

Intersticios político-culturales de la música. La construcción de la política cultural en la industria de la música en Cuba.

Oscar Ochoa*

Dilucidando el diálogo. Algunas pautas necesarias

“(...) horror al misterio, a que los hechos ocurrieran porque sí y sin tanto por qué...”

Libro de Manuel

Julio Cortázar

En la agenda política y de administración gubernamental del proyecto revolucionario cubano el tema de la dinámica del campo cultural siempre ha sido considerado como “de primer orden”. Sin embargo, la gestión estatal en este campo se vería afectada en los años 90. Al compás de las transformaciones del escenario mundial, la realidad cubana en esa década alcanzó un punto neurálgico como resultado de una crisis –“Periodo Especial”– que comprendió a la sociedad en su totalidad. La situación estuvo relacionada con la fractura de las conexiones internacionales de la economía cubana, asociado a un descenso de la producción nacional que condicionaron reestructuraciones¹ conceptuales, organizativas y funcionales en los perfiles económicos, (Campbell, 1995:36) políticos, sociales y culturales, para ajustarse a los nuevos escenarios y a la necesaria apertura al mercado internacional.

En este contexto, el sector cultural se enfrentó a una grave contracción ante la escasez de recursos financieros y materiales al vérselo reducido críticamente el presupuesto de subvención estatal², situación que coadyuvó al deterioro de las industrias culturales, de la producción y la enseñanza artístico-literarias, del movimiento de artistas aficionados, del trabajo cultural comunitario y de las instituciones en todos los niveles del Sistema Institucional de la Cultura.

Pero la crisis, a pesar de los riesgos y costos materiales y humanos, funcionó como agente movilizador de los actores sociales en el diseño, implementación y evaluación de las políticas y estrategias de solución, siendo fundamental la participación popular en la construcción de consenso social, (Dilla et al., 1996) así como el rol desempeñado por la intelectualidad en la elaboración de los principios de legitimación del sistema.

La política social, con la presencia de un Estado fuerte e intervencionista en muy alto grado en la economía³, (Martínez, 2001) se vio enfrentada a la pregunta de cómo hacer sobrevivir un modelo

alternativo de transición socialista. Los esfuerzos se concentraron en “salvaguardar las conquistas de la Revolución” en tanto estrategia de resistencia y desarrollo sustentada por una profunda *Reforma Económica*. (Álvarez, 1998; Dilla, 2000; González, 2000) Dicha estrategia hace explícito que, con independencia de las transformaciones económicas que el país adoptara, la cultura contaría con protección estatal para ciertos sectores, manifestaciones, instalaciones y proyectos artísticos, en el justo límite de lo realmente protegible y de las posibilidades económicas⁴. Mantener “las conquistas” y continuar con el progreso de las tareas consideradas “priorizadas”, resultaron los objetivos fundamentales.

Este escenario nos ofrece el marco propicio para analizar cómo los actores sociales construyen la política cultural a través de sus prácticas en un campo que se prefigura como configuración de microcosmos sociales y espacio de lucha por la definición de la cultura legítima. Por tanto, se hace posible analizar los sistemas de relaciones que incluyen las obras, las instituciones y a los agentes intelectuales, al tiempo que los condicionamientos sociales que influyen en dicha producción cultural. (Bourdieu, 1967)

Al focalizar el análisis en cómo se manifiesta este proceso en la industria cultural de la música, nos colocamos ante dos grandes componentes indisociables e imprescindibles a la hora de evaluar el comportamiento del sector cultural cubano en la última década del siglo XX e inicios del XXI: Política e industria culturales.

Un poco de política, otro de industria y de cultura. A la saga de claves hermenéuticas.

La ciudad de Venecia en el año 1970 sirvió de escenario para la Primera Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales convocada por la UNESCO. En esa cita se reunieron representantes de 88 estados. Más allá del valor metafórico que tuviese el hecho de celebrarla en una urbe que lentamente se hundía en la laguna, se trata de los esfuerzos de hacer un llamado, desde un organismo internacional, a evitar la destrucción del patrimonio cultural de la humanidad. En dicha reunión primó el acuerdo general acerca de la necesidad de que cada país contase realmente con una política cultural que orientase el rescate del patrimonio y la promoción de la actividad cultural. (McDermott, 1971:6) Pero, ¿qué se entendía por tal política?

La definición había sido aportada por la Mesa Redonda sobre Política Cultural, que tuvo lugar en Mónaco, en diciembre de 1967, en la que era considerada como el “conjunto de principios operativos, de prácticas y de procedimientos de gestión administrativa o financiera, de intervención o de no intervención, que deben servir de base a la acción del estado, tendiente a la satisfacción de ciertas necesidades culturales de la comunidad, mediante el empleo óptimo de todos los recursos humanos y materiales de los que dispone una sociedad determinada.” (Mena y Herrera, 1994:49) Así quedaban puntualizadas las autoridades responsables –los Estados naciones- de proporcionar los medios, de acuerdo con los recursos que dispusieran para hacer que la participación ciudadana fuese efectiva.

Este pronunciamiento del organismo internacional refiere la revalorización que progresivamente se ha ido elaborando de la noción de cultura, de política y de la relación entre estas, a la par del proceso de institucionalización del pensamiento cultural y del afianzamiento de la concepción de que la cultura aumenta los niveles participativos en la democracia –como forma de legitimación de una estructura social y como campo organizativo susceptible de articularse con fines de consolidación o transformación simbólica, social y política. (UNESCO, 2000)

De lo que se trata entonces es “de articular el campo de la producción intelectual con la práctica de las políticas culturales y, por tanto, se necesita poner de relieve no sólo un campo teórico que ha adquirido valor como propuesta política entre autores latinoamericanos (el de las políticas culturales), sino un tipo de práctica intelectual que busca mediar diferentes modos de trabajo intelectual.” (Ochoa, 2002:215) Mucho más cuando destacada como un área de intervención crucial por autores como Jesús Martín-Barbero (1995), Néstor García Canclini (2000), Nelly Richard (1998) y Teixeira Coelho (2000). Pero, ¿de qué tipo de intervención estamos hablando? ¿Quiénes la realizan? ¿Cómo llevar a cabo su estudio?

En la conceptualización de la política cultural se suelen destacar las acciones, intervenciones y prácticas culturales de diferentes actores (Estado, instituciones civiles y grupos comunitarios) con fines de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer necesidades culturales, obtener consenso que legitime la transformación social o sus sucesivos reordenamientos, (García Canclini, 2001) pero también se destacan las acciones de aquellos (en cuanto a actores, prácticas culturales y contenidos) que quedan excluidos de la versión oficial del orden cultural dominante. Así, mientras García Canclini plantea que “Entendemos por políticas culturales el *conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social*”. (1987:26) Y Teixeira Coelho se expresa en términos de una *ciencia de la organización de las estructuras culturales*, generalmente entendida como un *programa de intervenciones* realizadas por el *Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios* con el objetivo de *satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas*. (2000:380) Álvarez, Dagnino y Escobar prefieren referirse al *proceso* generado cuando *diferentes conjuntos de actores políticos*, marcados por, y *encarnando prácticas y significados culturales diferentes*, entran en *conflicto*. (1999:143- 144)

Estos planteamientos nos sirven de pauta para interrogarnos sobre el carácter de construcción de la política cultural en la medida en que se detallan procesos no solo desde las intervenciones de actores sociales orgánicos a la dominación, con fines de orientar el desarrollo simbólico para satisfacer determinadas necesidades de la población y que apuntalan la construcción del consenso social, sino que en su mismo seno ocurre una *lucha* por la legitimación en constante pugna por el sostenimiento de determinada forma de hegemonía cultural.

La política cultural se constituye entonces “como un campo de *mediación*⁵ entre organización social, cultural y política y movilización de esferas de las artes específicas, [campo que] amplía no sólo sus fronteras de actores sociales (de campos de enunciación desde donde se diseñan e implementan las políticas culturales), sino que deja de concebirse exclusivamente como un campo de organización de objetos culturales y pasa a ser pensado como un campo en el cual lo simbólico lo que hace es mediar procesos culturales, políticos y sociales.” (Ochoa, 2002:216-217) De acuerdo con nuestro criterio, ello implica analizar las interacciones entre mensajes hegemónicos y los códigos perceptivos, representaciones, y sentido que adoptan estos para cada sujeto que participa en su *construcción*, puesto que son un referente conductual cotidiano de suma importancia dado su potencial normativo, pero que necesariamente pasa por las configuraciones de sentido personales a partir de determinados significados socialmente compartidos.

A la idea de política cultural entendida como “*intervenciones*” en un campo simbólico específico (Ídem: 217) desearíamos complementarla con la de participación en la “*construcción*” de dicho campo que permite analizar las prácticas de los disímiles actores. Si bien es cierto que

intervención suele ser tomado como sinónimo de mediación, no se debe pasar por alto que también hace alusión a determinada forma de actuar entre “objetos”, donde se presenta a uno influyendo de forma unidireccional sobre el otro. Esta posición solapa que ambos se están constituyendo mutuamente en un proceso sistémico. Intervención puede hacer alusión a determinada forma de directividad que se necesita acotar no solo por cuestiones “éticas” de ajustarse a un “discurso” tendiente a cierta “democratización cultural”, sino porque es innegable que la política se organiza de acuerdo a negociaciones de intereses con diferentes grados de conciencia de las partes, además de que es un componente fundamental para la reproducción de la sociedad desde el campo cultural en tanto interviene en la producción y la distribución del capital cultural.⁶

Uno de los ámbitos fundamentales en que se configura la política cultural en la vida pública es desde la labor de las Industrias Culturales, las cuales se relacionan directamente con lo artístico-literario, con lo masivo y con lo popular-tradicional, relativo a la creación, producción, comercialización y consumo de bienes y servicios culturales, pero que a la vez portan implícitamente modelos y estilos de vida, formas de organización de las sociedades, valores, referentes identitarios, etc.

Hoy día las industrias culturales están concebidas como un conjunto de actividades industriales que, de la mano de la complejización del entramado social, se han denominado progresivamente como post-industriales y cibernéticas, relacionadas con la producción masiva de bienes simbólicos. (Roncagliolo, 1998:67) Son sectores que conjugan creación, producción, comercialización y consumo de bienes y servicios de carácter cultural, generalmente protegidos por el derecho de autor.

Su labor no se limita únicamente a la conversión de ciertos tipos de valores y “objetos” en bienes de consumo⁷, sino que, además, reproducen un determinado sistema de relaciones sociales y actividades que subyacen a ellos, en el que encuentran fundamento y legitimación los procesos de producción, de transmisión y de consumo. Su punto culminante es la “capitalización” -como mercancía- de la cultura en tanto mediador, al tiempo que crea un consumidor “óptimo”. La cultura, en tanto “mercancía”, tiene como fin no el satisfacer una necesidad humana, sino responder a los intereses de un capital que busca reproducirse: pretende “[...] crear necesidades ampliadas, en los seres humanos, de consumo de nuevas y más mercancías.” (Acanda, 2002:73)

Ahora, ¿cómo dar cuenta de la relación entre políticas e industrias culturales en el campo cultural?

