

Circuitos culturales y política gubernamental

*Tomás Ejea Mendoza*¹

LA TAREA DE INVESTIGACIÓN de los procesos culturales es una cuestión que no acaba de contar con un esquema general definido y reconocido universalmente.² Nuevas aproximaciones se requieren constantemente en las distintas disciplinas sociales que se abocan al estudio de estos procesos. La presente comunicación pretende contribuir a la discusión académica introduciendo el concepto de carácter teórico-metodológico denominado *circuito cultural*, situándolo como una herramienta analítica para un ámbito específico de los procesos culturales: el análisis de la política cultural gubernamental.

El texto consta de tres partes. En la primera se elabora el concepto de circuito cultural como una categoría teórico-metodológica y se contrasta con el concepto de campo cultural de Pierre Bourdieu. En la segunda parte se plantea descriptivamente la conformación de cada



¹ Profesor-investigador del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco. Correo electrónico: ltejea@yahoo.com.mx

² Algunos textos relevantes donde se trata este tema son los siguientes: Appadurai, 2001; Cucho, 1996; García Canclini, 2001; Giménez, 2005; Shiner, 2005; y Valenzuela, 2003.

uno de los tres circuitos culturales: el circuito cultural comercial, el circuito cultural comunitario y el circuito cultural artístico. Finalmente, en la tercera parte se despliegan los elementos metodológicos básicos que permiten utilizar la categoría de circuito cultural para el análisis de la política gubernamental en un tiempo y en un espacio determinados.

EL CONCEPTO DE CIRCUITO CULTURAL

En gran medida, el fenómeno cultural es un constante proceso de significación y de resignificación y ésta última sólo puede ser entendida a cabalidad si comprendemos el contexto social en que se genera. Cuando uno cambia, la otra se readeúa; cada contexto –léase cada agente social, ya sea un individuo o un grupo de individuos el que establece la relación contextual con el fenómeno cultural– determina la significación y, por tanto, el contenido mismo del fenómeno cultural. Daniel Mato afirma al respecto:

El carácter “cultural” de las prácticas de consumo no depende de *qué* se consume, sino de *cómo*. Un mismo objeto o sistema de objetos (como los de una vitrina comercial o los expuestos en una sala de museo) puede ser consumido de maneras distintas, con sentidos distintos, por diversos actores. Hay quienes miran vitrinas cual si fueran escaparates de museos, y también quienes hacen lo opuesto (Mato, 2001: 158).

Y agrega:

Estas maneras y sentidos pueden ser orientados inconscientemente o también conscientemente para sentir-marcar-desafiar representaciones de identidades y diferencias sociales. La producción de sentido involuagrada en esas prácticas de consumo puede ser más o menos consciente o inconsciente, y quizás esta diferenciación respecto de la intencionalidad de ciertas prácticas de consumo puede ser más significativa que los objetos pasivos de esas prácticas: es cuestión de analizar casos específicos (Mato, 2001: 158).

Lo anterior lleva a plantear que los estudios culturales deben analizar el fenómeno cultural en la complejidad de su contexto

social; esto es, no nada más entenderlo como un objeto o sistema de objetos dentro de la sociedad, sino ubicarlo de una forma totalizante en el proceso de producción-circulación-consumo.³ Es a este proceso al que se le llama circuito cultural.

Al utilizar la denominación de circuito cultural para el proceso general que conforman los fenómenos culturales se busca dar cuenta no sólo de la producción del bien cultural, sea éste un objeto, un sistema de objetos, un evento o una manifestación cultural, sino de todo el ciclo origen-trayectoria-destino, así como de las condiciones y circunstancias sociales que lo enmarcan. Este ciclo está compuesto por distintas fases o etapas, a saber: origen (creación, producción); trayectoria (distribución, comercialización, exhibición); destino (consumo, recepción); y de actividades que acompañan a todo el proceso en su conjunto (formación, conservación e investigación).

