necesario para su publicación independiente esclarecer conceptos que se

exponen de una manera más detenida en otros textos resultados de ese proyecto, pero es probable que la exposición conserve en algunos momentos alusiones a los tópicos que allí se tratan, traicionando quizás inadvertidamente la aspiración a una visión más general y la utilidad práctica de la propuesta para otros contextos y fenómenos.

² La utilización de modelos semióticos relativos a los procesos de comunicación, la organización de los relatos o diferentes estructuras paradigmáticas sostienen la organización y la exposición de los aspectos de las políticas culturales aquí analizados. Estructuran esos modelos conceptos como el de los actantes de la comunicación o de la narración, la enunciación y el enunciado, los actos de habla, programas y recorridos narrativos o estructuras como el cuadrado semiótico, desarrollados sistemáticamente en Greimas y Courtés, 1982 y 1991.

³ A propósito de la dificultad para definir las políticas culturales David Bell y Kate Oakley (2015, p. 8) citan un resumen de Clive Gray sobre los temas que reflejan la «heterogeneidad (incluso promiscuidad) de intereses de los investigadores de las políticas culturales»:

Desarrollo cultural comunitario, diversidad cultural, sostenibilidad cultural, herencia cultural, las industrias culturales y creativas, cultura de los estilos de vida y ecocultura, planeamiento de la ciudad intercultural, planeamiento cultural *per se*, apoyo a las lenguas nacionales, «cuestiones controversiales en toda la sociedad», las «guerras culturales» en los Estados Unidos, «la producción de ciudadanos culturales», además de preocuparse con «la representación, el sentido y la interpretación» y ser una «función política transhistórica» (Gray 2010: 218, traducción nuestra)

⁴ La primera corresponde «—en líneas generales— a las descripciones que se hacen de los comportamientos somáticos significantes, organizados en programas y recibidos por el enunciatario como "eventos" independientemente de su posible empleo a nivel de saber: los **objetos pragmáticos** son reconocibles como valores descriptivos

(tales, los objetos atesorables o consumibles), por oposición a los valores modales» (Greimas y Courtés, 1982, p. 313); mientras que la segunda «se desarrolla paralelamente al incremento del saber (como actividad cognoscitiva) atribuido a los sujetos instalados en el discurso» (p. 59).

⁵ Esta precedencia lógica se reconoce incluso en el fundamento semiótico de las dos dimensiones en las que se desarrollan tales procesos: «Si bien la dimensión pragmática —con el encadenamiento de acciones programadas que le son propias— no requiere necesariamente la dimensión cognoscitiva, no ocurre lo mismo a la inversa: la dimensión cognoscitiva presupone las acciones pragmáticas, pues se define, precisamente, por tomarlas a su cargo mediante el saber» (Greimas y Courtés, 1982, p. 59).

⁶ Para los conceptos de embrague y desembrague véase Greimas y Courtés, 1982, pp. 138-141 y pp. 113-116 respectivamente).

⁷ Altamirano y Sarlo (1980) incluyen a la crítica entre las «instituciones mediadoras» que contribuyen a la «imposición, difusión y legitimación de las conductas estéticas y los juicios críticos» (artículo «Institución», pp. 74-76). Aunque entendemos que en tal caracterización de la crítica se incurre en un error metodológico (pues no tiene ella la misma identidad sociocultural que las instituciones) nos parece oportuno citar esta fuente como muestra de la susceptibilidad de la crítica para ser considerada como una institución.