
Paredes de sueños, acero y concreto

Una aproximación a centros culturales independientes en Santiago de Cuba

Walls of Dreams, Steel, and Concrete: An Approach to Independent Cultural Centers in Santiago de Cuba

Ligia Lavielle Pullés ¹

Resumen | La historia de los centros culturales independientes en Cuba, interrumpida con el cambio social de 1959, traza un nuevo relato con el proceso de apertura económica de la segunda década del siglo XXI. El presente trabajo pretende un primer acercamiento a las instituciones de esta naturaleza en el país, en especial en la ciudad Santiago de Cuba. Nuestro objetivo es comenzar una ruta por la interpretación de estos enclaves, su real autonomía, sus disímiles objetivos, así como sus significaciones e imaginarios construidos sobre ellos en relación a la construcción social del espacio urbano. Partimos de un esbozo cuantitativo para adentrarnos en la perspectiva cualitativa. El trabajo inicia una exploración en una ruta crítica que pretendemos se secunde por otras investigaciones, cuyo inicio y culminación descansa en la distinción de pertenecer a un país de modelo único en el área continental.

Palabras clave | Centros culturales independientes, Públicos, Lugar

Abstract | Although the history of the Cuban independent cultural institutions was interrupted due to the social change of 1959, today new phenomena have been observed alongside with the slow process of economic changes in the second decade of this century. This work is a first approach to this sort of institutions for which a fieldwork was conducted in Santiago de Cuba, the last capital of the Cuban eastern part. We aim to approach to the interpretation of their real independence, their different objectives as well as the meaning built on them in relation to the urban space imaginaries. We start with a quantitative overview to get depth in the qualitative perspective. The work begins an exploration in a critical route that we hope will be followed by other researches, whose beginning and culmination rests on the distinction of belonging to a country with a unique model in the area.

Keywords | Independent cultural centers, Consumers, Place

1 Universidad del Oriente. ligia.lavielle@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7052-9095>

A modo de introducción: Aproximación al contexto cubano en el prisma de la institucionalidad independiente

Lo primero que viene a la mente cuando aludimos a instituciones independientes es la vaguedad del término; ambigüedad ganada no solo por las diferencias que tradiciones disciplinares disímiles, pero contiguas, otorgan a la categoría institución, sino también debido a que lo “independiente” adquiere connotaciones muy diferentes de acuerdo a contextos sociopolíticos equidistantes. Precisamente es el contexto sociopolítico lo que otorga un sello distintivo a la *institucionalidad independiente* en Cuba.

Es el único país de la región latinoamericana en ostentar un sistema socioeconómico socialista-comunista, si bien su huella se percibe con claridad en algunas naciones del continente mientras que sus influencias se hacen presente a nivel ideológico en casi todos. Lo cierto es que desde 1959 el sistema cubano condicionó un accionar de pretendida protección social a ultranza y con ello el poder ilimitado del Estado. Como parte de esta condición, la institución cultural, del mismo modo que los otros brazos de la estructura cubana, se subordinan a la dirección y la acción reguladora de aquel.

Así era hasta los primeros años del siglo pasado. Hoy en día, gracias a un proceso de apertura económica, también direccionado desde la cima estatal, se pusieron en vigencia nuevas leyes para comenzar a abrir la economía cubana a nuevas formas de gestión económica. Hace unos 5 años, el cambio fue aún mayor pues se da un paso hacia pequeñas formas empresariales privadas² que cimentan la apertura económica hacia cierta permisividad de lo privado. Al margen del carácter *gatopardista* implícito en tales cambios, lo cierto es que, en el proceso, varios actores sociales vinculados al mundo de la cultural artística valoraron la ocasión para su permisividad y desarrollo.

El presente texto avanza hacia un acercamiento a la realidad de estas instituciones culturales. Se realiza desde dos directrices comparativas: la primera va a enfrentar las tipologías de instituciones culturales con vistas a resaltar sus diferencias. La segunda, implícita, pondrá a dialogar los centros independientes inherentes a dos mundos del arte bien diferenciados pero relacionados; artes plásticas y música, por ser los más trascendentes en relación al tema.

No se pretende alcanzar profundidad en el análisis de la estructura. Antes bien, el interés mayor se aboca a explorar en su dimensión independiente y a desentrañar las significaciones sobre tales instituciones. Con ello el peso analítico descansa no solo en la epidermis institucional sino en el sentido que productores, creadores y el público van construyendo sobre tales instancias. Del mismo modo, todavía en la cuerda de lo cualitativo, merece la pena mirar, al menos de soslayo, los sentidos que adquieren tales enclaves en el entramado urbano.

² Se conocen como mipymes: pequeñas y medianas empresas con límites bien prefijados aprobadas con vistas al reordenamiento económico que comenzó en Cuba desde 2021.

Del mismo modo es necesario resaltar que el estudio no se realiza desde la capital del país, sino desde la zona oriental y la otrora capital de esta región, Santiago de Cuba. Este es más que un dato ocioso. Numerosas investigaciones cubanas que se exportan fuera de la ínsula y la mayor parte del discurso cultural sobre Cuba ponen la mira en La Habana y en una aparente representatividad de la sociedad cubana. En efecto, el presente sistema socioeconómico se aplica a la totalidad de sus 168 municipios y, en teoría, la realidad para sus habitantes tiende a una homogeneidad de procesos. Sin embargo, la investigación sociocultural y la historiografía cubana-caribeña desde sus inicios ha descarnado la diversidad de contextos en una misma Cuba, y sus impactos en fenómenos sociales que no sólo se manifiestan diversos en la intensidad sino también en su propia existencia. Matrices culturales, estilos de vida y capitales económicos pueden contarse entre las diferencias que separan las regiones, ciudades, las zonas rurales, semi-rurales y urbanas.

Por su parte, Santiago de Cuba es una ciudad ubicada en el este de la longitudinal geografía cubana, con una bahía de bolsa que abre al Mar Caribe y que condicionó históricamente las características culturales que tipifican al territorio. Fue la primera capital de la isla, desde 1515 hasta 1608 cuando se traslada este título para el que es hoy el centro capitalino. También fue la capital de la región y de la antigua provincia Oriente, hasta la transformación administrativa devenida luego del cambio social de 1959, específicamente en 1976.

Según datos del 2021 de la Oficina Nacional de Estadísticas, la provincia Santiago de Cuba es la segunda con mayor densidad del país con 1.037.399 habitantes hasta el 2022³ distribuidos entre 9 municipios, siendo el homólogo de 1031 km², el más importante con más de 500 mil habitantes. Este municipio se comparte entre poblados y ciudad cabecera; la última es el terreno de nuestra investigación.

Las diferencias entre ciudades y provincias cubanas también se resienten en la institucionalidad de la cultura artística. Por ejemplo, es notable que la institucionalidad independiente en Cuba se haga más densa (no solo numéricamente sino también en logros ostensibles) en la capital debido a un histórico desarrollo muy diferenciante del resto de las provincias que apunta a un centralismo político y económico incluso mucho antes de 1959. Tomar como sede analítica la ciudad santiaguera supone entonces no solo un reto sino un acto de valentía. Sin embargo, con ello se quiere dejar sentadas algunas características básicas que aún son perceptibles en estos estadios, aún iniciáticos, de la institucionalidad cultural independiente.

Notas sobre las instituciones culturales independientes en el marco sociológico

La institución, en la sociología, resulta uno de sus pilares fundacionales. Al respecto Giner, Lamo y Torres (1998, pp. 381-383) sintetizan cómo toma cuerpo en las teorías de sucesivas tradiciones clásicas y destacan la significación del proceso de institucionalización; analizados, por ejemplo, por Parson, en tanto matriz de la integración social o en Berger y Luckman como un eslabón básico para la constitución de las sociedades.

³ Estas cifras aún no se actualizan debido al continuo proceso migratorio cubano actual, un éxodo casi masivo cuyos saldos aún son inexactos para la demografía cubana.

Conviene cercar el pensamiento constructivista de Berger y Luckman (2001) sobre institución por cuanto apuntan de forma explícita a la forma de interacción entre sujetos y grupos. En ese sentido, se acepta que la institucionalización (o proceso de creación de instituciones):

aparece cada vez que se da una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores...toda tipificación de esa clase es una institución... La institución misma tipifica tanto a los actores individuales como a las acciones individuales (...) las instituciones implican historicidad y control...siempre tienen una historia de la cual son productos. Las instituciones por el mismo hecho de existir, también controlan el comportamiento humano estableciendo pautas definidas de antemano (2001, p. 76).

