



Conferencia Científica sobre Arte y Cultura

Fecha: 3 al 7 de abril de 2023

Lugar: Universidad de las Artes, La Habana, Cuba.

XXI

Conferencia Científica sobre Arte y Cultura

Fecha: 3 al 7 de abril de 2023

Lugar: Universidad de las Artes, La Habana, Cuba.

© Sobre la presente edición:
Ediciones Cúpulas, 2023

ISBN: 978-959-7206-51-4



Ediciones Cúpulas
ISA, Universidad de las Artes
120 e/ 9na. y 13, Cubanacán,
Playa
La Habana, Cuba
CP: 11600
ecupulas@isa.cult.cu/ediciones-cupulas



Contenidos

Convocatoria XXI

Conferencia Científica sobre Arte y Cultura, 2023
Comités de Honor, Organizador, Científico y de Acreditación

Conferencias Especiales

Revisitando las investigaciones científico-artísticas en el
ISA. Entre el “modelo napoleónico” y la indisciplinariedad
castállica **14**

III Simposio Pensamiento y Humanidades en las Artes

006	Las esculturas en Las Tunas y su papel transformador en la sociedad.	38
011	Análisis del lenguaje desde el proceso de estetización de las artes en las clases de lengua.	54
029	La cultura en “los polémicos sesenta”. Entre el arte y la política	61
031	El realismo como método de creación artística en la producción cultural del siglo XX.	74
032	Difusión de pensamiento cultural este-europeo en Cuba durante la década del setenta ¿ideología o cultura?	86
034	Principales tendencias estéticas de los sesenta: debate y publicidad.	96
035	Transdisciplina y transformación educativo-cultural comunitaria.	109
036	Perspectiva transdisciplinaria en la metodología de la investigación social.	122
051	Semiótica del cuerpo	133

052	SAVIA: buscando equidad en metodologías participativas de investigación- producción	144
056	Héroes y heroínas de la Guerra Civil Española bajo la mirada de Pablo de la Torriente Brau: del hecho histórico al relato.	160
068	Una Mirada a la Música de Cámara desde la Hermenéutica. Apología Ilícita: Las Ménades	173
070	Ciudad e imaginarios en los artículos de costumbres de Ramón Meza	184
071	Notas en torno a Leonardo da Vinci y la gastronomía como arte	199
086	Interculturalidad: un desafío para la cultura contemporánea (reflexiones desde una óptica martiana)	211
091	Regino Boti y el patrimonio cultural cubano.	224
105	Usos de la nostalgia. Un acercamiento desde algunos artistas visuales de Santiago de Cuba.	235
109	La protección jurídica internacional de los bienes culturales.	243
110	Reflexiones sobre la responsabilidad social de la universidad contemporánea.	256
115	José Martí: su referencia ficcional en el corpus narrativo contemporáneo cubano.	270
133	Fernando Ortiz y Miguel Barnet en el imaginario de la nación cubana.	284

III Simposio sobre Conservación del Patrimonio Cultural

062	La Ley No. 714 y el arte de conservar el Patrimonio Documental cubano	298
------------	---	------------

111	Cultura, patrimonio y desarrollo: colonialidad vs. sostenibilidad	310
113	Gestión de riesgos para la colección de obras en el súper mercado “Los Marinos”	321
124	El coleccionismo de arte en el contexto cubano. Caso de estudio Lydia Cabrera.	334
128	Los imaginarios sociales y culturales en el estudio de los procesos históricos	350
132	Esbozo sobre la identificación de la cultura de liberación como patrimonio inmaterial de la Nación cubana	365
135	Revalorización patrimonial de los rulos tallados en calcirudita exclusivos de La Habana	378
141	El museo de nuevo tipo creado por la Revolución cubana.	391

III Simposio Internacional sobre Poéticas del Arte Danzario

017	Arte y hecho danzario: un acercamiento teórico	402
019	Apuntes para la creación del Observatorio Cubano de la Danza	420
020	Una mirada hacia los fundamentos de la Danza Combinatoria	429
025	Política, arte e industria en la danza.	439
037	La Danza Moderna en Cuba: Influencia de la Técnica Graham en los programas de estudios de la Enseñanza Artística.	450