La Política Cultural como construcción social

Al hacer alusión a *política cultural* se suele tomar como condicional su circunscripción a lo nacional como escenario, y al Estado como el principal actor encargado de “intervenir” en “la cultura” a través de las actividades de las instituciones que para su efecto son creadas. Una de dichas instituciones suele ser un organismo rector, a manera de ministerio o con similares funciones, encargado de conservar el patrimonio, desarrollar la cultura nacional y promover la consolidación de la identidad nacional.

¿Qué sentido puede tener la política cultural si es analizada fuera del contexto donde se expresan las prácticas culturales de los actores? ¿Cómo desvincular dicha práctica, en tanto producción de sentido, de las mediaciones que cumple la política? El énfasis en lo constructivo depara

apreciables posibilidades heurísticas tales como analizar el proceso y no el resultado final, por lo que permite llevar a cabo una crítica que desnaturalice cualquier presupuesto axiomático de los roles de los actores sociales al colocarse en el análisis de la praxis social.

La pregunta por la política en tanto construcción social implica un posicionamiento a su vez constructivo, que reconozca que su objeto de estudio no es siquiera un ente físico u ontológicamente delimitado en el plano de lo real o que remite a una realidad dada de antemano. Ella se refiere a componentes orgánicamente interconectados a través de procesos de gestión, de participación en la cultura y de fenómenos socioculturales emergentes.

Tal y como Isabel Jiménez plantea en la Presentación a la compilación *Capital cultural, Escuela y espacio social*, de Pierre Bourdieu, “[consideramos que] la comprensión del mundo social pasa necesariamente por la construcción del espacio de las posiciones de los hombres y las mujeres que lo construyen, al mismo tiempo que son construidos por él. Esta es una postura de resistencia no solamente teórica sino, y sobre todo, práctica.” (Bourdieu, 1998) Proposición que coloca la pregunta de los actores en un primer plano.

La construcción apela al estudio de un objeto inmerso en un sistema de relaciones, por lo que se preocupa no por las instancias ontologizantes o por los dualismos, sino por las formas de interactuar de los actores. Así proponemos replantear “las dinámicas de recepción y distribución de la *cultura*, entendiendo ésta última como *producto a administrar* mediante las diversas agencias de coordinación de *recursos, medios y gentes* que articulan el mercado cultural.”, (Richard, 2001:185) pero subrayando, en primer lugar, que “(...) La política es algo más que instituciones y normas gubernamentales. La política posee una dimensión universal que no puede reducirse a nichos organizacionales, y se refiere a toda *interacción de sujetos sociales* en torno a la *asignación de recursos y valores* para la *producción* y la *reproducción* de la vida social.” (Dilla, 1996:182) Sin dudas el tema de la administración de los recursos es recurrente por su importancia, pero, ¿quiere ello decir que los actores que no cuenten con recursos, o que no tengan acceso a los mecanismos de su distribución, no son políticamente activos, que no influyen sobre dichos mecanismos?

La dinámica del campo y las prácticas que lo conforman no son reductibles a meros ejercicios administrativos; es necesario valorar en su justa medida los procesos emergentes vinculados con el consumo y, en tanto tal, la apropiación y uso de los bienes y servicios culturales. Desde la construcción están incluidas estas diferentes formas de apropiación y uso, como dialógica entre los actores que se ven inmersos en el campo de la cultura. Se trata de subvertir la visión de receptores pasivos, sujetos a prácticas hegemónicas de los detentores de la capacidad decisoria, visión restringida acorde con una concepción instrumentalista de la política cultural. Incluye necesariamente una forma específica de concebir las relaciones entre el Estado y la Sociedad Civil, partiendo no de definir las por antítesis o exclusión, sino orgánicamente interconectadas e interpenetradas, comprensión relacional que encuentra su basamento en la teoría gramsciana de la hegemonía cultural. (Gramsci, 1999)

Estos planteamientos permiten reconocer *tanto* el carácter de oblicuidad de la recepción de las propuestas “interventoras”, elaboradas desde el diseño y puestas en práctica a través de la implementación de las políticas culturales, *como* la influencia retroactiva de esta fase sobre las anteriormente mencionadas, lo que la convierte no en la “última fase”, sino en un componente importantísimo dentro del ciclo de acción de las políticas culturales. Así se elimina el carácter aséptico de total influencia y determinación con que se pudieran investir las intervenciones estatales o de otros actores, sin dejar de reconocer su capacidad normativa. A propósito de la

oblicuidad, Jesús Martín Barbero (1987) señala que es una característica que expresa la capacidad de los sectores populares para desviar los sentidos de los “textos” con relación a los “programados” desde el sitio de su producción, como una forma de resistencia y reapropiación de los bienes y servicios. Además, ningún orden social dominante y, en tanto tal, ninguna cultura dominante incluye o agota toda la práctica humana o la totalidad de la intencionalidad humana.

La perspectiva constructiva se justifica ante el hecho de que el poder no es un objeto monolítico perceptible en estructuras institucionales, limitado a cuotas repartidas desigualmente, sino que es intrínseco a toda relación social, por lo que se debe partir de la necesidad de reformular los análisis a los que se someten las relaciones entre cultura y poder. Se trata de subvertir el estado actual de análisis de la cuestión y de la proyección en materia de política cultural que se realizan en Cuba en la actualidad.

El cómo se construye da la medida de cómo se ha reformulado el campo político cultural en correspondencia tanto con los cambios estructurales de la sociedad cubana a partir de los noventa como de los que han ocurrido a nivel global a partir de las transformaciones de los Estados, los mercados culturales y los movimientos sociales. Estas últimas transformaciones están relacionadas con la recomposición de las culturas nacionales por el avance de la globalización y por las integraciones regionales⁸; por el predominio de las industrias de comunicación de masas sobre las formas tradicionales y locales de producción y difusión de la cultura, y por las nuevas condiciones que generan estos cambios para la democratización y la convivencia multicultural. (García Canclini, 2003)

Ahora, ¿cómo analizar la intrusión de la lógica comercial en todos los estadios de la producción y la circulación de los bienes y servicios culturales (Bourdieu, 2002) que afecta en la actualidad la autonomía del campo cultural? Para la economía cubana, sus industrias culturales cubanas y para el Sistema Institucional de la Cultura, introducir componentes del mercado en su lógica de funcionamiento fue una urgencia de primer orden. No obstante, bajo una constante crítica al modelo neoliberal y al sistema capitalista mundial, se mantiene un proceso alternativo de gestión sociocultural en el cual el Estado desempeña un rol central -aunque no único ni excluyente- en la mediación de las prestaciones de bienes y servicios culturales.

Políticas culturales en Cuba

El área de las políticas culturales en Cuba debe entenderse vinculada a un proceso histórico relacionado con la evolución transcultural y el desarrollo de la nacionalidad cubana, con la consolidación de una conciencia de nación en el contexto de las luchas de liberación nacional. Ello está asociado a tres grandes periodos de la Historia de Cuba: el Colonial (1510-1898), el Republicano (1902-1958) y el Revolucionario (1959-hasta la actualidad⁹), destacando que al interno de ellos también se pueden establecer subdivisiones y que se requiere de un estudio histórico a profundidad para dar justa cuenta de todo lo acontecido durante tantos años, misión imposible de llevar a efectos en esta apretada síntesis.

En el primer periodo existen muchas dificultades para esbozar una política cultural en términos de una instancia directriz perfectamente objetivada y perceptible en tanto institución. Sin embargo, se manifiestan procesos culturales –cuyo principal diapasón lo constituye la lucha por la independencia nacional- que gestaron la formación y consolidación de la nacionalidad cubana en contraposición a la implantación del modelo colonial español. La condición multicultural de

la isla, originada por la repoblación, luego de la eliminación de sus antiguos pobladores, y a partir del encuentro cultural, nos ofrece un prisma vario.

Manuel Moreno Fraginals describe el proceso de “deculturación” sufrido por los esclavos traídos de África, mediante el cual “se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en que está asentado y/o para utilizarlo como fuerza de trabajo barata, no calificada.” (2002:6-7) Así se procedió a ilegitar y a marginar las manifestaciones culturales de origen africano, incluyéndose en esta forma de ilegalidad a la naciente cultura “criolla”, hija de la hibridación interétnica y cultural de la sociedad cubana colonial. Esta cultura criolla también veía limitados los espacios de expresión y desarrollo.

Dicha situación puede ser interpretada como suerte de “política cultural” esgrimida por la metrópoli española al favorecer la reproducción de un modelo acorde con sus intereses en el archipiélago cubano, y en sus colonias en general, en detrimento del desarrollo de procesos culturales alternativos asociados a la conformación de la identidad nacional. En este contexto se gestó la obra de los que hoy son considerados los primeros exponentes de la cultura cubana, dentro de los cuales el pensamiento martiano es uno de los más destacados.

En el Periodo Republicano (1902-1958) despuntan igualmente trascendentales figuras de la intelectualidad y del mundo del arte. En 1927 un grupo de escritores, entre los que figuraban Juan Marinello, Alejo Carpentier y Jorge Mañach, fundan la Revista de Avance¹⁰ en la que colaboraban Mariano Brull, Emilio Ballagas y Eugenio Florit, como también Yeats, Cendrars, Cocteau y Vallejo. Sus páginas fueron ilustradas por Abela, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Salvador Dalí, Juan Gris, Picasso, Grosz, entre otros. Los miembros asociados a la revista organizaron la “Exposición de Arte Nuevo” que marcó el fin del academicismo en Cuba.

Otro acontecimiento de importancia fue la fundación del grupo Orígenes en 1944 por Lezama Lima y José Rodríguez Feo, alrededor del cual se organizó un considerable grupo de escritores cubanos y extranjeros: Eliseo Diego, Samuel Feijóo, Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, Fina García Marruz, Fayad Jamís, Luís Marré, Pedro de Oraá, Virgilio Piñera, Octavio Smith y Cintio Vitier; entre los plásticos en este grupo se encontraban Lam, Portocarrero, Martínez Pedro, Mariano y otros; colaboraron poetas extranjeros como Alexandre, Cernuda, Salinas, Paz, Eliot, Perse, y William Carlos Willians.

Las relaciones con los Estados Unidos marcaron una serie de históricos intercambios culturales de gran influencia para ambas partes, (Hernández, 2000; Hernández y Coatsworth, 2001) especialmente en el campo de la música. (Acosta, 2001; Giro, 2001; Knauer, 2001) En líneas generales, la política adoptada por los sucesivos gobiernos de turno respondía a los intereses foráneos y de grupos selectos de la élite capitalista y terratenientes nacionales, dejando fuera de los principales circuitos culturales las necesidades de un importante número de personas. Los valores culturales eran un privilegio de clase.

A esta situación se agrega que en el año 1953 el 23,6% de la población cubana mayor de 10 años era analfabeta; de los niños entre 6 y 14 años, tan sólo el 55,6% estaba matriculado en escuelas. Ya para 1958 un millón de personas eran analfabetas absolutas y más de un millón semianalfabetas¹¹. En este propio año el hoy Ballet Nacional de Cuba, dirigido por Alicia Alonso, tuvo que cerrar ante las dificultades económicas y la indiferencia gubernamental. Contra esta situación se alzan las voces de muchos artistas, escritores e intelectuales, algunos de los cuales terminan escogiendo la lucha armada.