Con todo, la institución se convierte en un concepto de máxima generalidad debido a las sucesivas y disímiles entradas que posee en las ciencias sociológicas. En consecuencia, desafía en tanto su ambigüedad y amplitud. Sin embargo, se considera, junto a Marsal (1977), que para sustraerse a un análisis de las instituciones culturales nos serían propicios los asideros de la sociología organizacional y el asociacionismo voluntario, con lo cual, es posible alejarse con confianza de las grandes estructuras de la sociedad comúnmente conocidas en sociología como instituciones (matrimonio, familia, escuela, ley) para acercarse a una dimensión más estrecha de institucionalidad, la que Marsal entiende más próxima a lo organizacional.

Precisamente a través del desarrollo epistemológico de este campo se observan pautas que iluminan el análisis del objeto de estudio. En ese sentido, Sill (citado en Marsal, 1977, p. 80) planteó tres características para una asociación de esta índole, a saber, la común concordancia de intereses que impulsa su surgimiento, su voluntariedad (con completa libertad para entrar o salir si bien, en algunas tipologías sujetas a condicionamientos específicos) y su autonomía (que entendemos no solo del Estado, sino de alguna estructura global hegemónica). Se considera que el segundo rasgo también caracteriza a instituciones que correspondan a los dominios de alguna entidad general, pues la voluntad de entrar, salir, pertenecer o no responde a la libertad personal de elegir o a la motivación real del actor social.

Se resalta, también junto a Marsal (1977, p. 83) que el medio socioeconómico y cultural es indispensable para entenderlas. Sirva de ejemplo el contexto sociopolítico cubano de centralización y por extensión, de extremo control social, el cual ralentizó mucho el surgimiento de este tipo de centros y hoy, con una economía tan menguada y aún muy direccionada por la estructura hegemónica de poder, su autonomía comercial es muy difícil de mantener.

Algunos estudios recientes sobre instituciones culturales independientes señalan su intrínseca relación con los estudios de industrias culturales y consumos, por cuanto, su independencia se ejerce al separarse de las corrientes dominantes, o al menos más populares, de las prácticas y gustos culturales, para crear un nicho propio. Vale traer a colación que, en la historia cultural, al menos del Occidente, varias intenciones, ideas culturales y actividades artísticas que nacieron como alternativas terminaron por conformarse en una corriente propia que también formó parte de lo hegemónico. En ese sentido vale atisbar la aparente paradoja que defienden — no sin cierta dosis de sorna—

Heath y Potter (2014) sobre la forma en que lo “contracultural” se convierte en parte del discurso dominante.

En la opinión de esta autora, la institucionalidad independiente de la cultura no se considera de los objetos más prolíficos de la sociología de la cultura. Con todo, en los últimos años ha despertado el interés entre investigadores en tanto corresponde con uno de los espacios que adquieren significación entre las prácticas culturales de las juventudes. En ese sentido, atisbamos la creciente importancia de este campo en los estudios culturales latinoamericanos. Así lo explica Sánchez Montenegro (2022) cuando traza su trayectoria en la zona continental, con protagonismo en Argentina y México.

La misma investigadora (2022, p. 15) ofrece un concepto de instituciones o centros culturales independientes que parece relativamente cómodo de asumir: espacios físicos donde se gestionan actividades culturales que se distinguen por su organización poco convencional y alternativa a las dinámicas culturales oficiales. Con este respecto, se observa, de lejos, una postura política intermedia que se aleja de dos grandes estructuras hegemónicas: los megapolios culturales y el Estado. Con razón Wortman (2015) recuerda que el nacimiento de su estudio de caso posee vasos vinculantes con el liberalismo, intersticios que explicita Rowan (2016, p. 14) cuando expone el trayecto libertario que condicionó algunos hitos en el surgimiento de tales entidades como la liberación de softwares.

Otros estudios latinoamericanos sobre espacios autogestionados permiten añadir generalidades, por ejemplo, la postura política y de desarrollo social en tanto elementos notorios en su constitución. Un número de casos (Wortman, 2015; Zayas Nieves, 2015) destaca la labor social que subyace en las prácticas artísticas de creación y animación, como actividad alternativa con vistas a educar a sectores en desventaja socioeconómica. Implícita en esta educación se transmiten ideas de activismo político hacia la justicia social, la equidad de género, la democratización y el antimerchantilismo culturales (Sánchez Montenegro, 2022).

En concordancia con lo anterior, otro de los elementos típicos de muchos estudios de instituciones independientes es el discurso laxo sobre la forma de sostenibilidad, lo cual apunta a las actividades que crean sus gestores en aras de mantener la buena salud de la institución, más allá incluso del necesario plano económico. Si bien los parámetros de sostenibilidad cultural manifiestan un cierto vacío en relación a espacios fuera de los museos, es mucho mayor si se trata de instituciones independientes. Stylianou-Lambert, Boukas y Christodoulou-Yerali (2014) y Loach y Rowley (2021) demuestran cuatro parámetros para examinar este tipo de sostenibilidad que pueden ser adaptados a otras instituciones culturales independientes: *heritage preservation*, *cultural identity*, *cultural vitality*, *cultural diversity*.

Con ellos se comienza a esbozar una posible ruta metodológica de análisis. La preservación patrimonial, puede referirse, como el caso de bibliotecas privadas que analizan Loach y Rowley (2021), a las instituciones que atesoran colecciones valiosas para la nación. La identidad cultural también se vincula al uso de bienes y productos relativos a la identidad entendida en su sentido más esencialista y macro. Los otros dos adquieren mucha relevancia en el contexto latinoamericano pues apuntan a la dinámica continua que logran insuflar sus gestores y a la diversidad de grupos y agentes que, en medio de una región tan diversa, logran atraer sus protagonistas.

El espacio como aporte a los estudios de instituciones culturales independientes

Por último, para el buen funcionamiento de estos centros y su posterior evaluación resulta necesaria la reflexión sobre el medio social circundante y el entramado urbano; terreno aún poco atendido en los estudios de este tipo de espacios. Si bien la relación con la comunidad aparece de forma recurrente y, de hecho, es en esta relación donde se fundan tales instituciones, parece extraño que el análisis poco incluya a los estudios de espacios, de la geografía humana o de lugar. Esta disciplina que ha sentado cátedra en Hispanoamérica, nos revela en múltiples estudios de caso la importancia del espacio construido en la formación de imaginarios simbólicos sobre diferentes enclaves del tejido urbano.

A partir del despliegue de múltiples categorías espaciales y con anclajes en clásicos como H. Lefevre o M. De Certeau, especialistas del área (Lindón, Hiernaux y Aguilar, 2006; Silva, 2006; Lindón y Hiernaux, 2010) subrayan la “no vacuidad ni el vacío” que caracteriza a cualquier enclave urbano o rural. Estos se cargan de sentido para el actor y los grupos que van significando calles, recintos, parques y cualquier tipo de realidad espacial pública e incluso privada. Deviene así un análisis direccionado por lo que Jacques Levi denomina el giro espacial (citado en Lindón y Hiernaux, 2010, p. 11), es decir, la intrínseca y crítica relación de la espacialidad con la sociedad en toda su complejidad.

Se asume aquí que el espacio y por tanto las instituciones culturales independientes también se configuran desde los imaginarios colectivos de grupos y actores sociales. En esta dirección integran las disímiles significaciones que los grupos sociales construyen y despliegan diferencialmente sobre los disímiles enclaves de la ciudad.

Antecedentes y problematización de las instituciones independientes en Cuba: un concepto distintivo

Los estudios de instituciones independientes en Cuba son escasos, comprensible por tratarse de un país con características sociopolíticas diferentes al resto de naciones de la región. Sin embargo, las ganas de conformar manifestaciones fuera del patrocinio y dominio estatal siempre han estado presente entre artistas y por esa ruta de creatividad se comenzaron a deslizar no sólo las iniciativas que se abren a nuevas instancias independientes de creación-consumos culturales, sino también los estudios sobre dicha categoría en el país.

El primer escollo metodológico en el contexto cubano sobresale en la definición de la noción de “lo oficial”, que ya señala Sánchez Montenegro (2022), el cual parece conformarse en el entrecruce de dos dominios diferentes: del Estado y de los megapolios de la cultura (Worthman, 2015). Esta intersección se convierte a la postre en un terreno pantanoso que alude a la mayor parte de los bienes culturales considerados *mainstream* o correspondientes a la cultura de masas. Sin embargo, en Cuba, ambos dominios se perciben como uno, toda vez que las mayores industrias de la cultura están precisamente en manos del Estado, con lo cual resultaría el mismo canal de creación.