038	"Mujeres". Narrativas corporales de una experiencia creativa danzaria	458
039	Danza cubana, aportes desde la interdisciplinariedad	469
055	¿Necesaria la competencia control emocional en los alumnos de Arte Danzario?	491
066	Cuerpo digital, e-imagen & movimiento, retos para danzar en red	501
078	La inteligencia kinestésica: retos y perspectivas en los estudiantes de danza de la Universidad de las Artes	514
104	La labor coreográfica de Milagros Ramírez González en la Compañía Ballet Folklórico de Oriente: 2005-2014	524
041	La integración de las artes en la asignatura Creación coreográfica: ¿Desafío o complemento?	536

III Coloquio Investigación y Realización Audiovisual: El Arte de Narrar en Imagen y Sonido

089	La superación para el mejoramiento del desempeño profesional. Otra alternativa teórica educativa en la Educación Avanzada.	547
112	El presente distópico como alternativa de crítica socio-política del cine cubano de la revolución.	556

III Taller Abierto de Investigación de las Prácticas Escénicas

090	Feminicidio; realidad & ficción en la escena.	568
094	Consideraciones para la creación de un Taller Optativo de Artes Vivas, Facultad de Arte Teatral.	579

III Taller Internacional Música, Arte y Ciencia

010	Hitos del devenir de la formación musical universitaria en Cuba	588
033	Paulina Álvarez: la consagración de una emperatriz	602
050	Registros sonoros de desplazamientos urbanos: caminar y escuchar como modos de representación continua de las ciudades	614
058	El patrimonio musical local y su contribución artístico/ pedagógica.	627
060	Creación de un conjunto de práctica instrumental para salvaguardar el patrimonio musical nacional y local.	637
079	La sonoridad de los años 50, su recreación en la obra Penny Lane	649
088	Huellas de vida y legado educativo, artístico e instrumental de la maestra Julita Consuegra Cervera.	662
083	La sonorización en vivo de Vocal Sampling	670
092	El patrimonio artístico musical en Cuba: actualidad, amenazas y retos.	676
093	La enseñanza artística: aportes al patrimonio musical holguinero.	688
097	El Coro de Cámara en el ámbito formativo de la Universidad de las Artes	700
108	Las unidades artísticas musico-danzaria y los proyectos comunitarios: sistematización de experiencias en Cienfuegos.	710

III Taller de Investigaciones sobre Enseñanza Artística.

008	La investigación de postgrado en el ISA: la experiencia desde una de sus maestrías.	727
------------	---	------------

012	Evaluación de la salud vocal en estudiantes de actuación en la Universidad de las Artes.	741
049	Experiencias de alianza estratégica entre dos Maestrías universitarias.	754
065	El Método vivencial en la investigación artística. Consideraciones epistemológicas.	768
074	Interrelación de disciplinas de la carrera Conservación del Patrimonio Cultural con Preparación para la Defensa.	778
081	La labor pedagógica del profesor Raúl Navarro Padrón	794
082	El arte de escribir ensayos en el arte: ¿Deficiencias desde la enseñanza o el aprendizaje?	804
085	Acercamiento al Arte del Sonido mezclando el fonograma "Será que se acabó" de Alexander Abreu.	814
087	Orquestas de Flautas Diadema y de Guitarras Ensemble, dos agrupaciones profesionales.	827
102	Capacitación pedagógica a los artistas en función docente de la Universidad de las Artes.	837
103	"El Letté", en el Ballet Folklórico de Oriente. Sistema de talleres para su inserción.	847
106	edUQArte: Arte para la Educación desde la inter, multi y transdisciplinariedad.	857
107	Abordaje interdisciplinar con población estudiantil universitaria para potenciar las capacidades creativas de las comunidades.	868
114	La formación del profesional de las artes. Una propuesta desde el Documento del Che "El Socialismo y el Hombre en Cuba", contextualizado en la asignatura Pensamiento cubano III.	883