El concepto de circuito cultural evita reducir el estudio a la mera producción de objetos y sus significados de manera estática o esencialista; por el contrario, trata de plasmar la transformación constante de las manifestaciones culturales en la medida en que despliegan su significación durante las diferentes etapas del circuito en que están insertas.⁴

Con ello se establece una mirada sociológica, puesto que se analiza el fenómeno cultural desde la perspectiva de las relaciones sociales; los actores que participan; las colectividades; y los valores políticos, económicos y sociales que los motivan a partir de la idea weberiana de la intencionalidad de los actores sociales.⁵ El proceso está dado fundamentalmente por el interés

³ Es por eso que José Teixeira utiliza el concepto de cultura fluctuante. A decir de este autor: "La cultura es un flujo, no objetos. Esto significa decir que, así como la sociedad se muestra ahora móvil, la cultura hoy es una entidad fluctuante que no dispone de una ánora presa a alguna cama sólida de algo simbólico y duro en el fondo del mar" (Teixeira, 2006: 9).

⁴ José Joaquín Brunner afirma: "El objeto de las políticas culturales no es 'la cultura', no es un objeto físico, no es siquiera una situación; es una constelación móvil de circuitos culturales que se engarzan unos con otros y que entreveran, por así decirlo, desde adentro a la sociedad" (Brunner, 1992).

⁵ Weber afirma: "La 'acción social' es una acción en donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de otros, orientándose por ésta en su de-

e intencionalidad de los actores sociales y sus circunstancias sociales en cada una de las etapas del mismo, interdependientes pero no por fuerza determinantes de manera irreductible las unas de las otras. Desde esta perspectiva se puede establecer la existencia de tres tipos de circuitos culturales: los circuitos culturales comerciales; los circuitos culturales comunitarios y los circuitos culturales artísticos.

Por otra parte, el concepto de circuito cultural intenta establecer que, sin dejarlo de lado, el estudio de los procesos culturales no debe atender exclusivamente a la cuestión de la posición de clase o de estrato social del grupo participante. Si bien el gusto y el consumo están diferenciados por el estrato social debido a las distintas posibilidades económicas, percepciones, *habitus*, necesidades, etcétera, el concepto de circuito cultural no se refiere a las manifestaciones culturales de una clase social sino a la "intencionalidad" general de un proceso cultural, el cual incluye a distintos actores sociales provenientes de diversos grupos y estratos sociales. En otras palabras, el circuito cultural es una instancia analítica que no está determinada de forma unilateral por el concepto de clase social, sino que está atravesada transversalmente por ella.

Para ejemplificar, se puede tomar el caso de la música de jazz, que se inició como una manifestación cultural de un grupo social, los esclavos del sur de Estados Unidos, como parte de su vida cotidiana. Con lo cual se puede incluir en lo que aquí se denomina circuito cultural comunitario. Posteriormente, a partir de su asimilación en la música popular estadounidense se integró a la industria discográfica, convirtiéndose en un producto masivo cuyo consumo se amplió a los grandes grupos de la población, pasando a ser parte, entonces, de lo que en este texto se denomina circuito cultural comercial. En la década de 1960 las manifestaciones musicales del jazz comenzaron a formar parte de un tipo selecto de música de jazz progresivo, cuyo valor fundamental era la búsqueda o experimentación de nuevas formas musicales,

sarrollo [...]. La captación de la conexión de sentido de la acción constituye cabalmente el objeto de la sociología comprensiva" (Weber, 2002: 5).

y entonces comenzó a incursionar en lo que he denominado circuito cultural artístico.⁶

Estas tres modalidades del jazz han pertenecido a circuitos culturales distintos, si bien su génesis fue históricamente secuencial y coexisten en la actualidad. Aunque conviven en el espacio y el tiempo e incluso se influyen recíprocamente se trata de manifestaciones culturales distintas toda vez que sus formas de ser creadas, distribuidas y recibidas por el público también son diferentes merced a las circunstancias contextuales de los agentes sociales que participan en ellas. Esto es, pertenecen a circuitos culturales distintos.