Ahora bien, si asumimos que estas instituciones culturales independientes son las que van por fuera de las *dinámicas oficiales*, vale observar que son escasos los estudios cubanos que lo privilegian como centro de atención; si bien subyacen en el examen de fenómenos y problemáticas culturales que, similar a los casos que planteamos al inicio, se hermanan con el tema de los consumos o los públicos. Por ejemplo, para aludir a la producción y el consumo de música urbana (Lavielle, 2022), su autora ha debido hurgar en los enclaves independientes. Del mismo modo, para la interpretación de prácticas generadas por culturas juveniles o no juveniles sus autores han debido rozar, en algún momento, formas de organización establecidas entre ellos y desde allí qué proto-estructuras han surgido a la sazón, por ejemplo, los espacios privados de reunión Rastafari o aquellos públicos gestionados para sus actividades de principios de siglo (Furé, 2011). Sin embargo, en estos casos, la futilidad de los agrupamientos y su propia dinámica altamente mutable hace muy difícil la conformación institucional, menos aún su examen.

Una zona más prolífica, si cabe, en la ruta de estos enclaves independientes lo es el campo del arte donde investigadores dan cuentas de cómo se generan y desarrollan las iniciativas fuera del dominio estatal o mediático. Es en este punto donde convergen nuestra principal problemática sobre la flexibilidad de nombrar lo independiente cultural en el país. Por ejemplo, un estudio como el de Lloga (2019, p.162) sobre cine defiende que la noción de independencia no se halla circunscrita a la práctica fílmica privada sino a su desarrollo con respecto a la esfera mediática pública-profesional (la independencia supone el funcionamiento fuera de ella). En efecto, siguiendo los pasos de algunos académicos de estudios fílmicos, se concibe aquí como una práctica de “no pertenencia a” (...la industria, las políticas, las estéticas, etc.) (Lloga, 2020, 852). Sin embargo, en estos casos se aborda el fenómeno como lo que es, una práctica creativa, no necesariamente individual pero tampoco generadora de una organización institucional. Incluso, en caso de que se conformara un enclave de este tipo, no sería del interés de investigadores propiamente del arte por cuanto supone un descarrilamiento de sus objetivos más enfocados al análisis de las obras y su forma de gestión que a la conformación de estructuras y el sentido que adquieren para el público en diálogo con los creadores.

Llegamos entonces al segundo punto de inflexión importante (el primero encaraba la diatriba de la oficialidad). Los espacios independientes en Cuba bien pueden ser privados o no, estar bajo el dominio de instituciones no gubernamentales o, como bien señalan los estudios fílmicos cubanos, estar bajo un ala del dominio estatal pero no seguir las políticas y dinámicas más comunes de las demás organizaciones de este conjunto. Ello atisba la apertura del diapasón de entidades culturales de esta naturaleza en Cuba.

Otro señalamiento interesante para el estudio de este objeto, el tercero, es el apego a objetivos sociales, educativos y un discurso político a contracorriente de otros hegemónicos. En este sentido, una vez más, en Cuba, y a consecuencia del amplio diapasón anteriormente explicado, podemos hallar instituciones con uno u otro de estos fines, mientras encontramos otras que no apuntan a ninguno. Sin embargo, en todos los casos se trata de organizaciones aupadas por intereses comunes en función del desarrollo creativo y también del disfrute para un público mayor o menor. Estos dos objetivos, o al menos uno de ellos, pueden ser centrales o secundarios pero siempre estar presentes en la dimensión de sus fines.

En cuarto lugar se debe esclarecer el real protagonismo de los objetivos destinados a la cultura artística. Si bien los autores revisados plantean esta arista como central, por demás fuente de educación, participación de sus públicos e incluso activismo político mediante el discurso del arte, nos preguntamos si los espacios que ubiquen tales prerrogativas en segundo lugar también se convertirían en centros culturales. En este sentido observamos algunos espacios, con gestión privada, que también ofrecen una cartelera cultural no necesariamente dispuesta con fines educativos sino recreativos, pero eminentemente cultural.

Con estas notas sobre el contexto cubano y la alborada de dicho campo de trabajo en el país, se arriesga una noción de instituciones culturales independientes suficientemente cómoda para incorporar lo típico y atípico de nuestro estudio. Se insiste en el viso exploratorio, incluso de tanteo, del tema que aventura un concepto con el que se pretende ser uno de los pinitos del campo en la Isla caribeña.

Se trata, en primer lugar, de un agrupamiento de personas con intereses comunes (Sill, en Marsal 1977, p. 80) que fundan un espacio físico (Sánchez Montenegro, 2022), apoyado por la interacción real o virtual, donde se produce y/o consumen expresiones culturales, generalmente de corte artístico. En este punto observamos que no todos los productores de prácticas artísticas “independientes” alcanzan a formar los tipos de instituciones que analizamos aquí.

En Cuba dichas instituciones pueden estar vinculadas a organizaciones no gubernamentales, ser totalmente privadas o estar enlazadas con lo estatal pero con la libertad de no seguir exactamente la misma dinámica directiva de organizaciones estatales de similar naturaleza. En ese sentido se explica que pueden ser o no enclaves educativos, con fines sociales y a contracorriente de los discursos hegemónicos políticos e ideológicos. Tales centros pueden poseer o no como objetivo primario la cultura artística. Una vez que las actividades de este corte y sus públicos se integren a la dinámica de su funcionamiento se podrán considerar con el rótulo propuesto.

De esta forma, la institucionalidad cultural en el país, y singularmente en la ciudad Santiago de Cuba se caracterizará por una gran amplitud y, en consecuencia, variedad de organizaciones que podrán formar parte de esta aproximación por tipos.

Perspectiva metodológica: apuntes necesarios

El trabajo se sustenta en una triangulación metodológica con mayor preponderancia de lo cualitativo. El enfoque macro, vinculado a las estructuras, se observa en el análisis de las instituciones de acuerdo a las diversas articulaciones con organizaciones con fines reguladores o colaborativos. Una vez ubicadas dentro del entramado institucional el uso de la perspectiva cualitativa sustenta el dato referente a la comprensión de la verdadera dimensión independiente del centro. También permite discernir las disímiles significaciones de las instituciones para los diversos públicos en tanto responde o no a sus demandas y el lugar que alcanza en sus imaginarios dentro del mapa simbólico de ocio de la ciudad.

Se concibió una estrategia metodológica dividida en tres fases, una exploratoria, la segunda de despliegue de las técnicas de investigación social y una tercera de análisis de resultados.

La selección de la unidad de análisis fue la tarea principal de la fase exploratoria y para ello se desplegaron una serie de técnicas de ambos enfoques cuantitativos y cualitativos. Primeramente, se revisó el registro de varias instancias reguladoras de la cultura en la localidad (Consejos, Empresas Comercializadoras) para conocer cuáles son las estatales inherentes a ellas y si hay vínculo con las independientes. Después se visitó la Oficina Tributaria local para discernir cuáles instituciones poseen la calidad de privadas o independientes. En esta oficina se entrevistó a funcionarios (informantes clave) y se complementó la información con documentos proveídos. Una tercera técnica fue la observación y mapeo de la ciudad santiaguera para listar las instituciones que pensamos fueren de gestión privada y de esa forma validar los datos anteriores.

La selección de la unidad de análisis contó con los siguientes criterios:

1. *Tipo de gestión de acuerdo a fines.* Con ello seleccionamos instituciones independientes con diferentes formas de gestión económica-cultural: privadas, independientes o semi-independientes del Estado.
2. *Objetivos.* Consideramos que entre sus objetivos se concibiera la cultura con connotaciones vinculadas a las expresiones artísticas e intelectuales.
3. *Impacto pretérito o presente.*

Al triangular los datos sobresalen un universo de 18 instituciones privadas cuyos fines se relacionan con la cultura artística de forma primaria o secundaria, pero cumplen las premisas arriba discutidas sobre este tipo de institución en Cuba. Insistimos que esta conceptualización la hemos desbrozado para marcar la atipicidad del país con casos homólogos en la región, manteniendo el hecho general de ser centros cuyos gestores poseen voluntariedad para fundarle e intereses comunes (Sill en Marsal 1977, p. 80). Por último y con una sencilla diferencia respecto al autor referenciado, tales instituciones cubanas deben poseer, al menos, cierto grado de autonomía y no necesariamente una autonomía total.

Se intuirá a partir de aquí que dentro de este universo hay disímiles tipos de organizaciones, a saber 5:

Tipo 1. Instituciones que nacen al calor de nuevas directrices económicas del país y que, con cierto grado de autonomía impulsan la cultura artística como desarrollo regional.

Tipo 2. Centros culturales destinados a la artes patrocinados por instituciones religiosas no dirigidas por la estructura estatal.

Tipo 3. Centros culturales con cierta autonomía económica y cultural destinados a temas específicos, entre ellos, algunas se destinan al arte

Tipo 4. Centros de creación artística plástica, con bastante autonomía, que se abocan también a la relación con determinados públicos.