El Periodo Revolucionario va desde la fecha de 1959 hasta la actualidad. Con la convicción de que el acceso al gobierno no garantiza el acceso al poder, el joven gobierno revolucionario tomó las primeras medidas encaminadas a realizar reformas institucionales, económicas y políticas, a cambios en la estructura y funcionamiento del Estado, la Sociedad Civil y el Sector Privado en la medida en que se fue radicalizando su pensamiento y proyección política. (Buch y Suárez, 1999; 2002) Se laboraba en aras de lograr la unidad de los revolucionarios, derrotar a la contrarrevolución interna y resistir a las manipulaciones de los Estados Unidos. En resumen, construir una hegemonía de nuevo tipo, diferente por completo a la realidad cubana anterior a 1959.

Así deben ser interpretados los pasos iniciales efectuados para el fortalecimiento de las estructuras del Estado a partir de las nacionalizaciones, las cuales brindaron el andamiaje técnico estructural para “masificar” el acceso a bienes y servicios culturales anteriormente en manos de pequeñas élites dominantes¹². Nuevos grupos sociales comienzan a tener un protagonismo nunca antes visto en la cultura. Su misma participación e integración al proceso revolucionario le brindan sostén y legitimidad a la revolución.

Consideramos necesario realizar un ejercicio comprensivo que permita diferenciar sucesos y eventos sociales que rompen con la dinámica del cotidiano, lo que pudiéramos llamar la emergencia de puntos de giro en la realidad social, es decir, en las formas de vida colectiva, (Braudel, p.29) sin por ello pretender establecer una periodización de la política cultural al interno del periodo revolucionario. En este caso lo hemos realizado a la saga de ciertas reconfiguraciones manifiestas en el campo de la producción cultural cubana teniendo en cuenta los procesos de continuidad y ruptura que a su interno se manifiestan, y conscientes de que puede acarrear variedad de opiniones y consideraciones al respecto.

Tentativamente preferimos hablar de una primera etapa que va desde 1959 hasta el año 1971. Otra que se enmarca desde el propio año 1971 hasta 1975, o sea, momento en que tiene lugar el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, que proclamó la fundación del Ministerio de Cultura en 1976, con lo que consideramos se inaugura otra que llega aproximadamente hasta 1989 y, por último, desde esta fecha hasta la actualidad. En todas y cada una se van sucediendo transformaciones de la sociedad cubana como veremos a continuación:

1959-1971

Las fuerzas revolucionarias amplían el acceso a las estructuras de producción y consumo culturales. La estrategia quedaría inconclusa si se detuviera en este punto, era imprescindible romper la inercia de la re-producción de cierta “cultura popular” a través de su transformación y de la del sujeto social, lo que cambiaría necesariamente las formas de producción y de apropiación. La reorganización de la estructura social se acompaña de los intentos por superar el consumo de la “alta cultura” y la “cultura popular” ajustada a clases históricamente determinadas. Las clases alta y media van progresivamente desapareciendo con la radicalización de las medidas revolucionarias y las masas populares pueden acceder por primera vez a los mecanismos de producción simbólicos masivos y a una educación que representó un salto cualitativo en la realidad cultural cubana.

Los años 60’s se inscriben como el “momento épico de la Revolución, [caracterizado por] violentas luchas de clases, las mayores confrontaciones con los Estados Unidos –Playa Girón, la Crisis de Octubre de 1962–, la guerra civil con la contrarrevolución interna, la emigración.

[...]La joven Revolución fue una conmoción cultural de profundo alcance, que hizo subir a la superficie todos los grandes temas de la historia nacional.” (Hernández, 2003:13)

Las medidas tomadas estaban encauzadas a lograr la unidad entre todos los factores revolucionarios, a reducir la contingencia de la contrarrevolución interna y a resistir las agresiones de los gobiernos de los Estados Unidos. Entre ellas despunta la creación de las bases jurídicas, institucionales y políticas del proceso revolucionario encaminado a la construcción de una sociedad alternativa que devendría como de transición socialista. La cultura nacional estaría, según Fernando Martínez, en una zona también estratégica, sería movilizada y esencialmente política en su proyección temática (2001:71); ella sería uno de los pilares sobre los que se forjara la unidad nacional.

Las disposiciones en un inicio no respondían a una política integral bien estructurada, lo hacían siguiendo un criterio de urgencia temporal en la solución de problemas históricos y con una orientación de carácter nacional, carácter con el que se fundaron importantes organismos, instituciones y agrupaciones culturales. Entre ellas se pueden citar: La Escuela Nacional de Artes, que hizo extensiva la enseñanza artística en una amplia red de escuelas de arte formando instructores, profesores y artistas. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (24 de marzo de 1959), encargado de desarrollar la cinematografía nacional y que estimuló la actividad de producción de noticieros y documentales, unida a la extensión de los servicios cinematográficos a las zonas rurales y montañosas, con la puesta en práctica de los cines móviles como propuesta cultural novedosa.

En este propio año 1959 se crearon otras instituciones como Casa de las Américas, la cual impidió el aislamiento cultural de Cuba a través de actividades como publicaciones, concursos, premios, festivales, exposiciones y encuentros de literatura, teatro, plástica y música. Vinculó a la Revolución Cubana con la intelectualidad latinoamericana y a latinoamericanistas de otros países, sobre todo del campo socialista. Se suma la fundación del Conjunto de Danza Nacional, el Conjunto Folklórico Nacional y la Escuela Nacional de Ballet, así como el Coro Nacional.

En enero de 1961 se daría un paso importante con la fundación del Consejo Nacional de Cultura, organismo rector y coordinador del trabajo cultural, orientado sobre todo al rescate de las tradiciones y de la dignificación del trabajo artístico y literario. El Consejo sería el órgano calificado para estimular, fomentar, desarrollar y orientar, que laboraría “para crear las mejores condiciones para el trabajo de los artistas e intelectuales”. Fidel lo califica como “autoridad en el orden cultural” que propone leyes y sugiere medidas, como por ejemplo, la Ley de Imprenta Nacional, la creación del Instituto de Etnología y Folklore y la propuesta de importar libros y adquirir materiales para pintores y artistas. (Castro, 1980:18)

A todas estas acciones fundacionales se suma la Editorial Nacional de Cuba (1962); la constitución de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos (1963), con una trascendental labor sistemática de protección y mantenimiento de las riquezas del patrimonio cultural; Ediciones Revolucionarias (finales de 1965), entidad destinada a satisfacer la carencia de textos en el nivel universitario; y la constitución del Instituto Cubano del Libro en 1967, contribuyendo a organizar el sector de la industria editorial y del libro.

Es fundamental para el movimiento revolucionario la orientación hacia la formación y consolidación de un movimiento de artistas aficionados para promover la práctica artística, fortaleciendo la participación en la cultura de obreros, campesinos, estudiantes, combatientes y niños; expresión de ello fue la creación en la provincia de Holguín del Teatro Lírico Nacional,

así como el aumento del número de las salas de presentación que, de 14 existentes en 1959 en todo el país, pasó a una cantidad de 65 en el año 1974.

Pero uno de los hechos más trascendentales en este periodo tuvo lugar en junio de 1961 en la Biblioteca Nacional José Martí: una reunión de las instancias del Estado y del Gobierno con artistas e intelectuales cubanos, encuentro realizado en plena Campaña de Alfabetización. El discurso pronunciado por Fidel Castro en el cierre de este evento, discurso conocido como “Palabras a los intelectuales” que, de conjunto con “El socialismo y el Hombre en Cuba” de Ernesto “Che” Guevara, son consideradas como la base programática del desarrollo cultural y educativo de la nación. (Hart, 1989, 1991) Es necesario considerarlas como obras intelectuales del liderazgo revolucionario, pero también por su influencia en el desarrollo del pensamiento social y cultural, de la dinámica de las instituciones culturales y educativas y en la formación de la conciencia social en el socialismo cubano. (Hernández, 2003)

“Palabras...” es una declaración del valor asignado a los procesos culturales y a su imbricación como un todo en relación con el ámbito educativo, político, social y económico (Cossío, 1984). Prevalece la idea de que, aun cuando los primeros esfuerzos estaban orientados hacia materias económicas y sociales, ambos aspectos deben conducir, al propio tiempo, a revolucionar la dinámica de los procesos culturales (Castro, 1980). Lo cultural forma parte de la legitimación del proceso revolucionario y de la obtención del consenso mayoritario. Es expresión de toma de conciencia sobre la importancia y trascendencia del ámbito cultural y de la labor que desempeñan los intelectuales y artistas en la sociedad, quienes están siendo convocados a construir un discurso que procura forjar la unidad a través de la estimulación de la identidad nacional. Las formulaciones de la política cultural se orientan a subvertir el estado de depauperación de las capas subalternas y su marginalización. Se convoca a una unidad entre producción/consumo de bienes y servicios culturales: el artista produce para el pueblo y este se encarga de elevar su nivel cultural a través de los diversos programas para ello elaborados, comenzando por la Campaña de Alfabetización. Queda demarcada la posición y línea de gestión e influencia estatal en la vida cultural del país, organizada administrativamente en ese momento desde el Consejo Nacional de Cultura.

Esta base programática se vería evidenciada en agosto de 1961 durante el Primer Congreso de Escritores y Artistas, semilla originaria de la nueva Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), sitio donde se definió la unidad de principios por la cual los exponentes del arte y la literatura crean sus obras artísticas al servicio de la nueva sociedad¹³. Ocurre una revalorización de la dimensión humana. Asimismo, el formular y ejecutar una política cultural se reafirma como tarea propia del Estado, con la participación de los creadores y respondiendo a los intereses del pueblo. Estos rasgos matizan las sucesivas acciones hasta nuestros días.

1971- 1975

En abril de 1971 tiene lugar el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, punto de giro trascendental en el trazado de una política cultural orgánica de la Revolución que propone la “extensión” y profundización de una “cultura de masas” alternativa¹⁴. Esta política bosqueja una tendencia en su proyección ideológica que contextualiza una lucha en torno a la coherencia o no del socialismo cubano con el modelo propugnado por el socialismo real, en especial por la línea seguida por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Tomando de base los planteamientos de “Palabras...”, las artes y la cultura son declaradas armas de la Revolución. Los cargos de dirección dentro del sector de cultura habían venido siendo

ocupados por funcionarios-burócratas, en muchos casos ajenos a las actividades de creación dentro del arte y la literatura. De manera colateral, se manifiesta una elevación del nivel de censura por extrema radicalización de un pensamiento marxista dogmatizado. En la valoración de las obras y de los mismos artistas se sobredimensionan criterios como la orientación sexual de sus autores o su religiosidad, situación que influyó significativamente en el declive del desarrollo alcanzado por el teatro de los años sesenta: la homosexualidad fue considerada una conducta patológica y contrarrevolucionaria¹⁵.

En este periodo se continúa trabajando con vistas a elevar el capital cultural de la población a través de la Campaña por la Segunda Enseñanza conocida como Batalla por el noveno Grado, con la conformación del Destacamento Pedagógico ante la necesidad de 35 mil profesores en la enseñanza secundaria básica.