Asimismo, el concepto de circuito cultural no pretende discriminar ni establecer un juicio sobre la validez moral o la calidad estética de los bienes y los agentes que en él circulan. De lo que se trata es de contar con un instrumento de análisis que permita entender las diferencias y particularidades de los distintos bienes culturales y comprenderlos como parte de procesos sociales que conforman un cúmulo de significación definido a partir del contexto espacio-temporal en el cual se encuentran insertos.

Es importante destacar que aunque el concepto de circuito cultural no se opone drásticamente, sí se diferencia del de *campo cultural* que propone Pierre Bourdieu. Este último abarca muchos de los elementos de la complejidad de los procesos culturales, pero tiene la restricción de que se circunscribe de manera fundamental a un contexto nacional, lo cual resulta insuficiente puesto que los procesos culturales contemporáneos no se atienen a un límite nacional ni a las fronteras de los países.

Es cierto que Bourdieu no confunde los límites del campo con las fronteras nacionales, pues afirma: “La definición y los límites del campo es ya un principio de lucha por el poder dentro del propio campo” y, en este sentido, el mismo investigador se convierte en parte de esa lucha al ser “la objetivación del sujeto objetivante” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 149). Sin embargo, a final de cuentas la forma de delimitar el campo, y en consecuencia la

⁶ Un par de referencias bibliográficas acerca de la historia del jazz son: Lees (2001) y Gioia (1998).

lucha por esa delimitación, lo llevan a tener una visión circunscrita al aspecto nacional que no permite entender la complejidad internacional que con mucha frecuencia conllevan los fenómenos culturales.

Ejemplo de ello lo es su obra *Las reglas del arte* (Bourdieu, 2002), donde aborda la conformación del campo literario en Francia en el siglo XIX y la analiza como si hubiera ocurrido en un país alejado de los demás, cuando muchos de los escritores estaban relacionados con el arte, la política o la economía más allá de las fronteras de Francia. Lo mismo sucede con su estudio sobre la moda en esa misma nación durante la década de 1960. Si bien en él se da clara cuenta de la disputa por el poder entre ortodoxos y herejes, le resta importancia al hecho de que la misma está ligada al contexto internacional de la moda.

Por otra parte, habría que diferenciar el circuito cultural artístico como aquí está definido de lo que Bourdieu llama producción restringida. Ésta incluye a la producción artística como tal, pero también a manifestaciones que no por fuerza tienen una pretensión artística y a las cuales Bourdieu prácticamente deja de lado, como los procesos comunitarios o los rituales y otros procesos tradicionales que abundan en los países del Tercer Mundo, pues no son abordados con el peso ni la complejidad que se merecen. Néstor García Canclini señala: “No hay [en Bourdieu] la utopía de otra sociedad, ni la ubicación del sistema capitalista en un desarrollo histórico de larga duración: [...] Al no tener esos puntos externos de referencia, la preocupación exclusiva es entender con qué complejidad se reproduce el sistema que habita. Es decir: la sociedad francesa de los siglos XIX y XX” (García Canclini, 1990: 45).

Es por ello que el sentido principal del presente escrito es proponer para el análisis de la política cultural gubernamental la utilización del concepto de circuito cultural y no el de campo cultural.

TRES TIPOS DE CIRCUITOS CULTURALES

Las características generales de cada circuito están permeadas por su intencionalidad central. Así, el circuito cultural comercial persigue, no de manera única pero sí indispensable, obtener una ganancia económica. Por su parte, la intención principal del comunitario podría ser el desarrollo, el mejoramiento de la comunidad, la educación, la diversión, o simplemente la consolidación de la identidad entre un grupo o población determinado. A su vez, el artístico pretende que sus productos generen un placer estético y que se conformen como una contribución al panorama artístico de la disciplina artística específica en el país y, por lo tanto, busca desde el punto de vista del reconocimiento social primordialmente la aceptación de los expertos y conocedores que, por extensión, se traducirá en prestigio y valoración social.