Tipo 5. Centros de ocio privados que contemplan como objetivos secundarios la promoción, si bien de forma exploratoria, de la cultura artística. Esta autora es consciente de su alejamiento de nuestro estudio en la medida en que promueven la producción audiovisual más de moda, en contraste con un concepto —más arriba mencionado— que enfatiza lo alternativo (Sánchez Montenegro, 2022), esto es, lo que poco reproducen los grandes medios masivos (Worthman, 2015). Sin embargo, es la intención aquí es incluirlos porque, lo que se ha convertido en *mainstream* en Cuba, si se quiere, en popular, es contrario a lo que en teoría promueve el Estado y sus consecuentes extensiones de industria musical. En este caso, a dicha producción y sus centros más difusores no le acomodaría ninguna marca de este tipo; ni alternativo, ni *mainstream* (aunque sean realmente muy populares). Con ello se coincide con Thorton (1995) que en ciertas circunstancias es delgada la línea separatoria entre tales categorías. Por último, en estos espacios se promueve un tipo de cultura musical.

Huelga insistir que la contribución del presente texto estriba en una aproximación exploratoria e interpretativa a este tipo de instituciones mediante una tipología. El objetivo es que pueda hacerse extensiva a otras zonas del país o a contextos similares al que se describe.

Para el posterior análisis, la revisión conceptual dejó entrever algunos criterios que describen un arco desde un enfoque macrosocial y estructural a una mirada micro y comprensiva sobre las significaciones. De esta suerte, los criterios para el análisis de cada institución son los siguientes:

1. Relación con el Estado: desde el ángulo regulatorio y legal.
2. Fines.
3. Sustentabilidad: económica, diversidad cultural, vitalidad, identidad cultural, preservación patrimonial.
4. Significación para públicos regulares y no regulares.
5. Significación en relación a su ubicación en la ciudad

Las técnicas empleadas durante la fase central del despliegue del trabajo de campo fueron entrevistas a públicos regulares y no regulares de cada institución, en general 70 personas, entre ellas, vecinos de cada espacio cultural. También se entrevistaron a funcionarios y trabajadores de cada institución, en general a 14. También se llevó a vías de hecho dos grupos de discusión entre públicos regulares y no regulares para las instituciones de tipo 1 y 5 respectivamente, así como dos observaciones participantes en la dinámica interna de actividades de instituciones de tipo 2 y 5. Se realizaron también algunas lectura de imágenes y videos de cada espacio. Teniendo en cuenta que los objetivos del estudio se sustentan en el paradigma cualitativo, la construcción del dato no apuntó tanto a la cantidad de personas sino a las significaciones implícitas en el discurso, interpretadas a la luz del contexto sociocultural de la ciudad.

Por último, pero no menos importante cabe mencionar que el trabajo de campo contó con la participación activa del grupo de tercer año de la carrera historia del arte de la Universidad de Oriente, quienes, guiados por la autora del presente trabajo desplegaron las herramientas de búsqueda de información descritas como parte de una asignatura vinculada a la sociología del arte.

Sobre los centros culturales independientes

El despliegue del trabajo de campo vislumbró las diferencias entre unos y otros centros, ante una perspectiva de selección notablemente amplia. A continuación, se mencionan cada tipo al tiempo que se ubican ejemplos en la ciudad y fuera de ella para señalar las que fueron elegidas como unidades de análisis.

Tabla 1

Tipología de centros culturales independientes en Santiago de Cuba y otras ciudades cubanas

Proyectos de Desarrollo Local y proyectos artísticos	Centros religiosos con fines de promoción artística e intelectual	Fundaciones	Taller-galería	Bar-discoteca
Allegro	Centro Cultural y de Información Pedro Meurice Estiú	Caguayo	Aguilera	<u>Millenium</u>
Modo Split	Centro de los Hermanos La Salle	La naturaleza y el hombre (C. Habana)	Tamayo	<u>M'ka</u>
Tú Taller (C. Habana)	Centro Cultural de Animación Misionera San Antonio María Claret	Ludwig (C. Habana)	Nuevo Milenio	<u>St Pauli</u>
Plaza de la Marqueta (Holguín)				Popeye

Nota: Elaboración propia (2024).

Los antecedentes de las instituciones independientes en Santiago tienen un punto fuerte en la creación de estudios domésticos de grabación. Durante los años noventa, pero fundamentalmente en los primeros del nuevo milenio, varios jóvenes motivados por la nueva ola rítmica de la música urbana (raggamuffin, dancehall, luego reguetón) comienzan a experimentar con la copia de pistas de sonidos venidas del extranjero; práctica individual y social que llevaban a vías de hecho en sus domicilios. Así comenzó la

carrera por crear estudios independientes domiciliarios, los que, a la postre, se convertirían en los centros neurálgicos de la cultura musical que irriga y está en el centro de las escenas rap-reggae y repa-reguetonera. Cuando las disqueras estatales aún no preveían la fuerza que tomarían los géneros, denominados operativa y difusamente urbanos, los productores independientes vieron en sus habitaciones el filón de libertad para crear su propia música sin miedo a obstáculos burocráticos. De esta forma se liberaban, en alguna medida, del ataque y la crítica en la voz de los políticos acérrimos de la cultura.

Proyectos de Desarrollo local: Modo Split

El portal del gobierno provincial reconoce a los Proyectos de Desarrollo Local (PDL) como “conjunto de recursos, esfuerzos y acciones, con identidad propia (...) que contribuya al desarrollo del territorio donde actúa e impacte en la calidad de vida de la población” (Gobierno Provincial, 2022). Son reconocidas formas de gestión y creación de riqueza económica y social cuya plataforma directa es el gobierno local, pero actúan con libertades de gestión bajo los mismos marcos regulatorios que los de la administración estatal.

Conjuntamente con ellos se ubican proyectos de artistas que, sin llegar a ser de desarrollo local, se independizan de la gestión estatal. Modo Split, es uno de estos proyectos que ha logrado aglutinar y mantener alertas a un público, por lo general jóvenes universitarios. El objetivo común de sus gestores es promover a los artistas jóvenes de la ciudad con o sin carrera académica. Se establecen hoy en una de las salas del proyecto de Desarrollo Local Allegro como parte de una mutua colaboración.

Sus objetivos centrales permanecen invariables desde su surgimiento en el 2019, pero se observa que las relaciones continuas con diversos mundos del arte (Becker, 2008) han abierto el panorama de manifestaciones de tal forma que hoy el espacio deviene en un poliedro especialmente experimental y alternativo. Las actividades consisten en la reproducción o la interpretación en vivo de videos-arte y música poco popular; electrónica, rock, rap. También se participa en propuestas de artes visuales contemporáneas díganse performances, instalaciones, artes plásticas al tiempo que ocasionalmente programan obras de teatro experimental y poesía.

Los PDL se insertan en la estructura institucional subordinados al Gobierno Provincial y a la Oficina Nacional Tributaria (ONAT). Los proyectos como Modo Split poseen aún más independencia y surgen como aristas del trabajo creativo de sus gestores lo cual les permite más libertades para la programación y hasta cierto punto para sus obras.

En efecto, el discurso de sus propuestas roza ocasionalmente lo contestatario y lo irreverente desde la estética críptica que le permite el arte contemporáneo y no desde el sostén de un discurso frontal. El espacio logrado y la sociabilidad entre tales artistas proveen el germen nutricional para la creación de propuestas (por ejemplo, video-arte o temas de electrónica experimental) expositivas de una realidad social cubana en crisis; contenidos que se visten de la mezcla entre lo surreal y lo hiperreal para luego transitar, sin problemas o censuras, hacia otras instituciones artísticas; por ejemplo, competir en salones de arte contemporáneo.

Sobre su sostenibilidad el proyecto se apoya económicamente por la venta de bebidas y comidas, además de decidir el cobro de la entrada, aunque inicialmente era totalmente gratis. El espacio físico no es privado en sí, pues pertenece a la institución de la cultura. Este cine-teatro fue uno de los más importantes centros de la ciudad desde su surgimiento en el siglo XIX, devenido con el tiempo en un local abandonado a la ruina. En consecuencia, el primer objeto de valor patrimonial que merece salvaguarda es el local y, de hecho, la intención de los gestores es comenzar a reparar o al menos frenar el deterioro que merece este sitio histórico. Por otro lado, el proyecto promueve obras efímeras, de ahí que no consideramos que posean conciencia para formar una colección con las evidencias de su labor.

Sobre la identidad cultural sus creadores apuntan a un discurso universalista del arte antes que nacionalista y en este punto se vuelven a desapegar de muchas instituciones culturales. La promoción de la cultura cubana especialmente desde sus tradiciones es uno de los baluartes discursivos más recurrentes en muchas instancias institucionales; sin embargo, otras, generalmente guiadas por jóvenes, apuestan por un presente que reconoce el pasado cultural para articularlo en un continuum. Por la segunda opción ha optado Modo Split: una realidad social cubana interpretada desde un prisma cultural ambiguo y glocal.