1975 - 1988

En 1975 tuvo lugar el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba donde se debate en torno a la creación del Ministerio de Cultura. Por medio de la Ley No. 1323, del 30 de noviembre de 1976, Ley de Organización de la Administración Central del Estado, se establece en el inciso f), del artículo 70, y los incisos l) y ñ) del artículo 53, la creación del mencionado ministerio, al cual se le otorgan las funciones de dirigir, ejecutar y controlar *la aplicación de la política cultural del Estado y del Gobierno*, y como tal, promover la investigación y el estudio del pasado cultural.

Se pretendía crear una infraestructura institucional que, a través de la integración de tres organismos básicos: el Consejo Nacional de Cultura, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica y el Instituto Cubano del Libro, favoreciera un mayor acceso de la población a la cultura, con un alcance nacional en su aplicación y ajuste a las particularidades de cada comunidad y territorio. No se debe pasar por alto que en el propio año 1976 ocurrieron cambios en el sistema político cubano¹⁶, asociados a la puesta en vigor de la Constitución socialista y de la nueva División Político Administrativa, la cual se instituía “sobre criterios de planificación física y demográfica que permitieron su *racionalización y uniformidad*. Como resultado se estableció una nueva división del territorio nacional con 14 provincias, 169 municipios y un municipio especial en la Isla de la Juventud. [... Así se] limitó a tres niveles de dirección de las estructuras institucionales del país: nacional, provincial y municipal”. (Valdés Paz, 1996:98)

Siguiendo la lógica de la “División”, en estos años se crearon diez instituciones consideradas como básicas para el trabajo cultural en todas las localidades del país. Ellas son: Casa de Cultura, Biblioteca, Galería, Museo, Librería, Cine, Tienda de Bienes Culturales, Banda o agrupación musical, Grupo de Teatro y Agrupación Coral. Estas instituciones posibilitaron el aumento de la participación popular con un gran impulso a los movimientos de artistas aficionados. No obstante, implícito queda un enfoque verticalista y centralizado propio de la forma en que se estructuraba el sistema político cubano, donde primaba el discurso tendiente a homogeneizar los procesos desde interpretaciones dogmáticas del marxismo en tanto doctrina fundamental del Estado y el Gobierno. No obstante, se logró la estimulación de la creación artística y literaria, al rescate, preservación y revitalización del patrimonio cultural y la potenciación de los procesos socioculturales.

En este periodo se enmarca la inserción de Cuba a un proyecto económico “generoso” por las posibilidades de acceso a financiamientos y tecnologías, lo que, al criterio de Haroldo Dilla derivó “en una economía política muy peculiar caracterizada por el contenido armónico de la

relación producción-distribución-consumo, en que la primera resultaba poco exigente, la segunda suficiente en recursos y muy equitativa, y la tercera fuertemente subsidiada.” (1996:173) El mismo autor destaca que de igual forma se potenció el programa redistributivo que proveyó a la sociedad cubana de niveles equitativos de consumo personal y social de una calidad impensable en un país del Tercer Mundo, al tiempo que condujo a un dinámico proceso de movilidad social ascendente y a la formación de un altamente calificado “capital humano”. (Ídem)

Ilustrativo del funcionamiento del campo en estos años, y de las reestructuraciones que se realizarían en 1989, resulta un discurso pronunciado en 1977 por Armando Hart, Ministro de Cultura, donde expresa la necesidad de que el Ministerio funcione como un “*sistema de instituciones, empresas y organismos que se rijan por determinados principios*. A lo que se suma la *necesidad de una política de cuadros para el sector cultural*¹⁷.” (1978:166) Los principios y objetivos por los que se regiría serían:

1. Fortalecer la *autoridad estatal* en el terreno cultural.
2. Facilitar la más amplia *cooperación y colaboración social*, y la *participación del pueblo* en el *desempeño* de las *tareas culturales*.
3. Elaborar la *política* a seguir en cada *rama específica del arte y la literatura*, sobre la base de la *participación* de los *especialistas* del más alto nivel profesional e ideológico.
4. Alentar y fortalecer el *trabajo de investigación científica de la cultura* en todo el país.
5. Desarrollar el *sistema de enseñanza del arte*, apoyar la *educación artística* en el *sistema regular de la educación*, y promover la *formación y desarrollo adecuado* de *cuadros idóneos* en la *esfera estatal de la cultura*.
6. Lograr, mediante la *adecuada instrumentalización técnica y metodológica*, la *eficaz dirección y control* en la *ejecución de la política orientada*.
7. Crear las *condiciones* que *aseguren eficazmente* la *aplicación* de la *política cultural orientada*, de acuerdo con las *pautas metodológicas trazadas*.
8. Apoyar, orientar y controlar el trabajo de los *órganos especializados de cultura* pertenecientes a las *asambleas del Poder Popular* en las *instancias intermedias*, y *brindarles* a los mismos las *orientaciones necesarias para la ejecución de su trabajo*. (Ídem:166-167)

A partir de estas palabras podemos señalar que se define al Estado como el principal *actor* y *autoridad* en materia de política cultural y la necesidad de legitimar sus acciones. La participación popular queda referenciada, pero no las formas en que se realiza, no obstante, “*el desempeño*” le da un toque de “*deber*” y “*obligación*” a las tareas culturales. El punto tres indica que los principios, llamémosles generales, de la política cultural del Estado y el Gobierno son ajustados, desde este sistema de instituciones, en políticas diseñadas y aplicadas para cada rama artística-literaria, además, estas actividades son “*pensadas*” con la colaboración de determinadas personas con determinado estatus profesional e ideológico —*intelectuales orgánicos*—, ambos criterios que legitiman el proceso y el aporte de cada uno de ellos a la etapa de formulación. En el cuarto se aprecia el interés por la investigación científica en el sector como fundamento del trabajo cultural¹⁸ —es parte también del papel que desempeñan los intelectuales—. El quinto es uno de los pilares de la política cultural y educacional del país, uno de los logros sociales del proceso revolucionario; la implementación de esta estrategia en el sistema regular de educación se evidencia hoy por hoy en la sociedad cubana; acerca de la política de cuadros a la que se hace referencia debemos tener presente las dificultades del periodo anterior asociadas a la burocratización del campo cultural; en la actualidad más que burócratas o tecnócratas se persigue que estas funciones directrices sean desempeñadas por personal más familiarizado con el sector, tales como egresados de las escuelas de arte, o miembros de la Unión Nacional de Artistas de Cuba o de la Asociación hermanos Saíz, entre otros. El punto seis nos habla de la directividad de

la política cultural ejercida a través de su implementación con carácter dirigido, controlado y orientado desde determinadas instancias y por actores ya mencionados en el punto tres. El séptimo, acerca de la creación de las condiciones, refuerza la idea anterior, sobre todo en su aplicación y se conecta con quienes trazan estas pautas. Por último, el octavo nos ofrece datos sobre la relación de este sistema con otros organismos y entidades, pero no explicita qué tipo de orientaciones le pudiese brindar a estos.

De esta forma, con el componente de subsidios, más los hasta aquí señalados, nuestra cultura se desarrollaba inmersa en un proyecto revolucionario, ya desde los setenta pujando con el socialismo real de la Europa del Este, pero enfrascado en la lucha por la unidad revolucionaria y la defensa de nuestros valores patrimoniales y el legado histórico.

El colofón y punto de giro de esta etapa e inicio de la subsiguiente (1989 hasta la actualidad¹⁹) lo representa el llamado “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas” iniciado en 1986.

1989-hasta la actualidad

Destacamos el año 1989 porque ocurre otra modificación en la estructura del Sistema Institucional de la Cultura²⁰ como forma de adecuación de los mecanismos económicos prevalecientes en la organización empresarial, que funcionaba como freno a la gestión cultural, a la vez que es una apuesta a una descentralización del organismo. La gestión comenzó a llevarse a cabo a través del trabajo por programas y proyectos culturales, donde se plasma la política y que son asumidos como una forma de pasar de una estructura administrativa de dirección a una estructura institucional, con un “estilo menos administrativo y más cultural”. (Hart, 1989:6-10) A partir de entonces cada Instituto o Consejo debe elaborar un programa y una proyección de trabajo, y cada institución cultural “debe funcionar con un Consejo Artístico y con un Consejo de Administración y debe facilitar la participación de los artistas e intelectuales en la toma de decisiones. [...] Y lo que queremos es que la toma de decisiones se haga en los Consejos Artísticos, con la participación de la intelectualidad del país, y que la parte administrativa se ejecute a tono con ella.”²¹ (Ídem: 14)

En esencia, el organigrama de cada Consejo e Instituto concibe la existencia, además de un Consejo de Dirección, de un Consejo Técnico Asesor; este último, formado por especialistas y personalidades, tiene como función ser un grupo de consulta permanente con relación al desempeño de los objetivos estratégicos y su proyección. Sus sesiones son convocadas a solicitud del Presidente del Consejo o Instituto con la frecuencia que sea necesaria. Estos son espacios de participación de artistas, escritores, investigadores, profesores y especialistas en los debates sobre la creación y el trabajo sociocultural, el análisis de soluciones, problemas económicos, etc., como también lo son los habilitados en torno a organizaciones como la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, la Asociación Hermanos Saíz y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura.

En este periodo, en la última década del siglo XX, se pondría a prueba la capacidad auto-organizativa de la sociedad cubana y del campo cultural. Por una parte el estrangulamiento económico, pero, por otra, la necesidad de construcción de consenso, por tanto, de legitimidad del proceso, hacen que sea fundamental la participación ciudadana en la vida cultural –con toda la dimensión política inscrita en su núcleo.

El Estado, como principal agente en la elaboración y ejecución de la plataforma política (Linares, 2004), continuó destinando el presupuesto a Cultura y Arte²², que decrecía gradualmente y que resultaba insuficiente en correspondencia con las necesidades y urgencias. La contraparte del amplio movimiento de artistas aficionados, así como la extensa red de instituciones culturales y de enseñanza artística y literaria, y la profesionalización de muchos de los talentos, exigían una infraestructura económica que diera respuesta a los requerimientos de estas actividades. El movimiento de artistas aficionados generó una *“inmensa masa educada o instruida por la revolución, [que hace necesario] promover su más íntima relación con el movimiento político y social en su conjunto.”* (Hart, 1991:52) Es una preocupación por el capital intelectual, por el capital cultural con que cuentan y por las posibilidades reales del aparato institucional de satisfacer sus necesidades y demandas en el campo cultural: “la clave se halla en cómo abordamos la necesaria interrelación entre el poderoso movimiento cultural surgido en el seno de la revolución –que es, precisamente, uno de sus más importantes logros- y el proceso político y social, cargado de graves enfrentamientos, que vive Cuba.” (Ídem: 56)

Indiscutiblemente que un cambio se imponía y viene por el papel que se le va asignando a la economía de la cultura como una necesidad de sustento de la actividad cultural, a tono con los reordenamientos que van ocurriendo en la economía cubana. Es un hecho muy importante, más que un factor de sostén del trabajo cultural, es un componente primordial en la formulación de la política. Representa sopesar otro camino alternativo que implica ampliar la valoración acerca de las dimensiones económicas de las actividades tanto de las industrias culturales como de la lógica de funcionamiento exhibida hasta el momento por las instituciones culturales²³. La crisis ha llevado a considerar con mayor seriedad el potencial económico del sector y más específicamente del musical. Una salida se perfilaba desde el autofinanciamiento de aquellas instituciones con mayor capacidad económica, las más activas, las más eficaces y las más rentables, y desde el establecimiento de una estrategia mediante la cual estas organizaciones empresariales debían aportar de sus ganancias al subsidio de las menos rentables²⁴. Se procede a estimular la asimilación y extensión de la lógica empresarial con instituciones presupuestadas puras, empresas de actividad autofinanciada, autofinanciadas con tratamiento diferenciado, las de actividad empresarial S.A y las de actividad empresarial propiamente dicha. La meta estaba en ampliar el soporte material y financiero de la gestión cultural a través del aumento de la captación de ingresos en moneda nacional y en moneda libremente convertible, así como la utilización más racional del presupuesto estatal.