La “intencionalidad central” no alude a un referente psicológico o subjetivo del individuo actuante, sino a las condiciones imprescindibles de carácter social necesarias para que el proceso de desarrollo del circuito se realice. Cada actor social se desenvuelve de manera compleja en el circuito respectivo; sin embargo, más allá de su conciencia individual o de los intereses y objetivos particulares innegables, las condiciones sociales de reproducción del circuito, en tanto ciclo productivo, se convierten en requerimientos sociales indispensables para su desarrollo.

Así como los circuitos tienen diferentes finalidades sustantivas, también son distintos los espacios, los actores sociales y las instituciones en que se desenvuelven las etapas de creación, producción, exhibición, etcétera. En la Tabla 1 se presentan los rasgos generales de cada circuito.

En general, cada uno cuenta con características específicas que resultan determinantes en términos de la lógica de su funcionamiento. Sin embargo, cabría aclarar que también tienen puntos

TABLA 1
CARACTERÍSTICAS ESENCIALES DE LOS DIVERSOS
TIPOS DE CIRCUITOS CULTURALES

	CIRCUITO CULTURAL COMERCIAL	CIRCUITO CULTURAL COMUNITARIO	CIRCUITO CULTURAL ARTÍSTICO
Finalidad principal	Ganancia económica	Valor comunitario	Innovación en la disciplina específica
Valor social	Valor de cambio	Valor de uso	Valor simbólico
Tipo de producción	Amplia	Restringida	Restringida
Consagración y/o éxito	Mercado	Comunidad	Expertos

Fuente: Elaboración propia.

en común. A pesar de sus particularidades existe un espacio en el cual se intersectan dos de los distintos circuitos, y otro de menor tamaño en donde se intersectan los tres. Ello significa que si bien los agentes sociales o las instituciones que intervienen en su desarrollo se ubican de manera preponderante en alguno de ellos, también existen quienes se desenvuelven en dos de ellos o incluso en los tres. En términos generales podemos caracterizar a los tres tipos de circuitos de la manera que se describe a continuación.

CIRCUITO CULTURAL COMERCIAL

Se le asigna el nombre de circuito cultural comercial a aquél cuyo principal incentivo, aunque no el único, es la obtención de una ganancia económica. Los productos de este circuito son considerados, en todo su proceso de gestación, producción y exhibición, una mercancía que se intenta vender en el mercado y, por tanto, cumplen con la lógica de compra-venta de cualquiera de ellas. El punto definitorio de su éxito –esto es, del correcto término de su ciclo productivo y reproductivo– estriba en la recuperación de la inversión y en la obtención de un *plus* económico que permita

invertir de nueva cuenta en un ciclo productivo y que, en términos sociales, se convierte en condición que hace posible la reproducción de los ciclos en este circuito.

La medida de su éxito es un parámetro objetivo y mensurable que depende del alcance que cada productor se haya propuesto y de la ganancia económica que se obtenga. En ocasiones los participantes de este circuito buscan, además, realizar una contribución artística o social, sólo que estos propósitos resultan secundarios.

Al producto de este circuito se le concibe como “entretenimiento masivo”, por lo que la publicidad y la promoción juegan un papel central para llegar adecuadamente a las masas y se requiere de una fuerte cantidad de recursos monetarios, materiales y humanos. En general, únicamente las empresas sólidas y consolidadas, ligadas de manera global a los sectores del entretenimiento y de los medios de comunicación masiva, son capaces de participar con éxito en este circuito.

En países como México, el aparato gubernamental participa muy poco en cualquiera de las distintas etapas del proceso general de este circuito, el cual está a cargo de las empresas privadas, y en todo caso su intervención se limita a establecer la normatividad en cuanto a las condiciones y requerimientos de salubridad, seguridad o de índole laboral que deben de privar en los espacios relacionados con este circuito.

CIRCUITO CULTURAL COMUNITARIO

Se le asigna el nombre de circuito cultural comunitario a aquél cuyo principal incentivo, aunque no el único, es la obtención de un bien comunitario, ya sea éste el desarrollo, la educación, la integración, la superación o el reforzamiento de la identidad de un grupo social determinado. Los bienes producidos en este circuito son considerados en todo su proceso como un espacio de desarrollo comunitario. El punto definitorio de su éxito estriba en que el objetivo de beneficio social se logre, lo cual no es valorado de

manera formal por ninguna instancia, y sólo lo hacen posible la satisfacción de la propia comunidad y la existencia de condiciones materiales para su reproducción (Berman y Jiménez, 2006).