Sin embargo, la identidad cultural que promueven sí se puede interpretar desde el ángulo subcultural, en tanto, muchos jóvenes aglutinados por intereses de consumos afines comienzan a valorar este espacio “rescatado” y “lugar” es decir, espacio de identidad (Augé, 2000; Lindón, Aguilar y Hiernaux, 2006) y de una memoria afectiva que comienzan a construir sobre la base de la sociabilidad que logran en estos marcos. Si bien en los noventa unas pocas culturas juveniles hallaban su lugar de identidad en algunos enclaves que percibían como suyos, hoy pese a lo fluctuante de la emergencia cultural juvenil, algunos comienzan a sentir este espacio correspondiente con identidades colectivas *diferentes*: rockeros, bohemios, frikis. Así se vislumbra que la diversidad cultural y la vitalidad se gana no sólo en las propuestas sino en los públicos que participan. En efecto, observaremos la contraposición de posturas entre jóvenes que sienten cierto desdén por dicha opción:

Eso es de bohemios, de frikis...no sé, se sientan en el piso y oyen esa música (Entrevista a una muchacha de 22 años).

Con estos fragmentos también se demuestran significados los diversos públicos atañen al espacio en el reconocimiento y reestructuración de los imaginarios de la ciudad. El enclave se halla en una de las arterias más importantes de la ciudad, justamente en el centro urbano y rodeado tanto de domicilios, instituciones públicas, como privadas. Su relación con el espacio vecinal resulta saludable en tanto no atenta contra la tranquilidad del ambiente, pero al mismo tiempo dinamiza el trayecto público.

Centro Cultural de Animación Misionera San Antonio María Claret

Históricamente las iglesias cristianas cubanas, como extensión de su influencia global, han sido la matriz del surgimiento o propagación de manifestaciones artísticas cumpliendo con las tareas más añejas del cristianismo sobre la tierra; la evangelización, la liturgia o la dinámica comunitaria de comunicación. La influencia de la iglesia cubana entró en crisis fruto del cambio social y político de 1959 y el arribo de una ideología comunista hegemónica que propulsó una relación entre Iglesia y Estado ora conflictivo ora de distancia-tolerancia. Este dato es significativo para entender su rol como centro cultural independiente de patrocinio artístico.

Si bien esta poderosa institución con frecuencia subsume las manifestaciones artísticas en una dinámica comunitaria de acuerdo al tipo de cristianismo que defienda, existen en Cuba algunos centros cristianos religiosos que sin ser necesariamente iglesias promueven la cultura artística y/o el desarrollo intelectual hacia cualquier tipo de públicos. En esta tipología, hemos elegido al Centro Cultural de Animación Misionera San Antonio María Claret⁴, ubicado en la Iglesia de la Santísima Trinidad si bien no constituye en sí mismo una iglesia (de hecho, algunos de sus miembros ni siquiera son creyentes).

Los fines del centro son la promoción de la cultura artística en especial, pero no exclusivamente, todas aquellas que posean un contenido sacro cristiano. Desde allí se promueve el Salón Nacional de Arte Religioso y otras exposiciones, se imparten cursos de cualquier manifestación, se proyectan concursos internacionales de literatura, se ejecutan actividades de animación sociocultural infanto-juveniles, se organizan conciertos y galas; actividades que se programan al año de acuerdo con los convenios y logros de años precedentes.

El Centro se acomoda bajo los principios cristianos-católicos y desde allí mantiene la misma relación histórica que ya hemos descrito con la estructura estatal; solo le obedece desde el marco estrictamente legal regulatorio. Sus dependencias se deben a una estructura que desborda el archipiélago cubano; en este caso, la congregación claretiana y en especial, la de las Antillas. En ese sentido, desde la cultura artística representa uno de los artífices más claros de la libertad de expresión toda vez que no se atienen a la política cultural imperante, si bien, les resulta conveniente mantener las relaciones de tolerancia con la estructura política imperante. De ahí que el discurso de los artistas y espacios de arte que cobijan, pese a ser frontalmente más crítico que cualquier otro agente artístico, usualmente retorna a la medida crítica. Guarda relación de colaboración con múltiples instancias educativas y culturales; públicas o privadas.

La sostenibilidad, en su lado económico, depende de los recursos asignados por su delegación inmediata superior y los proyectos que logren gestionar. Por otro lado, el patrimonio cultural del centro resulta uno de sus recursos más valiosos, fruto de años de investigación y trabajo promocional. Por un lado, sus gestores son conscientes del valor artístico patrimonial que poseen en obras valiosas dentro de los muros del templo, por ejemplo, entre ellas se halla la primera obra pictórica de autor cubano que reconoce la historiografía del arte. Por otro lado, son depositarios de una colección de arte cubano conformada por los sucesivos salones y exposiciones que ha patrocinado el Centro.

4 Arzobispo decimonónico con una visión para la creación de un centro cultural aglutinador de científicos e intelectuales de la época con el propósito de evangelizar desde las ciencias y la cultura.

En ese punto contribuyen a la continua construcción de una identidad nacional que no permanece inmutable, se concibe desde una plataforma de pensamiento macrosocial. Sin embargo, un amplio espectro de actividades también garantiza la diversidad de premisas identitarias y culturales, así como la afluencia de un público diverso con disímiles intereses; razones que garantizan su vitalidad.

La institución logra aglutinar en su patio a un público ya recurrente; especializado cuando se trata de actividades con fines de educación superior (cursos, talleres, lectura de obras literarias) y mixto cuando las acciones constituyen presentaciones más abocadas al goce estético (exposiciones, conciertos, obras de teatro infantil). En ese sentido cumple con una premisa no solo evangelizadora sino también educativa en tanto logra incorporar un buen número de vecinos que, sin formación artística, algunos con carencias de instrucción y profundas desventajas sociales, se sienten finalmente seducidos por las artes.

Al mismo tiempo, y como parte de una labor muy cercana a la iglesia, sus gestores (no todos creyentes cristianos) impactan desde el arte en una zona parroquial extensa y logran una relación saludable con la comunidad circundante. Su ubicación se enclava en el centro de la ciudad en un edificio que data del siglo XVIII y limita con una de las zonas de mayor complejidad social en el territorio; barrio Los Hoyos; también parte de la parroquia. Empero, pese al desarrollo de actividades artísticas y a la participación de un número regular de públicos los pobladores que habitan más allá de las cuadras periféricas no distinguen al centro de la iglesia, ni pueden discernir sus roles de lo puramente eclesial. Por ejemplo, en las entrevistas a actores sociales sobresale el poco reconocimiento de su nombre y ocasionalmente el de la Iglesia Trinidad como sede.

Talleres-Galerías de artes plásticas

Son una de las opciones de privatización que se permitieron con el proceso de apertura económica que comienza en el año 2015. Asimismo, en el mismo año, con vistas a conmemorar el 500 aniversario de la fundación de la villa Santiago de Cuba, la institución cultural que aúna a artistas visuales y escritores (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) ofreció ceder locales otrora abandonados a algunos pintores para que ubicaran sus estudios-talleres personales, ocasión propicia para la educación y promoción de la plástica. Sin embargo, hemos elegido uno de los talleres con mayor edad de la ciudad: Aguilera, cuya fundación corresponde a la década de los ochenta.

Surge solamente como taller y uno de corte familiar, pues los Aguileras son una de las castas de artistas más representativos entre los pintores de la localidad, la región y el país. Luego de un accidente trasladaron el estudio-taller al emplazamiento actual. Si bien sus fines primigenios eran la creación y educación en la plástica, hoy en día, añaden la promoción de los artistas, los de la familia y otros vinculados no consanguíneamente. En esta variación de objetivos, igual se observa que el interés por la creación pesa más que el de la promoción.

Aunque son una institución privada sus artistas son parte del Consejo Provincial de las Artes Plásticas. Establecen vínculos de colaboración con otras instituciones especialmente con la Fundación Caguayo mediante la cual comercializan sus obras. Aunque el ángulo interactivo y expositivo es menos regular, lo que se expone se ciñe al discurso permitido de la política cultural.

El taller se enclava en medio de una vecindad santiaguera reconocida en el imaginario popular como un barrio burgués, en tanto, allí se localizó desde finales del siglo XIX la burguesía colonial y luego republicana. El paisaje y la dinámica de esta zona son ostensiblemente diferentes a otras. Si bien los capitales económicos ya no pueden afirmarse como un elemento diferenciador, el silencio, las edificaciones majestuosas y pocas prácticas culturales exteriores son elementos distintivos. Por su parte, las acciones de los gestores y creadores del taller transcurren en intramuros; ni siquiera abren puertas y ventanas con regularidad.