A las Industrias Culturales, desde el interno del Sistema de Instituciones de la Cultura, les compete en buena medida brindar el soporte material para el cumplimiento de las funciones que desempeñan los Consejos e Institutos Nacionales en la implementación de la política cultural, dígame, el desarrollo, la promoción, el rescate y preservación del patrimonio, la comercialización de los bienes y servicios culturales, todo ello ajustándose doblemente: al diseño y formulación de la política cultural de Estado y a la política elaborada en cada rama de la cultura para cumplimentar los objetivos y aspiraciones de la primera.

Entre las reconfiguraciones que en este periodo permitieron asimilar los fenómenos emergentes pueden señalarse las siguientes:

- Puesta en práctica de estrategias a partir de 1990 para desarrollar el sector empresarial de la cultura.
- Creación del Fondo de Desarrollo de la Cultura y la Educación a finales de 1992, que se nutre del aporte de las empresas e instituciones culturales que comercializan en divisas y que se dedica a proteger zonas de la creación que necesiten financiamiento estable y sistemático, como

la enseñanza artística, la promoción del libro y la literatura y las inversiones en los principales teatros del país, entre otras.

- A nivel territorial los llamados Fondos Territoriales comienzan a operar en cada provincia del país en 1994. De esta forma, cada institución perteneciente al territorio que sea capaz de generar ingresos en divisas, una parte de sus ganancias tributa a este Fondo. Actualmente representa la fuente esencial para cubrir los requerimientos de la gestión cultural territorial. También se implementa el Fondo Centralizado Territorial.
- Situación especial con la legislación en general, las regulaciones laborales y salariales. Las modificaciones al Código Penal en el marco de la Asamblea Nacional del Poder Popular propiciaron la ampliación de la protección legal que se brinda a las obras al pronunciarse esta en su articulado acerca de determinadas conductas consideradas delictivas. Es el marco legal para garantizar jurídicamente el respeto de los derechos de los creadores sobre su obra.
- La fundación de entidades especializadas en derecho de autor como la Agencia de Representación de los Autores de las Artes Visuales – ADAVIS- y la Agencia Cubana de Derechos de Autores Musicales –ACDAM-, con contratos de reciprocidad con otras entidades foráneas que facilitan el cobro de los derechos en sus territorios.
- El otorgamiento a las instituciones de autonomía jurídica y financiera para estimular la autogestión, así como el funcionamiento a partir de necesidades detectadas en los territorios.
- Implementación de nuevas formas de financiamiento: además de las estatales, las mixtas y el autofinanciamiento por estimulación de la actividad comercializadora de determinados productos y servicios culturales.
- Implementación de nuevas formas de pago a tiempo y por resultados: en Moneda Libremente Convertible (USD) mediante la puesta en vigor de la Resolución No. 72 del MINCULT de 1998, que dispone la retribución en esta moneda por las presentaciones artísticas musicales y de las artes escénicas, en las instalaciones turísticas de capital mixto o administración extranjera u otras de administración totalmente cubana autorizadas; y como Sistemas de estimulación en moneda nacional por medio de la Resolución Conjunta No.1 MINCULT-Ministerio de Trabajo y Seguridad Social-Ministerio de Finanzas y Precios de 2001, para Música y espectáculos.
- Nuevas posibilidades de empleo para la prestación de los servicios. Cambios en la política de empleo imbricado con la ampliación del sector de los servicios como fuente generadora, para lo cual se requiere además capacitar al personal.
- Transformaciones del Sistema de Seguridad Social, sobre todo a partir del reconocimiento de la condición de Creador Independiente vigente por vía del Decreto Ley No. 144, de 1993 que reconoce la condición laboral del compositor y del autor musical que trabaja de forma independiente y consigna las vías para su protección.
- Incremento de inversiones a través de asociaciones con firmas extranjeras, las cuales incluyen la comercialización del talento artístico en el exterior y que está regulada por Resolución 32, del MINCULT, de 1993, y la Resolución 61, del propio ministerio, de 1993.
- En sentido general, se definen los instrumentos y los mecanismos jurídicos para regular la actividad de las instituciones, de los creadores y las relaciones que se establecen entre ellos y otros actores sociales (representantes, empresarios, etc.), sobre todo lo concerniente con el sistema de contratación para la promoción y venta de las obras.
- Creación de Agencias con nuevas formas de trabajo para la comercialización y promoción del talento. Tal es el caso de RECSA, de la Agencia Cubana de Rap, entre otras.
- Mayor atención a la promoción del talento joven, estrategia que se traza de conjunto con la Asociación “Hermanos Saíz” y que está orientada a lograr espacios institucionales para las realizaciones artísticas de los más jóvenes.
- Cambios en la Política de Cuadros a partir de la necesidad de una readecuación en los novedosos estilos de dirección necesarios para la gestión en estas nuevas formas de funcionamiento.

- Redimensionamiento de los actores y de los roles, aparición de relaciones sociales de nuevo tipo en el entorno cultural: empresarios nacionales y extranjeros, representantes, creadores independientes –artistas plásticos y musicales- que realizan gestiones personales en la promoción y venta de sus obras ante las dificultades institucionales para cumplir estas funciones, condicionando la aparición de nuevas variantes de comercialización.
- Introducción de nuevos productos y soportes –caso de la industria de la música-, inversiones en equipos, creación de sellos disqueros Inicialmente gracias a las asociaciones con capital extranjero.
- Estrechamiento de los vínculos y las actividades económicas del Ministerio de Cultura con el sector turístico: trabajo desde la comisión “Cultura y Turismo” por ambos ministerios con una representación en cada territorio. Esta Comisión propone y da seguimiento a proyectos culturales conjuntos, a la protección del patrimonio cultural, visitas a instituciones culturales como opción turística, la creación de espacios de venta de productos, promoción de grupos musicales. Co-auspicio para financiamiento de proyectos culturales.
- Un paso muy importante fue la creación del Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura para el financiamiento de programas y proyectos culturales.

En el seno mismo del Sistema Institucional, la Industria Cultural de la Música en Cuba ha devenido como una de las más dinámicas en el contexto nacional, de las de mayor presencia de capital extranjero, con un incremento notable de los ingresos provenientes del sector, con un crecimiento sustantivo en la generación de empleos y con ciertos niveles de eficiencia y eficacia en términos de competitividad económica²⁵. Ha manifestado determinada capacidad en este tipo de actividad, ostensible en su gestión, en la proliferación de bienes y servicios que presta, en la presencia de los mismos en el mercado internacional, así como en el logro de la revitalización de la producción musical nacional como uno de sus principales objetivos de carácter social y cultural demarcados desde la formulación de la política cultural gubernamental.

Hasta aquí algunas precisiones que permiten la comprensión de los procesos al interno del campo cultural cubano, pero ¿cómo se manifiesta la relación entre la política cultural y la industria cultural de la música?

La Política Cultural y la Industria Cultural de la Música en la constitución del campo cultural.

El tema de la política cultural en Cuba resulta harto complicado, y no solo por sus implicaciones para el proceso revolucionario que en nuestro país se vive. Ya hemos mencionado algunos elementos que dan cuenta de su complejidad: el proyecto alternativo de transición socialista; el sistema político existente; la crisis-Periodo Especial; la introducción de la lógica de mercado; las relaciones con los Estados Unidos; la política exterior; la política económica que permea el funcionamiento de la sociedad en su conjunto; la estructura y funcionamiento del Sistema Institucional de la Cultura; las imbricaciones entre el Estado y la Sociedad Civil; la politización de la vida cotidiana; entre otros.

Existe una definición y un pronunciamiento acerca de los principios generales en materia de política cultural estatal y gubernamental que establecen el posicionamiento del Estado y las instancias que lo comprenden. A estos principios generales se supeditan el trabajo y la proyección estratégica del Ministerio de Cultura²⁶ (entiéndase su Sistema), del Sistema Nacional de Educación y del Instituto Cubano de Radio y Televisión²⁷. Cada uno de estos organismos elabora e implementa sus políticas partiendo de los principios contenidos en diferentes

documentos, entre los cuales suelen citarse, como hemos mencionado, *Palabras a los intelectuales*, *El socialismo y el hombre en Cuba*, la *Constitución de la República*, las *Tesis y Resoluciones de los Congresos del Partido Comunista de Cuba*²⁸, entre otros. Por ello nos parece pertinente realizar una especificación: más allá de existir «una» política cultural, constatamos la existencia de diversas formulaciones e implementaciones de «políticas culturales».

Consideramos que no es comprensible el cómo se construye la política si no se tienen en cuenta estas peculiaridades estructurales y organizativas tanto del sistema político cubano, como del sistema institucional de cada ministerio, pero tampoco si no se formula explícitamente la pregunta por los actores y cuya respuesta tome en cuenta qué papel juegan estas instituciones en la configuración de la política.

El tema de la determinación de los actores debe proponerse rebasar el usual establecimiento de la clásica dicotomía entre sociedad política y sociedad civil, la cual remonta a la contraposición entre Estado – Sociedad Política – Sociedad Civil. Por el contrario, en este vínculo la sociedad debe considerarse como un sistema de relaciones donde el Estado, con su conjunto de estructuras e instituciones facultadas para consolidar el poder, funge como organizador social a través de sus capacidades tanto *represivas* como *productivas*, a través de los mecanismos de dominación y de hegemonía. (Gramsci, 1999) La Sociedad Civil entonces debe ser vista como el conjunto de las estructuras e instituciones que posibilitan la socialización del individuo y la producción social de sentido.

Debemos declarar que en nuestra investigación, al ocuparnos de analizar el funcionamiento del Sistema Institucional de la Cultura, nos sirve de referencia la estructura organizacional oficialmente estipulada, y más específicamente la rama de la música²⁹. Pero al remitirnos a los actores y a sus interacciones en el campo, por lo anteriormente esbozado, se nos hizo necesario rebasar los marcos limitados de la comprensión del funcionamiento «industrial» circunscrito al ciclo que engloba los procesos de creación, producción, distribución comercialización y consumo.