Aunque algunas veces sucede, los productos no requieren ser validados públicamente en términos monetarios ni artísticos. Basta con que la colectividad particular de origen y destino lo haga de manera privada. A diferencia de lo que ocurre en los otros dos circuitos, los procesos creativos –realización, producción y reproducción– en general se desenvuelven en la esfera de lo privado.

A diferencia también de los circuitos comercial y artístico, en donde los diferentes grupos, espacios escénicos y agentes pertenecientes a ellos se involucran constantemente, en el comunitario la relación entre los distintos agentes resulta más bien excepcional, y por ello habría que hablar en realidad de múltiples circuitos, pues los distintos procesos de creación, producción y exhibición están casi siempre desligados.

Al producto se le considera un elemento “formativo” para los participantes y es la comunidad quien lo realiza. Por lo tanto, no se puede hablar de un valor de cambio, como en el circuito comercial, sino de un valor de uso, pues se persigue la satisfacción directa de una necesidad, si bien intangible, de la comunidad: educación, integración, capacitación, superación. En la medida en que el bien cultural generado es de autoconsumo, el concepto de comunitario resulta apropiado para caracterizarlo.

Los productos de este tipo, vinculados en sus etapas de desarrollo al diseño y a la acción de la propia colectividad,⁷ requieren para su realización de no muchos recursos materiales y económicos, amén de que su público receptor está constituido por lo general por los propios miembros de la comunidad.

El ingreso económico, cuando existe, es limitado, y la comunidad de origen suele ser la que financia, por diferentes medios, la mayoría de las etapas del proceso productivo. Aunque el gobierno cuenta con espacios, programas y presupuestos dirigidos a este

⁷ Es interesante mencionar que el planteamiento de Bourdieu aludido respecto de la dicotomía de producción restringida y producción ampliada no toma en cuenta la especificidad de este tipo de manifestaciones culturales.

circuito, su intervención es fragmentaria y no abarca la totalidad de sus modalidades. Cuando lo hace, participa en algunas de sus fases, a través de instancias municipales o estatales, pero casi nunca del nivel federal.

Sus participantes poseen, en general, una baja formación disciplinar, pues por sobre la maestría o la habilidad importan el contenido y la acción que se fomenta en la comunidad creadora y a la que van dirigidos. Su trabajo es, así, poco especializado. Este tipo de circuitos se extiende a todos los contextos sociales y, en la medida en que no son propios de ningún grupo específico, darles seguimiento resulta complejo, pues las instituciones, así como las comunidades que los producen y reproducen son múltiples y variadas.

CIRCUITO CULTURAL ARTÍSTICO

Se le llama circuito cultural artístico al que tiene como principal finalidad, aunque no la única, hacer una contribución al panorama general de la creación artística en determinada disciplina. La condición central de reproducción de los productos de este circuito es la de producir placer estético y, a partir de ello, lograr el reconocimiento por parte de expertos y conocedores, quienes al brindarles prestigio y validez los consagran como obras de arte.

Este circuito no pretende, entonces, la conformación de un valor de cambio, como el comercial, ni la de un valor de uso, como el comunitario, sino la de un valor simbólico que reditúa en la obtención de prestigio social. Cuando se consigue el reconocimiento del grupo de expertos se sanciona también el proceso de reproducción social por el cual se le asigna a los productos el carácter de artísticos. Ello marca su carácter excepcional y el hecho de conferirles el valor de “obra de arte” posibilita que sean producidos y reproducidos por la sociedad.