La relación con los pobladores circundantes es más bien de corto alcance. Establecen lazos de labor comunitaria con escuelas primarias cercanas, así como con otras instituciones culturales también próximas, pero en tanto su labor no se hace más extensiva logran ser poco reconocidos por los pobladores a menos que estén vinculados a alguna arista del arte. El mismo fenómeno se replica fuera de la vecindad; si bien son conocidos por artistas y funcionarios cercanos a las artes plásticas, otros segmentos de público, incluso artistas, no le reconoce como casa creadora. En efecto, la discreción ha sido una actitud consciente de los gestores del taller, en aras de potenciar la creatividad, pero es una actitud que comparten con otros espacios similares.

Por otro lado, la sustentabilidad económica se apoya en el comercio de obras que puedan lograr. Mientras, aseguran con celo la colección familiar otorgándole valor patrimonial a obras significativas del sello Aguilera. La diversidad cultural pasa también por el prisma de la discreta forma de existencia del taller. La actividad educativa invita con cierta regularidad a estudiantes de artes plásticas mientras que las exposiciones son el momento para la convergencia de múltiples intereses bajo el sello temático que aprueben sus gestores. Ello deja claro que tanto la diversidad como la vitalidad no pueden valorarse desde la interacción directa con múltiples actores sociales, sino direccionada hacia los intereses más firmes de sus creadores.

Fundaciones

La página oficial del Ministerio de Cultura refiere que “para el cumplimiento de objetivos culturales específicos existen un conjunto de Fundaciones y Sociedades” y menciona 6 de ellas en todo el país. Son organizaciones no gubernamentales ni subordinadas al Ministerio de Cultura, con libertad jurídica para actividades creativas y comerciales. La Fundación Caguayo, una de estas instancias, posee su centro rector en la ciudad santiaguera, si bien sus arterias se ramifican a todo el país. Opera desde sus estatutos primarios⁵ con un discurso oficial apegado a la política rectora del país y por extensión también a la cultural.

5 Estos datos se presentan en la página de Facebook de Caguayo S.A.

Sus fines son la creación y promoción de las artes, con especial énfasis en las monumentales, para lo cual poseen un taller de fundición. También son poseedores de la permisividad legal para la comercialización de los bienes producidos o promocionados bajo su patrocinio. Estos fines no han variado con el tiempo si bien amplían continuamente el número de instituciones culturales bajo su dominio.

En la ciudad Santiago de Cuba esta institución cuenta con tres locales relacionados, pero con objetivos distinguibles entre ellos: la Casa central de la Fundación o Caguayo S.A, la galería y taller de cerámica y sublimación y por último el Centro Cultural El Ingenio. Para la realización del trabajo de campo elegimos la primera y segunda institución por ser las que hoy en día se mantienen activas. En la primera se desarrollan actividades de dirección, administración conjuntamente con algunas culturales y académicas. En la segunda se procede a la exposición de artes plásticas, su comercialización, así como la comercialización de bienes de artes aplicadas.

Logran la sustentabilidad económica desde la autofinanciación. Sus colecciones, patrimonio de la institución, se aseguran bien por la labor de galeristas y especialistas que no sólo evalúan y catalogan el valor de sus piezas, sino que también las resguardan. Sobre la vitalidad, resulta ostensible la programación que cada unidad dispone mensualmente durante el año; talleres regulares, actividades de la universidad en la que fungen como patrocinadores, exposiciones personales y colectivas, un Salón de Arte Contemporáneo y otras. Del mismo modo brinda sus espacios para apoyar con los Festivales recurrentes que programan las instancias de la institucionalidad de cultura.

Sobre la identidad cultural, los objetivos oficiales del Centro revelan su apego a la defensa de la identidad cultural de la nación, discurso que no mella su disposición abierta a la diversidad. Desde ahí le dan cabida a una pluralidad de acciones, artistas e intelectuales cuya premisa es lo exquisito, la calidad premiada por la crítica o jóvenes promesas. No en balde, algunos usuarios entrevistados no negaron el halo elitista de la institución.

La relación de ambas instituciones con el ambiente inmediato, físico y comunitario revela algunas contradicciones. Se enclava en la misma zona urbana que el taller-galería antes analizado, de suerte que es coherente con los imaginarios de clase con que buena parte de los pobladores santiagueros han significado esta vecindad.

La galería se ubica en un paseo central. Casi siempre está abierta al público. Aunque acoge con gratitud la visita de varios centros ajenos a los mundos del arte (escuelas, círculo de ancianos) realmente gestiona desde dentro pocas actividades con estos grupos sociales. Con todo, la centralidad que alcanza en el entramado urbano circundante condiciona el interés ocasional de peatones o paseantes, especialmente cuando se inaugura alguna actividad. Sin embargo, ni siquiera la circunstancialidad permite el entrelazo entre la institución Caguayo S.A y la comunidad que le rodea. En entrevistas se hacía notoria la desconexión entre la vecindad, inclusive la más cercana.

Somos parte de la comunidad y no vamos. Ellos hacen su actividad y ya. A veces invitan a un señor que vive allí pero más nada que yo conozca (Entrevista a vecina de Caguayo S.A.).

Estos hechos permiten atisbar que el trabajo de gestión de la institución se ha dirigido más hacia el aseguramiento de un público definido que a expandir las fronteras de estos. Sus beneficiarios y consumidores se sirven del interés a priori de los gestores del centro por darle un calado hondo a la creación, promoción, investigación y comercialización de los mundos artísticos. Un público más definido lo conforman especialistas que llegan a organizarse en forma de red mediante convenios institucionales o relaciones de trabajo.

Centros culturales de ocio: Bar-Discoteca M´ka

Otro de los espacios que vieron su apertura legal con el proceso de flexibilización del modelo económico fueron estos espacios, domicilios o segmentos domiciliarios devenidos en espacios de ocio con una dualidad funcional, bar y discoteca. Sus objetivos privilegian la música, la socialización en grupos teniendo como mediación el ambiente étílico y la incitación al baile con independencia de la amplitud del espacio físico. En otras palabras, el objetivo de estos centros es propiciar el ocio. En consecuencia, su única relación de dependencia con el Estado detenta la misma posición que los pequeños negocios privados, esto es, responden a la Oficina Tributaria.

Todos los bares-discotecas defienden una dinámica interna de trabajo-ocio distintiva; sin embargo, seleccionamos a uno ubicado en los límites perimetrales del centro urbano; su nombre M´ka. No son conocidos por la promoción de la cultura artística y sí por la reproducción de bienes culturales mediáticos y masivos; con peso en la música y videos de la escena repa-reguetonera. Por extensión, también son lugares propicios para que los artistas urbanos graben sus videos y promuevan nuevos temas. Por otro lado, algunos ramifican sus opciones recreativas hacia objetivos y públicos menos usuales como el caso de M´ka, el cual incorpora además un servicio de cocina especializada implícito en su marca de mercadotecnia.

En el caso de los bares-discotecas observamos, de forma más tácita que en otras instituciones independientes, la construcción social de significaciones jerarquizadas por estatus cuya transformación va de la mano con el tiempo que logren mantener el éxito de público. Bares con alto, medio o poco status son conocimientos que adquieren jóvenes y no tan jóvenes de gustos manifiestos por este tipo de escenas y el ambiente de ocio que se genera en ellos. Con ese respecto, el primer criterio para significar el estatus estriba en sus costes; los mismos que aseguran la sustentabilidad desde lo económico.

Todavía en el plano de lo sustentable despunta la vitalidad del centro; fugaz o perecedera. Las actividades dependen en buena medida de la gestión y los capitales culturales de sus creadores, así como los manejos comerciales del local. En ese sentido, los gestores de M´ka son de los pocos que logran, más allá de la dinámica nocturna, expandir su accionar cultural: patrocinan y participan en algunos eventos culturales de la ciudad, poseen una proyección de trabajo social, convocan actividades infantiles, celebran la lucha contra la homofobia entre otras propuestas. Sin embargo, todavía en el marco de los criterios de sustentabilidad, no creemos que haya intención expresa en mantener un concepto de identidad cultural que atienda a lo nacional o lo cubano como idea macro. Tampoco parece coherente con sus objetivos la preservación de bienes patrimoniales.