116	El Arte de Producir Arte. La Producción, el Producir y el Productor de Audiovisuales. Paradigmas.	891
119	Las estrategias curriculares: vía para alcanzar la integralidad del profesional de las artes.	904
121	Las habilidades investigativas en la formación universitaria de los docentes de las disciplinas históricas y teóricas de la Música	914
129	La contribución de la capacitación y superación profesional al desarrollo de los procesos culturales de gestión y promoción de la cultura en Cuba.	927
131	Gestión de la capacitación: evaluación de resultados de los cursos de posgrados nacionales para directivos de cultura como actores del desarrollo local.	934
172	La relación entre el canto coral y el solfeo en el nivel elemental de música.	949

I Taller de Internacionalización en la Educación Superior en Artes: Retos y Perspectivas.

075	Inquietudes en torno a la creación de un centro de idiomas en la U.A.	962
------------	---	------------

V Encuentro Estudiantil de Investigación en Arte ALBUR

054	Proyecto Artístico “La lluvia cae silenciosamente”	973
061	Lilí Martínez: hombre, músico y leyenda.	982

III Taller El Debate de Género en la Polémica Cultural Contemporánea

030	La imagen de la mujer en la revista Bohemia en la década del 60	996
------------	---	------------

Convocatoria XXI Conferencia Científica sobre Arte y Cultura, 2023

La Universidad de las Artes, ISA, convoca a participar en la edición XXI de su Conferencia Científica. Este evento acontecerá en La Habana durante los días del **3 al 7 de abril de 2023** y, como ya es habitual, el foro convida a docentes, investigadores, especialistas, intelectuales, creadores, promotores, comunicadores, directivos del sector cultural, gestores culturales y estudiantes a compartir sus diferentes espacios de debate desde una perspectiva dialógica que contribuya al fortalecimiento del intercambio multi, inter y transdisciplinar desde la aplicabilidad de la investigación y la ciencia.

Tema central: Formación artística y transformación social.

Ejes Temáticos

- ✓ Creación y crítica artística: experiencias investigativas y constructo discursivo
- ✓ Retos, estrategias y calidad de la formación en Artes
- ✓ Gestión cultural, participación y desarrollo social
- ✓ Conservación y restauración del Patrimonio Cultural
- ✓ Universidad en arte, ciencia y transformación social

En el diseño de su Programa Científico desplegará los **espacios de debate** siguientes:

1. II Taller Teórico sobre las Artes Visuales
2. III Simposio Pensamiento y Humanidades en las Artes
3. III Simposio sobre Conservación del Patrimonio Cultural
4. III Simposio Internacional sobre Poéticas del Arte Danzario
5. III Coloquio Investigación y Realización Audiovisual: El Arte de Narrar en Imagen y Sonido
6. III Taller Abierto de Investigación de las Prácticas Escénicas
7. III Taller Internacional Música, Arte y Ciencia
8. III Taller El Debate de Género en la Polémica Cultural Contemporánea
9. III Taller de Investigaciones sobre Enseñanza Artística

10.I Taller de Internacionalización en la Educación Superior en Artes: Retos y Perspectivas

11.V Encuentro Estudiantil de Investigación en Arte ALBUR

Como parte de su programa científico se desarrollarán acciones docentes pre evento el lunes 3 de abril, que otorgarán un crédito académico.

Resultado de revisión de propuestas

El Comité Científico será el máximo responsable de la revisión y la selección de los textos y dará a conocer los seleccionados **hasta el 10 de enero de 2023**.

Los trabajos aprobados serán publicados en un catálogo de memorias de la XXI Conferencia Científica de la Universidad de las Artes. El incumplimiento de las normas de presentación del trabajo anula la propuesta.

Fechas Importantes

- Envío de **trabajos hasta el 28 de diciembre** 2022 a: conferenciacientifica2023@gmail.com

Comités de Honor, Organizador, Científico y de Acreditación

C. Honor

Ing. Alpidio Alonso Grau. Ministro de Cultura
Lic. Kenelma Carvajal Pérez. Viceministra.
Ministerio de Cultura
Dr. C. Miguel Limia David.