El calificativo de artístico tiene pleno sentido en tanto adjetivo que caracteriza a un circuito definido en términos de la “calidad” que el grupo de expertos dictamina como tal. Concebir al producto como “arte” requiere de un público capacitado, conocedor y ente-

rado que sea capaz de apreciarlo. La información relacionada con su funcionamiento, salvo excepciones, no llega a la población en general y el público masivo no tiene mucho contacto directo con él. Por lo tanto, la promoción y la difusión en estos circuitos tienen grandes deficiencias y pasan a segundo plano.

Los vínculos de este circuito con las grandes empresas de comunicación y entretenimiento son menos directos que los del comercial. Muchas veces su valor estriba en el grado de maestría y eficacia de la ejecución, la cual busca lograr un aporte dentro de una técnica o forma de expresión muy elaborada, con frecuencia de carácter críptico para el público masivo.

Su principal fuente de financiamiento son las instituciones gubernamentales. En comparación con el circuito cultural comercial requiere de inversiones de mediana envergadura, aportadas por las instituciones estatales o, en algunos casos, por grupos de la iniciativa privada que en vez de ganancias persiguen prestigio y reconocimiento.

La participación gubernamental, sobre todo la de carácter federal o estatal y en segundo plano la municipal, financia prácticamente todas las etapas del circuito, desde la creación hasta la exhibición, el consumo, la investigación y la conservación. Esta fuerte dependencia ha ocasionado que algunos autores incluso lo denominen circuito cultural público, como lo hacen Berman y Jiménez (2006).

EL CONCEPTO DE CIRCUITO CULTURAL COMO HERRAMIENTA PARA EL ANÁLISIS DE LA POLÍTICA GUBERNAMENTAL

El planteamiento teórico de los circuitos culturales puede considerarse como una teoría de alcance medio en tanto que no busca reflexionar acerca de la sociedad en general, sino solamente sobre un aspecto específico de ella.⁸ Por lo tanto,

⁸ Robert Merton fue el sociólogo estadounidense que más abogó por este tipo de teorías. De acuerdo con este autor era necesario construir una teoría general que en lugar de partir de lo más abstracto, como en Parsons, lo hiciera de la conexión con lo empí-

con esta herramienta conceptual es posible estudiar una parte de la misma: las políticas culturales gubernamentales.

Si se utiliza el concepto de circuito cultural con este propósito, en primer lugar debe establecerse la particularidad del ámbito o rama cultural a la cual se hará referencia.⁹ Aunque hay procesos muy semejantes en determinadas disciplinas, también las diferencias pueden ser de gran consideración.

En segundo término, y considerando que la cuestión cultural está conformada por procesos complejos que no se reducen a la producción o al consumo, hay que tener en cuenta las distintas etapas como partes de una totalidad.¹⁰ Está por demás decir que en cada disciplina o rama artística las diferentes etapas del circuito cultural adquieren diversas modalidades. No es lo mismo, por ejemplo, producir y distribuir una obra cinematográfica que poner en escena y producir una obra teatral.

En tercer lugar, es conveniente dilucidar en qué tipo de circuito está contextualizado el proceso de referencia, ya que las distintas ramas artísticas varían en forma considerable según se muevan en distintos circuitos. Cuando se aborda el papel de la acción gubernamental en el ámbito cultural debe contemplarse su tipo de intervención en cada etapa del proceso. Ésta puede ser normativa, directa o indirecta,¹¹ y ocurrir en los planos nacional, regional o municipal.

rico. La apuesta de Merton era que muchas teorías de alcance medio podían ir construyendo una teoría general. Ejemplos de teorías de alcance medio son "la profecía de autocumplimiento" o "la teoría de los grupos de referencia" (Merton, 1992).

⁹ Esta consideración es una de las principales razones por las cuales Bourdieu se refiere a los circuitos culturales como campos: campo de la literatura, del teatro, de las artes visuales, etcétera. Con el fin de evitar confusiones, en este texto en lugar del concepto de campo se utilizan los de ámbito, disciplina o rama cultural.

¹⁰ Las etapas son las que se mencionaron con anterioridad: *a)* génesis (formación de creadores, creación y producción); *b)* trayectoria (distribución, circulación o exhibición); *c)* destino (consumo o recepción); *d)* conservación, elaboración de acervos e investigación, actividades éstas muy relevantes en la medida en que retroalimentan a todo el circuito.