Por otra parte, sobre la relación del espacio con lo geo-cultural sobreviene el segundo criterio sobre la base de estatus en evidencia, en primer lugar, de cómo el espacio más allá de su pura dimensión cartográfica constituye en sí mismo un conjunto de relaciones entre las cosas, una multiplicidad de relaciones sociales (Lefebvre, 2013). Y es que el espacio también se convierte en el bien de consumo, una mercancía con valor simbólico, diferenciante y distintivo (Baudrillard, 1998; Miles, 2010). Esto es bien explícito cuando los consumidores refieren de un estatus menor a los que se ubican en los lindes urbanos mientras los del centro de la ciudad adquieren mayor status aunque la dinámica hacia su interior fuere muy parecida. El que ejemplificamos se localiza en los lindes de la arteria principal y peatonal del centro urbano, con vistas hacia el puerto. Son elementos que le añaden buen status simbólico además de una actividad culinaria constante que le mantiene abierto casi a toda hora.

Precisamente sobre los consumidores, los más recurrentes son jóvenes. Debemos subrayar en este punto la diferencia radical entre el público que al asistir acepta o está completamente inmerso en las escenas musicales que aquí se articulan (especialmente la repa-reguetonera) y aquellos que se sienten saturados por este tipo de música y universo simbólico. Los últimos procuran espacios que representen subterfugios a lo que llaman mainstream o popular; como ya mencionamos arriba.

A nosotras nos gustaría ir allí, pero, quién paga eso. Ya, nos vamos para la pista Pacho Alonso (risas) y descargamos allí. (Entrevista con muchacha de 22 años sobre los espacios de ocio).

Me gusta otra música en vez del ruido de siempre (tararea una canción de reguetón de moda)⁶ que es siempre ahí. Además, en el (nombre del bar-disco) hay que perrear hasta abajo, aunque también en Modo Split se perrea la vibra es diferente. Van artistas, gente con afinidad conmigo, la vibra es diferente (Entrevista con muchacha de 21 años sobre los espacios de ocio).

No significa que quienes asisten se desapeguen de otros espacios de cultura artística sino que privilegian a bares-discotecas en su lista de ocio. Con todo, sus altos costes –que se acrecientan cada día con el proceso inflacionario del país– alejan a una buena parte del público potencial joven.

Eso se pone bueno, una la pasa bien. Es caro, pero bueno (Entrevista con muchacha de 20 años sobre los espacios de ocio).

El tercer criterio de *status* se origina desde los otros dos y si bien extralimita las pautas analíticas, creemos que puede ser uno de los rasgos típicos del espacio. Se trata del estilo de los consumidores que asisten, entendido de forma estrecha con propósito de este trabajo solamente en la proyección visual más palmaria, esto es, desde la elección del espacio y de la galería de bienes implícitos en él hasta la vestimenta; un concepto de estilo que hunde raíces en las premisas sub y post-subculturales (Clarke, 1970; Feixa, 1998; Castro-Pozo, 1998). Mientras que asocian a los de más alto estatus con ciertos patrones de elegancia juvenil, quienes visitan los espacios de menos estatus lo hacen desde lo casual, lo deportivo.

⁶ Como parte de la ética de la investigación, quisimos mantener el anonimato de lo que menciona.

Primeramente, uno se viste diferente: zapatos altos, vestido, glamour. Allía Martí uno no puede ir así. (Entrevista con muchacha de 18 años sobre los espacios de ocio).

La relación con el espacio circundante no se agota en las significaciones que adquiere para públicos diversos. La comunidad circundante a veces se convierte en un público con un rol significativo en la dinámica de estos centros debido a una relación contradictoria. Uno de los rasgos implícitos en universos simbólicos creados alrededor de algunas culturas musicales es lo vistoso y rimbombante, no solo visual sino también sonoro. El apego al mundo del espectáculo respalda este tipo de asunción que se convierte en concepto y costumbre. Los productores y activos consumidores de la cultura musical repa-reguetonera (si bien no son los únicos) se envisten de este rasgo.

Lo cierto es que la reproducción a altos volúmenes se percibe como un hecho tan regular que, incluso en algunas comunidades y barrios, pareciera que las normas cívicas y las regulaciones legales desaparecen y se siente natural la perturbación con ruido. En el caso de estos centros, la insonorización del local constituye una premisa básica para abrir, pero, son sobrados los casos en que los volúmenes son superiores a lo que la insonorización permite y comienza una contradicción entre los gestores del bar-discoteca y los vecinos. Esta contravención que atenta contra las buenas prácticas civiles es conocida sólo cuando se trata del centro urbano y muy pocas comunidades. En otros casos, las quejas o molestias pasan desapercibidas debido a que los imaginarios cartográficos de la ciudad incorporados por los agentes del orden público también atentan contra la importancia que pueda tener la queja en uno u otro espacio urbano.

Recuérdese que estos centros son por lo general domicilios venidos a más, y la organización de las viviendas santiagueras las apega unas con otras, pese a la gran densidad poblacional. Este no es exactamente el caso de M'ka, que se rodea más de instituciones que de viviendas, pero en tanto constituye una contradicción eco-sociocultural regular, consideramos necesario no obviar dicha característica.

Elementos generales en clave comparativa

Hasta aquí se ha presentado una aproximación a las instituciones independientes en una ciudad cubana, con vistas a entender su ejemplificación en otras ciudades bajo algunas de las premisas que aquí se presentan. Este apartado pre-conclusivo permite observar los tipos de instituciones independientes desde sus diferencias para obtener un criterio en perspectiva sobre la tipología aportada. Con todo, entendemos las limitantes de nuestro examen, a saber, las singularidades que dentro de un mismo tipo separa a una de otra y que podrían ser más profundas que las que separan un tipo de otro. Pero hasta el momento, no hemos considerado un caso así; al menos no en Santiago de Cuba.

Según el tipo de gestión estatal privada

Para las instituciones de los 5 tipos que aquí se presentan la gestión privada supone ventajas y un reto que podrían atentar contra su existencia. Por un lado, la no subordinación a organismos generales estatales de la cultura permite ciertas libertades en las formas de administrar (por ejemplo la poca concertación de reuniones y otros mecanismos burocráticos), en la programación y en lo concerniente al discurso de los artistas

a promover. Son libertades que adquieren su máxima expresión con los centros más independientes (como los correlativos a las iglesias o algunos proyectos). Sin embargo, esta independencia inmediatamente colisiona con un universo simbólico general (Berger y Luckman, 2001, p. 124), ya construido, extendido y legitimador de los límites de lo que el discurso oficial permite.

Por otro lado, también se hacen vulnerables al poseer el peso de sus “libertades” de gestión y por ello, ser autosustentados. Su dependencia de lo económico resulta la espada de Democles que deben velar para que no desgarre la propia existencia del lugar. En ese sentido, dependen en buena medida del estado económico macrosocial del país que deben sortear con creatividad.

La gestión privada no exime a sus líderes de vínculos con instituciones de la misma naturaleza y estatales. Los lazos se establecen en lo personal y de igual forma transitan las relaciones sin atisbos de obstáculos burocráticos.

Según el tipo de manifestación

Una de las diferencias entre los centros culturales independientes estriba entre los de promoción abierta a un abanico de manifestaciones en contraste con donde se remarca con intención una manifestación artística. En el primer caso, las instituciones se encaminan a ser conocidas como centros culturales, por ejemplo, las del entramado eclesial o las Fundaciones.

En el segundo caso, las instituciones pasan a ser rotuladas por el público (ya bien específicos o amplios) como espacios de identidad (Lindón, Aguilar y Hiernaux, 2006) donde la experiencia se construye de frente a estas manifestaciones. Es el caso de los Talleres-Galería o incluso de los clubes-discotecas nocturnas. En las últimas, las actividades más importantes no corresponden con un objetivo que privilegie una manifestación, pero la socialización en medio de la música la hace trascendente; de telón de fondo a un elemento indispensable.

Los proyectos, por otro lado, son un ejemplo interesante a medio camino entre los primeros y segundos. Si bien sus objetivos indican un desarrollo local tácitamente abierto a mundos diferentes de arte donde se privilegia el desarrollo del pensamiento intelectual, aún el público le reconoce con la manifestación más descollante.

Una mirada en perspectiva también nos permite reconocer que la música es la manifestación más notoria en las instituciones independientes. Puede ocupar un lugar protagónico en la programación, ser el motivo del vínculo entre artistas, provocar la relación artistas-públicos y constituir la motivación de estos últimos para participar de las propuestas. Resulta obvio que son más numerosas las instituciones donde el hecho musical ocupa un lugar central que las que no. Además, las que no le ceden el protagonismo debido a lo variopinto de sus propuestas, introducen el hecho musical bien como una de las propuestas prominentes o como telón de fondo de actividades de artes plásticas.