Desde el punto de vista del conjunto de actividades que este ciclo implica, David Throsby (2003) plantea, y preferimos citarlo fiel a su letra, que "es posible identificar varios «actores» que, unidos, suministran una visión de conjunto del sector [de la industria de la música]. Así, pueden identificar los siguientes actores principales los artistas creadores, tales como compositores, autores de canciones, intérpretes y músicos; los agentes, directores artísticos, promotores de espectáculos, etc., que defienden los intereses de los artistas; los editores musicales que publican obras originales bajo diversas formas; las empresas discográficas que producen y distribuyen las grabaciones (microsurcos, casetes, discos compactos , vídeos musicales); las sociedades perceptoras de derechos de autor que administran los derechos de los artistas y de los editores y empresas discográficas; un conjunto de proveedores de servicios que incluye los estudios de grabación, fabricantes, distribuidores, minoristas, emisoras de radio y televisión, organizadores de conciertos, agencias de venta de entradas, etc.; utilizadores de obras musicales, como productores de obras multimedia, empresas de publicidad, etc.; y los consumidores individuales que compran un bien o servicio musical (el que compra un disco, el que asiste a un concierto en directo o el que suscribe a un servicio de difusión de pago) o lo consumen gratis (el que escucha emisiones de radio, música ambiental, etc.)."

Efectivamente, la lista que ofrece este autor nos parece completa en cuanto a las actividades económicas. Pero en términos de las mediaciones que ejerce la política cultural y la red de actores detectada en nuestra investigación, el prisma se amplía sin dudas y gana categoría de

nudo gordiano. Debemos considerar que en la Formulación y Diseño participan otras instituciones como los Organismos de la Administración Central del Estado, la Asamblea Nacional y sus sedes provinciales y municipales, el Partido Comunista de Cuba y las organizaciones sociales y de masas, que conforman el sistema político.

Por ello también es importante preguntarse por el papel que desempeñan los sujetos insertos en espacios como los de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), y del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura (SNTC), donde se desarrollan procesos tanto de formulación como de implementación y, por ende, de recepción –en correspondencia con nuestra propuesta de cómo influyen las configuraciones de sentido psicológico en tanto factores incidentes en el comportamiento humano- en materia de política. Ello nos introduce en la cuestión de los intelectuales: la de sus funciones y papel en todo movimiento social³⁰.

Además de aquellos que intervienen directamente en los «mecanismos» instituidos por el MINCULT³¹ para las consultas a expertos en Consejos de Dirección y Técnico Asesor, los intelectuales, a través de la pertenencia a estas organizaciones, participan en debates y realizan propuestas que inciden directamente en la formulación de la política cultural.

En el caso de aquellos miembros de la UNEAC, de la AHS y del SNTC, así como los de los medios de prensa, desempeñan su organicidad en la que no solo legitiman al sistema desde los espacios de concertación social, sino que ejercen la crítica frente a la trayectoria de los eventos y acontecimientos en el sector de la música. Si bien existe cierto distanciamiento en lo que a participación directa en las tomas de decisiones se refiere, no es desacertado afirmar que detrás de muchas de las decisiones tomadas está el análisis de intelectuales, en ocasiones convocados a grandes congresos y, en otras, a sesiones extraordinarias o como grupos de apoyo en la formulación e implementación de la política cultural cubana.

En las mencionadas sesiones de estas instancias existe un “alto nivel de elaboración en lo que a contenido se refiere y un alto nivel de eficacia en lo que a resultados de acciones prácticas concretas derivadas de ahí. Dos, no hay una decisión trascendental –y ahora estoy hablando de *las decisiones que se toman cotidianamente*-, en la que *no sean consultados los representantes de esa vanguardia* y no me refiero solo a las representaciones formales, o sea, no me refiero a la consulta al Presidente de la UNEAC, hay una especie de «*grupos de notables*»³²..., en el sistema institucional cubano actúan *grupos de presión de los típicos*, eso tenlo por seguro, en lo cotidiano, o sea, incluso te lo digo por mi propia experiencia, yo no atiendo artistas directamente y hay gente que yo las tengo que llamar. No puedo trabajar si no les pregunto, me resulta imposible trabajar si no me dan su opinión y eso ya es cotidiano, eso es entre congreso y congreso, [o sea] cotidianamente están funcionando, planteando, argumentando, discutiendo y ofreciendo alternativas, otra diferencia importante.” (Entrevista a Fernando Rojas, 2004)

En el plano de la implementación, la propia UNEAC, a través de su Asociación de la Música comercializa bienes y servicios culturales ofertados por sus asociados, actividades que incluyen la dirección artística de espectáculos musicales, guión y realización, la prestación de asesorías técnicas a entidades extranjeras, representaciones artísticas, entre otras.

Otros actores que irrumpieron con fuerza a inicios de los noventa fueron los vinculados con el capital extranjero. Estos se incluirían en el sector privado que usualmente se menciona en este tipo de estudios y que en Cuba se asocian con la aparición de empresas mixtas; la dolarización de la economía; el mercado, con la procuración de fondos para financiar proyectos culturales; con la

mirada de las industrias culturales enfocada hacia la ampliación de la oferta en el mercado nacional e internacional por medio de asociaciones estratégicas; la elevación de los ingresos mediante la comercialización de la música en el exterior; establecimiento de acuerdos de distribución con las Majors y las compañías independientes como vías de comercialización que permitieran garantizar una presencia creciente de la discografía cubana en los Estados Unidos y aumentar la presencia de la música cubana en Europa; con las inversiones en los estudios de grabación para adecuar las producciones a los parámetros de calidad exigidos, etc.

Aprovechando esta cobertura, algunos empresarios extranjeros lograron contratos con talento artístico cubano en el momento de mayor crisis económica. Así conformaron o engrosaron su catálogo. Las disqueras nacionales presentaban y presentan dificultades con el presupuesto necesario para hacerse cargo de las producciones de todo el talento artístico. Las firmas extranjeras se valen de ello para firmar contratos de exclusividad, con los compromisos que ello acarrea a partir de que se establece un vínculo contractual de esta índole. Sin dudas resultaba tentadora para nuestros creadores la oferta de un contrato en tanto recibían altas sumas de dinero, pero estos empresarios contaban con acceso restringido a los canales de distribución dominados por las Majors, lo que a mediano plazo resultaba una dificultad para la comercialización de las obras. Tal es el caso de Caribe Productions, compañía que, al decidir retirarse del mercado cubano, se le compró el catálogo de música nacional que poseía, acción que se realizó tanto desde el prisma de la protección del patrimonio nacional, pero también como operación inversionista.

La ampliación de la presencia de los bienes y servicios cubanos en el mercado internacional ha traído aparejada la reformulación de muchos postulados, de la política de asociación fundamentada en los mecanismos jurídicos correspondientes y en las estructuras institucionales acordes a estos fines. Uno de los motivos de existencia de RECSA es ese: trabajar de conjunto con entidades extranjeras interesadas en el talento artístico cubano, ofreciéndoles la posibilidad de accionar en un marco de legalidad³³.

La relación entre política cultural e industria de la música no podemos catalogarla como unidireccional. Pensar en términos de que la primera es campo de mediaciones con funciones orientadoras y metodológicas sobre la segunda y, por tanto, a la industria solo le resta objetivar en la práctica las propuestas políticas, es un reduccionismo ajeno a la dinámica de sus interacciones. Existen vínculos de múltiples determinaciones e influencias, de ajustes a transformaciones en los escenarios de actuación y que reclaman, en ocasiones, ejercicios experimentales en la toma de decisiones y acciones más allá de las preconcepciones e ideales.

Consideraciones Finales. El otro punto de partida

Hoy, tiempo y trabajo recorrido en la aprehensión del objeto de estudio, los cuestionamientos proliferan y ofrecen el motivo para profundizar en el análisis de los problemas aquí tratados. Estas líneas representan una parada obligada y una interrupción necesaria en la investigación, sujeta a premuras, olvidos involuntarios y constricciones sociales. Es una estación, pero de paso; una detención momentánea, pero activa, reflexiva y que permite sistematizar lo hasta este momento obtenido.

Hemos asistido vivencialmente al hecho de cómo la realidad se va configurando en la misma medida en que vamos interactuando de forma intencionalmente reflexiva con ella. Valga el reconocer que la música se fue transformando y mutaba resueltamente con cada acción comprensiva. A ratos iba dejando de ser aquella mágica solución a momentos de desvelos o catalizador de rítmicos desenfados, para descubrir el corpus que lo sostiene, la dinámica de

relaciones que subyace a su largo bregar. La música es motivo para analizar escenarios, para rastrear historias, pero, más que nada, para reflexionar sobre la sociedad cubana actual y algunas tendencias de los procesos sociales que se activan desde la dinámica de construcción de la política cultural en el campo de la industria cultural de la música. De ahí la presentación de una apretada síntesis histórica que permitiera comprender la problemática y que sirviera de guía orientadora a la saga de los procesos constitutivos de las interconexiones entre política y música.

Nuestras industrias culturales, en su función de soporte tecnoeconómico del Sistema Institucional de la Cultura, se ven atrapadas en el conflicto de responder a una práctica mercantil y/o a una práctica política en ajuste a valores culturales coherentes con el proyecto de transición socialista en el cual están insertas: la interacción entre la producción real sustentable (económica) y la producción cultural orientada a determinados intereses dominantes en el orden social. La madeja se complica con la introducción de relaciones mercantiles que responden al primer tipo de lógica y que se verifica en el desigual acceso a la cultura, y no solo acceso como posibilidad de adquirir un bien o servicio cultural, sino como usos y apropiaciones de los mismos, estableciéndose una fuente de diferenciación social ajena a los intereses dominantes de homogeneidad investida en el discurso de la equidad social.

Nuevos modos de interactuar entre el Estado y otros actores sociales se tejen ante la presencia del mercado y la reconfiguración de la estructura social cubana. Existe una evidente multiplicidad y pluralidad de actores que participan de maneras diferentes en la constitución del campo cultural. Si bien la reestructuración de 1989 perseguía estimular la descentralización del trabajo cultural y el ajuste a las localidades del país, este es un fenómeno que debe ser estudiado con mayor profundidad porque se manifiesta cierto privilegio al criterio de “cuadros” y “expertos”, lo que limita en muchos casos la participación de sectores importantes de la población al rol de público espectador y consumidor de bienes y servicios culturales. En los cambios que se continúan realizando repercute mucho el diseño estructural y de funcionamiento del Sistema Institucional de la Cultura, caracterizado por su centralidad, con estructuras jerárquicas para la toma de las decisiones, máxime para la distribución y la asignación de recursos. Las autoridades políticas nacionales cumplen una función de orientación mediante la cual prescriben normas y procedimientos que discurren a través de toda la estructura institucional y que se ramifica de acuerdo con la rama que se trate. Existen dificultades en la articulación entre las diferentes etapas por las que transita la política cultural. Los mecanismos de participación en las tomas de decisiones están limitados, lo que incide en el desempeño de los roles de los actores sociales.

Consideramos que merecen una lectura crítica algunos de los postulados tendientes a la homogeneización y a la reproducción de una estructura organizacional fija, fundada en una división político administrativa que, de antemano, fue realizada “olvidando” la dinámica de los procesos culturales locales, algo alejada de la historia e identidad local.

Existen diversos escenarios de acciones: en el nivel horizontal hay entrecruzamientos de políticas que siguen una línea vertical de subordinación al nivel inmediato superior con tendencia a reproducir los esquemas. Por ello es necesario fomentar los estudios críticos en torno a las problemáticas de la política cultural y de nuestras industrias culturales que sean traducibles en términos de aplicación práctica y que garanticen una mayor intervención de la población en los procesos de decisión y control del trabajo cultural.