¹¹ La conceptualización tanto de las modalidades de intervención gubernamental como de las fases o etapas (Nivón las llama momentos) del proceso cultural provienen del texto de Nivón (2006a). Este autor contempla una cuarta modalidad (la reestructuración del territorio) que aquí no se ha incluido.

La intervención normativa es el campo privilegiado de la acción pública en materia cultural y se manifiesta sobre todo como reglamentación y legislación. Abunda al respecto Nivón:

Lo anterior ha dado lugar a notables discusiones de hasta dónde avanzar en la normatividad cultural. Es importante reconocer que la actuación normativa del Estado llega a abarcar distintos objetivos. En general, se pueden reconocer intenciones de fomento, ordenamiento o inhibición, que se expresan en una casuística muy variada. La exención de impuestos a los creadores o a la industria editorial es un ejemplo del primer caso. Las características que debe asumir la educación artística caen en el campo del ordenamiento. La prohibición de ciertos usos del patrimonio cultural o del derecho de autor rechaza y sanciona algunas prácticas que afectan la vida cultural (Nivón, 2006a).

En cuanto a la intervención indirecta, el mismo autor afirma:

El sentido más relevante de la intervención indirecta en materia de cultura es que a través de ese tipo de acciones el Estado cumple con una función redistributiva de los recursos de la sociedad. Las intervenciones indirectas permiten llegar a sectores muy alejados de los principales centros artísticos y culturales, extendiendo la acción del Estado hacia regiones y grupos sociales poco identificados con las expresiones más comunes de la cultura (Nivón, 2006a).

Finalmente, acerca de la intervención directa del Estado señala: “Las razones para justificar la intervención pública suelen ser [...] razones de legitimidad y prestigio, que [normalmente están] asociadas a la provisión directa de bienes culturales” (Nivón, 2006a).

En este sentido, las políticas culturales gubernamentales, trátense de intervenciones normativas, indirectas o directas, y ya sea que se den en las escalas nacional, regional o municipal, en tanto que situadas en un momento histórico están:

- a) Dirigidas de manera diferencial a las diversas disciplinas o ramas culturales.
- b) Orientadas de manera diferencial a los distintos circuitos culturales.

- c) Enfocadas de manera diferencial a las diversas fases del proceso del circuito cultural.

Estas acotaciones permiten realizar el análisis de múltiples variantes de la política cultural. Por ejemplo, explicar por qué una política gubernamental en una coordenada de tiempo-espacio específica se dirige a determinados circuitos en ciertas disciplinas; o por qué, en el caso contrario, los deja fuera de su área de influencia. En ocasiones, la acción gubernamental nada más participa en alguna etapa del proceso y en otras interviene en la totalidad de ellas. A veces su participación en el circuito se interrumpe en una fase porque se generan “cuellos de botella” que perjudican la continuidad del proceso.

También ocurre que el fomento en una disciplina se da de manera exclusiva o mayoritaria en el circuito cultural artístico y deja de lado al resto de las manifestaciones que no pertenecen a él. Ello puede deberse a que el criterio para promocionar estos proyectos responde al mayor grado de legitimidad social que ofrece tal circuito.

Queda claro que no se trata de analizar las políticas culturales en abstracto, sino de comprender cómo se conforman; qué actores sociales y en qué etapas participan; quiénes y para qué las producen; quiénes y cómo las reciben, etcétera. Todo ello en cada rama artística y en cada etapa del proceso, teniendo en cuenta además el tipo de intervención estatal del que se trata.

A partir de lo anterior es posible establecer un esquema de análisis mediante la elaboración de una tabla para un ámbito específico, en donde las columnas representen los tres tipos de circuitos culturales y los renglones las diferentes etapas del proceso. Al mismo tiempo puede agregarse el tipo de intervención que el gobierno realiza en cada etapa del proceso en cada tipo de circuito cultural (véase la Tabla 2).