Según los públicos y la significación en el entramado urbano

El tipo de público es el principal rótulo de identidad del cada centro independiente. Son ellos quienes trazan primeramente los sentidos de la experiencia colectiva de las instituciones, se convierten en sujetos observados por los demás y en consecuencia son parte, conjuntamente con la dinámica del espacio, del significado inherente a las instituciones. En ese sentido se puede observar que en la relación entre objetivos del centro y sus públicos sobresalen tres categorías entre los tipos de instituciones:

Por un lado, podemos ubicar al tipo de institución que bajo los objetivos de promover el arte desde premisas de creación y promoción muy singulares o específicas se enlaza a un tipo de público especializado, intelectual, muy definido con quienes sus gestores se sienten conformes y cómodos de mantener. Destaca aquí una carrera corta o poco intensa en las acciones de promoción comunitaria hacia públicos más abiertos, elemento que no necesita ser blanco de críticas, pues los objetivos de la institución están tan direccionados que un desborde en otros sentidos puede romper con su dinámica fundacional. En este caso, sí debe decirse que para un público “otro” no habitual e irregular tales instituciones cargan con una imagen elitista, de elegancia y robustez de capitales económicos. En este caso podemos hallar algunos talleres-galerías y las fundaciones.

Por otro lado, percibimos instituciones cuyos objetivos descansan en el ocio más despojado de pensamiento crítico o intelectual con vistas a atraer a públicos con pretensiones de diversidad. Sin embargo, la diversidad de actividades pasa por el prisma de gestores creativos hacia un amplio diapazón de propuestas artísticas o mediáticas. Obviamente es el caso de los bares-discotecas, algunos de los cuales poseen un programa sociocultural diverso pero la mayoría no rebasa la dinámica central de institución para el divertimento.

En este caso, los públicos parecen ser más diversos, pero en verdad se componen en su mayoría de quienes detentan el suficiente capital económico que les permita asistir y cuyos gustos y estilos se construyen de cerca a la escena musical protagónica del baile y la socialización, por lo general la escena repa-reguetonera. En este caso observamos la asistencia fundamental de jóvenes consumidores activos de este tipo de ritmos y bailes, sus productores y otros que circunstancialmente la disfrutan. También hallamos la presencia de extranjeros. Las opiniones en ese caso están bien divididas. Por un lado, hallamos quienes rechazan asistir por considerarlos ambientes negativos, con música estridente. Otros lo consideran espacios elegibles y potenciales centros de disfrute.

Por último, podemos observar al tipo de institución cuyos objetivos se encaminan al desarrollo y promoción del arte con miras amplias, pero pretende abrirse a una variedad de públicos, premisa que no siempre logra. En ese sentido observamos también públicos especializados si bien son más diversos cuando las actividades se dedican a la música. Es el caso de los centros culturales correspondientes a la iglesia o de los proyectos culturales.

Los gestores de ambos apuntan a incidir en comunidades, a proceder con fines educativos en una población que está de espaldas a la producción y el disfrute de manifestaciones como el teatro, la literatura o las artes plásticas, por ejemplo. Ambos poseen la dimensión humanista del arte (el primero desde la fe) y pretenden hacer crecer a un público diverso desde lo intelectual. Sin embargo, se trata de un proceso largo e inesperado en el cual la música es la manifestación más popular.

En nuestra consideración este hecho demuestra que hay manifestaciones que exigen o se representan socialmente bajo la exigencia de capitales culturales singulares, lo cual crea una especie de muro de pensamiento separador entre los grupos de sujetos, la obra y los artistas. Algunos, por ejemplo, privilegian el disfrute de las actividades corales que se realizan mientras que con las artes plásticas refieren no gustarles pese a no haber asistido nunca. De suerte que, para la participación activa de públicos diversos, media la representación social de estas obras de arte y la labor de convencimiento, enamoramiento que la institución logre crear en la comunidad. De forma parecida, el éxito de los gestores de proyectos de desarrollo para atraer a un público diverso depende de la creatividad de sus gestores.

Conclusiones

Los centros culturales independientes en Cuba constituyen un camino largo que hoy se halla en plena conformación. El proceso de apertura económica, aún exiguo, ha sido la plataforma para el surgimiento de nuevas formas institucionales con mayor independencia que aquellas en completa administración del Estado. Con este tono iniciático ya se observan las huellas que comienzan a cimentar algunas de estas instancias y en consecuencia se justifica abrir una línea de pensamiento en esa dirección.

De esta forma arribamos al hallazgo de una serie de tipos de instituciones independientes, de las cuáles, algunas pocas poseen un camino más largo de acción. Conocemos que, en la capital del país, donde la estructura institucional es más densa y mayor el desarrollo económico, el espectro de una tipología de esta naturaleza se abre notoriamente. En Santiago de Cuba, con un escenario iniciático y aún emergente en estos lindes, los públicos ya cargan de significados a cada una de estas entidades. De esa suerte proyectos, centros culturales auspiciados por iglesias, fundaciones, talleres-galerías y centros de ocio abren el panorama de instituciones cuya gestión discurre por mecanismos regularmente menos enrevesados que sus antípodas. Con sobradas diferencias al interior y entre cada tipo, nuestro estudio pretende una aproximación al objeto de estudio en un contexto sociopolítico todavía único en la región.

Referencias

- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*. Editorial Gedisa S.A.
- Baker, G. (2009). Reguetón a lo cubano: ¿una agresión a la cultura nacional? *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (16), 149-165.
- Baudrillard, J. (1998). *The consumer society. Myths and Structures*. Sage Publications.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Berger, P y Luckman, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores S.A
- Clarke, J. (2014). Estilo. En Hall, S y Jefferson, T. (Eds). *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Postguerra* (pp. 271-292). (Trabajo original publicado en 1975). Traficantes de Sueños. https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TSHIS14_rituales.pdf
- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Editorial Ariel, S.A.
- Giner, S., Lamo de Espinosa, E. y Torres, C. (Eds.). (1998). *Diccionario de Sociología*. Alianza Editorial
- Heath, J. y Potter, A. (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Santillana Ediciones Generales S.L.
- Lavielle, L. (2022). Red hot hips and undulating dreadlocks: Urban music groups, scenes and cultures in Santiago de Cuba. *Youth and Globalization*, 3(2), marzo, 286-307. <https://brill.com/view/journals/yogo/3/2/yogo.3.issue-2.xml>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Lindón, A y Hiernaux, D (2010). Una geografía dando giros. A manera de introducción. En Lindón, A y Hiernaux, D. (eds.) *Los giros de la geografía humana*. Anthropos Editorial.
- Lindón, A., Aguilar, M.A. y Hiernaux, D (2006). De la espacialidad, el lugar y los imaginarios: una introducción en Lindón, A., Aguilar, M.A. y Hiernaux, D. (eds.) *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Antropos.
- Lloga Sanz, C.G. (2019). Archivar la memoria visual. Herramientas para la caracterización del cine documental del oriente de Cuba. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 30, 155-166. <http://dx.doi.org/10.5209/CDMU.63576>

_____ (2020). El registro de la realidad desde la periferia. Examen del documental independiente en el oriente de Cuba. *Arte, Individuo y Sociedad*. 4(34), pp. 849-864. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.63498>

Loach, K. y Rowley, J. (2021). Cultural sustainability: A perspective from independent libraries in the United Kingdom and the United States. *Journal of Librarianship and Information Science*, 1(54), 80-94. <https://doi.org/10.1177/0961000621992824>

Marsal, J. F. (1977). La sociología de las instituciones culturales. *Revista española de la opinión pública*, (49) (Jul. – Sep.), 77-91. <https://doi.org/10.2307/40182588>

Miles, S. (2010). *Spaces for consumption. Pleasure and placelessness in the post-industrial city*. Sage

Proyectos de Desarrollo Local en Santiago de Cuba. <https://www.santiaguero.gob.cu/nuestra-region/actualidad/proyectos-de-desarrollo-local>

Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Traficantes de sueños.

Sánchez, A. (2022). *Democracia y arte: una experiencia del espacio cultural independiente La Linterna*. [Tesis de grado en Educación y resolución de conflictos. Universidad del Valle, Colombia]

Silva, A. (2006). *Centros imaginados de América Latina*.

Stylianou-Lambert, T., Boukas, N., Christodoulou-Yerali, M. (2014). Museums and cultural sustainability: Stakeholders, forces, and cultural policies. *International Journal of Cultural Policy*, 20(5), 566–587.

Thorton, S. (1995). *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Polity Press.

Urteaga, M (1998). *Por los territorios del Rock. Identidades Juveniles y Rock Mexicano*. Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Culturas Populares.

Wortman, A. (2015) Impacto de los centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires. Ponencia presentada en las “XI Jornadas de Sociología”, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.academica.org/000-061/150>

Zayas, E. (2015). *La necesidad de espacios culturales independientes en el siglo XXI; una perspectiva desde la autogestión, el caso de León, Guanajuato*. Ponencia presentada en el “Segundo Encuentro Nacional de Gestión Cultural”, Jalisco.