Pero lo fundamental es que existe voluntad política para el cambio que, junto al amplio movimiento de artistas aficionados y la constante crítica de la intelectualidad, son potenciales

componentes dinamizadores del sistema que podrían movilizar las acciones necesarias para el mejoramiento de la sociedad cubana. La política cultural es un componente esencial en la reproducción sociocultural.

La opción constructiva se presenta entonces como una alternativa de trabajo al preocuparse por las prácticas culturales que configuran el campo cultural. Intervención y construcción encuentran su hilo conector en participación y ésta remite necesariamente a los actores.

Ahora, ¿qué indicadores implementar para evaluar la labor de las industrias ante estos cambios? ¿Cómo sopesar factores económicos y/o cualitativos en el orden del desarrollo sociocultural? ¿Hasta dónde debe llegar la actividad de comercialización? ¿Cómo manejar la situación para evitar un mercantilismo de lo cultural? ¿Cómo responder a la formación de valores acorde a la propuesta de desarrollo aspirada –pregunta asociada con los mecanismos de formulación, implementación y legitimación de los contenidos, presentaciones formales y usos de los procesos culturales? ¿Cómo lograr que la voluntad política se convierta en acciones concretas que permitan ampliar los escenarios de participación y las formas en que se realiza? Estamos planteando ya la problemática en el plano de las intervenciones. ¿Cómo potenciar el papel de las asociaciones sociales de la música? Son preguntas para acciones futuras.

Es una necesidad de primera urgencia el someter a crítica la realidad actual y no precisamente limitándose a hurgar en el pasado o exigiendo legitimidad de las soluciones propuestas en la búsqueda de soluciones, en ocasiones atemporales, que pasan por alto la dinámica de las problemáticas contemporáneas. Toda práctica puede conducir a la generación de conocimientos y estos a asumir, entre otras variantes, tres peculiares actitudes: una que, anclada en un supuesto conocimiento de los mecanismos de funcionamiento, compulse a conductas de sumisión y a una legitimación oficialista; otra que, siguiendo esta misma lógica, se auto-titule «contrahegemónica», y la tercera que motive la crítica y movilización del espíritu revolucionario orientado hacia la transformación de su realidad. A la par de los esfuerzos explicativos deben marchar los que busquen intervenir, transformar el estado de cosas y proponer alternativas que tengan por principal motivo garantizar una progresiva democratización de la cultura.

Bibliografía

- ❖ Acanda, Jorge Luís (2002) *Sociedad civil y hegemonía*, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- ❖ Acosta, Leonardo (2001) “Interinfluencias y confluencias entre las músicas de Cuba y los Estados Unidos”. En: Rafael Hernández *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- ❖ Álvarez, Oneida (1998) “Principales rasgos de la evolución reciente en la economía cubana”. En: Julio Busquets (coord.) *Cuba: Sociedad y Trabajo*, España: Editorial Ajuntament de Barberá del Vallés y La Fundación Comaposada.
- ❖ Álvarez, Sonia; Evelina Dagnino y Arturo Escobar (1999) “Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina”. En: Arturo Escobar *El Final del Salvaje. Naturaleza, Cultura y política en la antropología contemporánea*, Bogotá: CEREC/ ICAN, pp.133-168.
- ❖ Baudrillard, Jean (1968) *Le système des objets*, París: Gallimard.

- ❖ Bourdieu, Pierre (1967) “Campo intelectual y proyecto creador”. En: Jean Pouillon et al, *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI.
- ❖ _____ 1997 (1998) *Capital cultural, escuela y espacio social*, México: Siglo XXI editores.
- ❖ _____ (2002) “La cultura está en peligro”. En: *Criterios*, (Ciudad de la Habana), No. 33, pp. 365-374.
- ❖ Braudel, Fernand (1970) *La Historia y las Ciencias Sociales*, Madrid: Alianza Editorial.
- ❖ Buch Rodríguez, Luís y Reinaldo Suárez Suárez (1999) *Gobierno Revolucionario Cubano: génesis y primeros pasos*, Ciudad de la Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- ❖ _____ (2002) *Otros pasos del gobierno revolucionario cubano*, Ciudad de la Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- ❖ Campbell, A. (1995) “Una introducción a la economía cubana: sus objetivos, estrategias y desempeño”. En: *Temas*, (Ciudad de la Habana), No. 2, abril-junio, pp.36-48.
- ❖ Castro, Fidel (1980) “Palabras a los intelectuales”. En: *Revolución, letras, arte*, Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 7-33.
- ❖ Coelho, Teixeira (2000) *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, México: CONACULTA/ Iteso/ Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- ❖ Dilla Alfonso, Haroldo et al (Comp.) (1996) *La participación en Cuba y los retos del futuro*, Ciudad de la Habana: Ediciones CEA.
- ❖ Dilla Alfonso, Haroldo (1996) “Cuba: ¿cuál es la democracia deseable?”. En: Haroldo Dilla *La democracia en Cuba y el diferendo con los Estados Unidos*, Ciudad de la Habana: Ciencias Sociales/CEA, pp.169-189.
- ❖ _____ (2000) “Cuba: el curso de una transición incierta”. En: Manuel Monereo et al *Cuba construyendo futuro. Reestructuración económica y transformaciones sociales*, España: El Viejo Topo, pp.257-285.
- ❖ Espina, Mayra et al (1995) *Impactos socioestructurales del reajuste económico*, Ciudad de la Habana: Fondos del Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente. Informe de Investigación.
- ❖ _____ (1998) *Componentes y tendencias socioestructurales de la Sociedad Cubana actual*, Ciudad de la Habana: Fondos del Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente. Informe de Investigación.
- ❖ Espina, Mayra (2000) “Transición y dinámica de los procesos socioestructurales”. En: Manuel Monereo et al *Cuba construyendo futuro. Reestructuración económica y transformaciones sociales*, España: El Viejo Topo, pp.9-53.

- ❖ García Canclini, Néstor (ed.) (1987) *Políticas Culturales en América Latina*. México: Enlace, Grijalbo.
- ❖ _____ (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México: Paidós.
- ❖ _____ (2000) *La Globalización Imaginada*. México, Barcelona, Buenos Aires: Paidós, pp.129-142.
- ❖ _____ (2001) “Definiciones en transición”. En: Daniel Mato (Comp.) *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: CLACSO.
- ❖ _____ “Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización”, en <http://www.crim.unam.mx/cultura/informe/art10.htm>, fecha de acceso: 16 de agosto de 2003.
- ❖ García Canclini, Néstor y Carlos Juan Moneta (Coords.) (1998) *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*, México: Grijalbo.
- ❖ Giro, Radamés (2001) “Relaciones cubano-norteamericanas en la música de concierto. 1850-1902”. En: Rafael Hernández *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- ❖ González Gutiérrez, Alfredo (2000) “Economía y sociedad”. En: Manuel Monereo et al *Cuba construyendo futuro. Reestructuración económica y transformaciones sociales*, España: El Viejo Topo, pp.173-235.
- ❖ Gramsci, Antonio (1999) *Cuadernos de la Cárcel*, México: Editorial Era.
- ❖ Hart Dávalos, Armando (1978) “¡Ha triunfado la justicia! ¡Adelante el arte! Discurso pronunciado en la sesión de clausura del Segundo Congreso de la UNEAC”, Ciudad de la Habana, 13 de octubre de 1977, en *Del trabajo cultural. Selección de discursos de Armando Hart*, Ciudad de la Habana: Ciencias Sociales, pp.137-180.
- ❖ _____ (1987) “Discurso pronunciado en la Segunda Conferencia Mundial sobre Políticas culturales de la UNESCO”. En: Nuiry, Nuria y Graciela Fernández (comp.) *Pensamiento y política cultural cubanos*. Antología, Tomo III, Ciudad de la Habana: Ministerio de Cultura/Editorial Pueblo y Educación, pp. 146-160.
- ❖ _____ (1989) *El Ministerio de Cultura ante el reto de un más amplio desarrollo cultural*, Dirección de Información, MINCULT, La Habana.
- ❖ _____ (1991) “Intervención en el acto realizado el 29 de Junio de 1991 por el 30 Aniversario de Palabras a los intelectuales”. En: Fidel Castro *Palabras a los intelectuales*, Ciudad de la Habana: Biblioteca Nacional/Ministerio de Cultura, edición especial.

- ❖ Hernández, Rafael (comp.) (2000) *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y los Estados Unidos*, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- ❖ _____ (2003) “Sin urna de cristal. Notas al pensamiento cubano contemporáneo”. En: Rafael Hernández (Comp.) *Sin urna de cristal. Pensamiento y cultura en Cuba contemporánea*, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- ❖ Hernández, Rafael y John H. Coatsworth (coord.) (2001) *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello/Centro de Estudios Latinoamericanos David Rockefeller.
- ❖ Knauer, Lisa Maya (2001) “La rumba en Nueva York”. En: Rafael Hernández *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- ❖ Krais, Beate (1975) *Conversación: El Oficio del Sociólogo. Entrevista realizada a P. Bourdieu*, México: edición especial Siglo XXI.
- ❖ Linares, Cecilia (2004) “Desarrollo cultural y participación en el contexto municipal cubano”. En: Cecilia Linares et al (Comp.) *La participación. Diálogo y debate en el contexto cubano*, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello
- ❖ Linares, Cecilia et al (1998) *Consumo y otras formas de participación en la cultura*. Informe de Investigación, Ciudad de la Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- ❖ Martín-Barbero, Jesús 1987 (1998) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- ❖ _____ (1995) *Pre-textos: Conversaciones sobre la cultura y sus contextos*, Cali: Universidad del Valle.
- ❖ Martínez Heredia, Fernando (2001) *Corrimiento hacia el rojo*, Ciudad de la Habana: Letras Cubanas.
- ❖ Mena Lozano, Úrsula y Ana Rosa Herrera (1994) *Políticas culturales en Colombia. Discursos estatales y prácticas institucionales*, Bogotá: M&H Editoras.
- ❖ McDermott, Frank. (1971) “El mundo actual frente a la cultura”. En: *El Correo de la UNESCO*, (España), enero, año XXIV.
- ❖ Moreno Fragonal, Manuel (2002) “Aportes culturales y deculturación”. En: *Caminos*, (Ciudad de la Habana), No. 24-25.

- ❖ Ochoa Gautier, Ana María (2002) “Políticas culturales, academia y sociedad”. En Daniel Mato (coord.) *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, pp.213-224.
- ❖ Richard, Nelly (1998) “Antidisciplina,transdisciplina y redisciplinamiento del saber”. En *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 141-162.
- ❖ Roncagliolo, Rafael (1998) “Las industrias culturales en la videosfera latinoamericana”. En: García Canclini, Néstor y Carlos Juan Moneta (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México: Grijalbo / UNESCO / SELA.
- ❖ Throsby, David “El papel de la música en el comercio internacional y en el desarrollo económico”. En: <<http://www.crim.unam.mx/Cultura/informe/cap12.2.htm>>, fecha de acceso: 23 de marzo de 2003.
- ❖ UNESCO *World Culture Report*, 2000.
- ❖ Valdés Paz, Juan (1996) “Notas sobre el sistema político cubano”. En: Haroldo Dilla *La democracia en Cuba y el diferendo con los Estados Unidos*, Ciudad de la Habana: Editorial Ciencias Sociales/CEA.
- ❖ _____ (2000) “El sistema político cubano de los años noventa”. En: Manuel Monereo et al *Cuba construyendo futuro. Reestructuración económica y transformaciones sociales*, España: El Viejo Topo, pp.237-256.
- ❖ Yúdice, George (1999) “La industria de la música en el marco de la integración América Latina-Estados Unidos”. En: Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México: Grijalbo / UNESCO / SELA, pp.115-161.