TABLA 2
ESQUEMA GENERAL PARA EL ANÁLISIS

DE LA POLÍTICA CULTURAL GUBERNAMENTAL

TIPO DE INTERVENCIÓN GUBERNAMENTAL PARA CADA TIPO DE CIRCUITO CULTURAL EN UN ÁMBITO ESPECÍFICO (EJEMPLO: MÚSICA)

ETAPA DEL PROCESO	CIRCUITO COMERCIAL	CIRCUITO COMUNITARIO	CIRCUITO ARTÍSTICO
Creación	Intervención normativa	Intervención directa	Intervención indirecta
Producción	Intervención normativa	Intervención directa	Intervención indirecta
Distribución	Intervención normativa	Intervención indirecta	Intervención directa
Consumo	Intervención normativa	No participa	No participa
Formación	Intervención indirecta	Intervención directa	Intervención indirecta
Conservación e investigación	Intervención indirecta	Intervención directa	Intervención indirecta

Fuente: Elaboración propia.

Queda claro que el análisis de todas las ramas o disciplinas artísticas y en todas las etapas del proceso de cada uno de los circuitos y según los distintos tipos de intervención, aunque ideal, sería inabarcable en el estudio sociológico de la cultura. Sin embargo, hacer estudios parciales permitiría en forma paulatina dar sustento y validez a este planteamiento.

En este sentido, la rama de la música, por tomar el ejemplo ya citado, y su relación con los procesos de promoción, producción y consagración que promueven las distintas instancias de gobierno, constituirían el aterrizaje empírico que permite abordar el funcionamiento específico de la articulación entre la dinámica interna de esta disciplina y la lógica que le imprime el contexto político del país.

Lo que procedería dentro del proceso de investigación de la política gubernamental sería determinar el caso concreto que se pretende abordar con el fin de establecer sus rasgos particulares. De ahí se partiría para efectuar la reconstrucción de las distintas ramas o disciplinas en un momento y en un lugar espe-

cíficos, teniendo en cuenta a cuál o cuáles circuitos culturales pertenecen. En este sentido, la utilización de la categoría de circuito cultural en el ordenamiento y análisis de la información empírica permite enriquecer la explicación comprensiva de la realidad social estudiada.

BIBLIOGRAFÍA

Appadurai, Arjun

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

Berman, Sabina y Lucina Jiménez

2006 *Democracia cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

Bourdieu, Pierre

2002 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.

Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant

1995 *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, D. F.

Brunner, José Joaquín

1992 “La mano visible y la mano invisible”, en J. J. Brunner, *América Latina. Cultura y modernidad*, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F.

Cuche, Denys

1996 *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires.

García Canclini, Néstor

2001 “Definiciones en transición”, en Daniel Mato, *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires.

- 1990 “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F.
- Giménez Montiel, Gilberto
 2005 *Teoría y análisis de la cultura*, vol. I, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Coahuilense de Cultura, México.
- Gioia, Ted
 1998 *The History of Jazz*, Oxford University Press, Nueva York.
- Lees, Gene
 2001 *Cats of Any Colour*, Da Capo Press, Nueva York.
- Mato, Daniel
 2001 “Des-fetichizar la ‘globalización’: basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones; mostrar la complejidad y las prácticas de los actores”, en Daniel Mato (coord.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, vol. 2, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura-Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas.
- Merton, Robert
 1992 *Teoría y estructura sociales*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- Nivón, Eduardo
 2006a *Políticas culturales en el tránsito de dos siglos*, mimeo, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, México, D. F.
 2006b *Temas, problemas y oportunidades*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F.
- Shiner, Larry
 2005 *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona.
- Teixeira, José
 2006 *La cultura fluctuante. Una sociedad móvil*, “Posgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural”, en <http://virtuami.izt.uam.mx/posgrados/campus/file.php/5/>

UEA_I_II_2011.pdf, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa. México, D. F.

Valenzuela Arce, José Manuel, coordinador

2003 *Los estudios culturales en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

Weber, Max

2002 *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.