* Investigador del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ciudad de la Habana, Cuba. Maestrando en Comunicología, Facultad de Comunicación Social, Universidad de la Habana. Licenciado en Psicología, Facultad de Psicología, en la propia universidad.

Notas

¹ Las transformaciones se sucedieron abarcando a la sociedad en toda su complejidad: en el modelo de transición socialista; en toda la dimensión política; en las instancias del Estado y el Gobierno; en el sistema jurídico; en las organizaciones profesionales y de masas; (Valdés, 2000) y peculiarmente en los procesos socioestructurales. (Espina, 1995, 1998, 2000) Un título esclarecedor sobre las facetas de los procesos de estas transformaciones lo es Monereo, et al, 2000.

² Ver Anexo 2.

³ En la Resolución Económica del V Congreso del PCC, celebrado del 8-10 de octubre 1997, se declara que: “El Estado, como representante de todo el pueblo, ejerce la propiedad social sobre las empresas estatales, designa a sus

directivos, aprueba sus objetivos y presupuestos, controla y exige por los resultados de la gestión; desempeña un papel regulador mediante las diferentes políticas estatales, leyes, normativas y otras disposiciones relacionadas con los diferentes aspectos del quehacer económico; no administra directamente las empresas y unidades presupuestadas sino que delega esta función y la gestión en las administraciones designadas para ello, las cuales le rinden cuenta por los diferentes instrumentos de fiscalización y control establecidos.” (p.27)

⁴ Este ha devenido como uno de los presupuestos básicos en materia de formulación de política cultural en Cuba. “Los principales sectores, ramas y esferas que generan divisas deben lograr una creciente relación favorable entre sus ingresos y gastos que se traduzca en el incremento de los aportes netos al país y *permitan financiar otras actividades así como el desarrollo.*” (Resolución Económica V Congreso PCC, p.15)

⁵ Énfasis agregado. Sobre el reconocimiento de la intervención de mediadores en los procesos sociales encontramos trabajos como: James Lull (ed.) *World Families Watch Televisión*, Newbury Park, California, Sage, 1988; el de Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, México, 1987 y el de Guillermo Orozco (comp.) *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*, Universidad Iberoamericana, México, 1992. Citados por García Canclini, 1995, p.58.

⁶ Aquí proponemos seguir la lógica de análisis sobre la reproducción social planteada por Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron 1979 (1998) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, México: Editorial Lain S.A.

⁷ Se entiende por Consumo “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos”. (García Canclini, 1995:58-59) Particularmente le agregaría a continuación “y servicios culturales”. Según Baudrillard (1968:223), “el consumo es un modo activo de relación (no solo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el que se funda todo nuestro sistema de cultura”. De ahí que nos acojamos a la propuesta de García Canclini sobre la necesidad de “reconceptualizar el consumo, no como simple escenario de gastos inútiles e impulsos irracionales sino como lugar que sirve para pensar, donde se organiza gran parte de la racionalidad económica, sociopolítica y psicológica en las sociedades.” (1995:16)

⁸ Respecto a la integración por vía de las industrias culturales resulta muy sugerente el título *Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*, compilado por N. García Canclini y C. J. Moneta (1998).

⁹ Tomado de <http://www.campus-oei.org/cultura/cuba/02.htm#1>

¹⁰ Ver Martín Casanova (1972) Revista Avance, Colección Órbita, Instituto Cubano del Libro, La Habana.

¹¹ Datos tomados del Informe Central del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, celebrado en el año 1975. Documento editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del PCC.

¹² Es evidente en la nacionalización de las imprentas, utilizadas posteriormente para la fabricación de los primeros textos para la Campaña de Alfabetización, imprescindible tanto para la apropiación y apreciación de la cultura en todas sus manifestaciones y en un sentido amplio del término, como para su democratización.

¹³ Al respecto se puede consultar “Discurso pronunciado por Osvaldo Dorticós, Presidente de la República de Cuba, en la Apertura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba”, en periódico Hoy, (La Habana), domingo 20 de agosto de 1961.

¹⁴ En este sentido se planteó que “[...] La cultura en un sociedad colectivista es una actividad de las masas, no el monopolio de una élite, el adorno de unos pocos escogidos o la patente de corso de los desarraigados”. (Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en Pensamiento y política cultural cubanos, T. II, p.213)

¹⁵ Véase Primer Congreso de Educación y Cultura, (s/a) Ciudad de la Habana: Ediciones COR.

¹⁶ Respecto a una periodización del sistema político cubano ver Valdés Paz, Juan (1993) *La transición Socialista en Cuba: continuidad y cambios*, Buenos Aires: Editorial Colihue.

¹⁷ El mismo Hart plantearía posteriormente “[...] Y fue en los primeros meses de 1977 cuando, por primera vez en la historia de la cultura del país [...] se empezó a gestar la idea de cómo organizar y promover el trabajo de un Ministerio de Cultura y de un sistema institucional en este sector.” (1989:8)

¹⁸ En 1980 tuvo lugar la Primera Conferencia de Investigaciones Científicas sobre el Arte con sede en el Instituto Superior de Arte. El análisis estaba enfocado hacia los problemas del desarrollo cultural, a los problemas técnicos, a cuestiones metodológicas relacionadas con la enseñanza de las artes, a experiencias prácticas relacionadas con la promoción cultural y a la relación del arte con “las disciplinas humanísticas y sociales”. Para mayor información ver el discurso pronunciado por Armando Hart en la clausura de dicho evento. (Hart, A. (1980) Discurso de Clausura en la Primera Conferencia de investigaciones Científicas sobre el Arte, Ciudad de la Habana: Instituto Superior de Arte.

¹⁹ De 1989 hasta la actualidad ha sido el periodo más activo en cuanto a rupturas, continuidades, cambios y transformaciones en toda la sociedad, por lo que podrían considerarse otras “subdivisiones” siempre que se quiera demarcar y hacer énfasis sobre determinados procesos más específicos. Para el logro de los objetivos propuestos en esta investigación esta suerte de “periodización” funciona de forma adecuada.

²⁰ La Resolución 33, del 11 de marzo de 1989, del Ministro de Cultura, sirven de marco legal a estas modificaciones.

²¹ Es una estrategia esgrimida desde los setenta: “para tomar decisiones ejecutivas el Ministerio requiere de una colaboración y participación de especialistas de diferentes ramas del arte y de compañeros que tengan una visión integral y un conocimiento lo más completo posible del fenómeno cultural en general.” (Hart, 1978:165)

²² Ver datos en Anexo... 2.

²³ El reconocimiento de las relaciones entre cultura y economía dio un paso de avance, al menos en la expresión de un mayor interés político e institucional según David Throsby (2001:10-11), a partir de las reuniones realizadas en Estocolmo en 1998, que aglutinó a representantes de 150 gobiernos, y otra celebrada en Florencia, en octubre de 1999, en la que el Banco Mundial declaró a la cultura como un componente esencial del desarrollo económico.

²⁴ Un ejemplo de variación en esta perspectiva en cuanto a la asignación presupuestaria: Al ser creado el Consejo Nacional para las Artes Plásticas en 1989 recibía un subsidio de más de 2 millones de pesos por parte del Estado, pero ya en el 2000 tenían un plan de recaudación de 21 990.3 (00) pesos sin recibir subsidio alguno del Estado. (Programa de Desarrollo del Consejo Nacional para las Artes Plásticas 2000:46).

²⁵ Para algunos datos estadísticos que sustenta esta afirmación ver Anexo... 3.

²⁶ El Acuerdo No. 2838, del 28 de noviembre de 1994, especifica que el Ministerio de Cultura se encarga de dirigir, controlar y ejecutar la aplicación de la política cultural del Estado y el Gobierno *en el ámbito de su competencia*.

²⁷ El Instituto Cubano de Radio y Televisión constituye una entidad no subordinada al Ministerio de Cultura, ello implica que posee su propia proyección política tanto informativa como cultural, directamente atendida por el Consejo de Estado. A pesar de que existe un Grupo de Trabajo conjunto formado por especialistas del Instituto Cubano de la Música, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), que se preocupa por la difusión de agrupaciones artísticas y solistas de todo el país en escenarios de la capital y en la radio y la televisión, es evidente que esta escisión influye en cierta medida en la promoción de los bienes y servicios culturales, más cuando una encuesta de escala nacional sobre consumo cultural realizada en 1998 indica que el 87,5% de los encuestados ven asiduamente la televisión y el 82,7% la radio (Linares et al, 1998), ambos medios pertenecientes al ICRT.

²⁸ El Partido Comunista de Cuba como actor orientador en materia de política cultural queda explícito en la frase de Hart “...la concepción que a lo largo de estos años, nos ha inspirado *la aplicación*, desde el Ministerio de Cultura, *de la política cultural del Partido*, diseñada en sus esencias por Fidel, en 1961, en sus Palabras a los intelectuales.” (1989:13)

²⁹ Las instituciones que integran el Instituto Cubano de la Música están agrupadas de acuerdo a sus funciones: para la organización del talento artístico (Centro Nacional de Música de Concierto, Centro Nacional de Música popular y la Filarmónica Nacional); para la Producción Musical (Estudios de Grabaciones y Ediciones Musicales –EGREM-, Fábrica de instrumentos Musicales “Fernando Ortiz” y Editora Musical de Cuba); para el Derecho de Autor (Agencia Cubana de Derecho de Autor Musical –ACDAM-); para el Patrimonio, las Investigaciones y la Información (Museo Nacional de la Música, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana –CIDMUC- y el Centro de Información y Documentación Musical “Ordilio Urfé”); y para las Presentaciones Artísticas (Teatro “Karl Marx”, Sala de Conciertos “Amadeo Roldán” y la Agencia Nacional de Giras Artísticas). Deben destacarse otras instituciones como RECSA, ARTEX S.A. y Promusic S.A., así como agencias de reciente fundación.

³⁰ Además de Gramsci (1999), resulta interesante la reflexión que realiza al respecto Jorge Luís Acanda (2002) siguiendo el legado gramsciano.

³¹ Juan Valdés Paz, en un evento sobre «Intelectuales orgánicos cubanos», realizado en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, título que está en proceso de publicación, expresó que “el mayor peso relativo de los políticos respecto de los intelectuales en la instauración del poder hegemónico ha implicado, en mi opinión, también la problemática de la exclusión de propuestas de grupos de intelectuales orgánicos acorde a estas estrategias en curso. Es muy difícil que una vez decidido por el poder político ciertas estrategias, otras que también son sostenidas por intelectuales orgánicos, no sean de hecho excluidas.”

³² Como «Grupo de Notables» se refiere a ese grupo de intelectuales que pertenecen a los Consejos Técnicos Asesores, personas avaladas por su experiencia, desempeño y prestigio en el sector.

³³ Durante la Feria Cubadisco 2004 pudimos constatar la presencia en el Stand de RECSA de las firmas asociadas como es el caso de IRE Productions, Lusafrica y Tumi Music.