C. Organizador

Presidente: Lic. Rolando V. Ortega Álvarez.
Rector de la Universidad de las Artes
Secretaria Ejecutiva: Dr.C. Dargen
Tania Juan Carvajal

Vicepresidentes

Dr. C. Geovannys Montero Zayas
Dr. C. Alegna Jacomino Ruiz
Lic. Víctor Zaldivar González
Dr. C. María Luisa Pérez López de Queralta

Miembros

M. Sc. Yanet Feliciano Valenciaga
M. Sc. Rita María González Denis
M. Sc. Julio C. Valdés Viera
M. Sc. Alexis Triana Hernández
M. Sc. Lorenzo Rodríguez César
Lic. Ydelsis García Hernández
Lic. Yadira Herrera Estrada
Téc. Viviana Ordaz Miragalles
Téc. Yudith Díaz Martínez
Lic. Leandro E. Prado Soriano
Lic. Pedro E. Rizo Peña
Tec. Fremiot de la Torre Marrero
Gemay Castillo López (estudiante)

C. Acreditación

Presidente: Lic. Ydelsis García Hernández

Miembros

Lic. Suyhen Borbolla Pérez
Ana G. Chongo Herrera
Yanet Horrach Bracero

C. Científico

Presidente: Dr. C. Geovannys Montero
Zayas
Secretaria Ejecutiva: Dr. C. María Luisa
Pérez López de Queralta

Vicepresidentes

Dr.C. Alegna Jacomino Ruiz
Dr. C. Enia Rosa Torres Castellano
Lic. Ana Rita Pérez Gallarado

Miembros

Dr. C. Daniel Torres Etayo
Dr. C. Lilliam Y. Chacón Benavides
M. Sc. María del R. Hernández Iznaga
Lic. Javier Gómez Sánchez
M. Sc. José M. Díaz Pérez
M. Sc. Yanet Feliciano Valenciaga
Dr. C. Dargen T. Juan Carvajal
Dr. C. Mayte Jiménez Rivero
Dr. C. Yuitana García Isaac
M. Sc. David J. Gómez Iglesias
M. Sc. Alina Lomba Garmendia
Lic. Pedro E. Rizo Peña
Esp. Ana Vivian Mora Hernández
Dr. C. Norah L. Hamze Guilart
Dr. C. María del C. Mena Rodríguez
M. Sc. Mercedes C. Borges Bartutis
Dr.C. Silvia Álvarez Ramos
M. Sc. Nadiesha Barceló Reina
M. Sc. Gisela Sosa Muñiz
Dr.C. Pedro A. Hernández Herrera
M. Sc. Eliezer A. Melo Abad
M. Sc. Kyomi Fuentes Gort
M. Sc. Noemí de Cárdenas Piloto
M. Sc. Maykel Hernández Campbell
M. Sc. Mirialis Cáseres Malagón
M. Sc. Tania Sevillano Hernández
M. Sc. Karenia Cintras Urgellés
M. Sc. Duniesky Martín Rodríguez
Lic. Camila Pérez García

Conferencias Especiales

Revisitando las investigaciones científico-artísticas en el ISA. Entre el “modelo napoleónico” y la indisciplina castánica.

Dr.C. Eduardo Morales Nieves, Profesor Titular. Universidad de las Artes, Cuba

En parodia: “¿Cómo puede uno convertirse en investigador del arte, a pesar del arte?”¹

A modo de Introducción.

La Universidad de las Artes (ISA), en tanto *academia*, estructura y ejecuta relacionalmente cuatro funciones fundamentales: *formativa, creativa, investigativa* y de extensión (*información-comunicación*, incluso, de “*Tercera Misión*”). Las mismas se desarrollan sobre presupuestos científicos específicos en cada caso, certificadas -con más o menos regularidad-, en 46 años de historia del ISA como enclave artístico-creacional, docente e investigativo en la cultura cubana contemporánea. Sus encargos investigativos, en última instancia, son (¿parecen ser?) tanto una estrategia como una alianza con todos los factores y agentes que identifican al ISA como *academia* (creación-formación-investigación-extensión), sin que ello llegue a ser una especie de *imperativo categórico* [J. Pautassi, 2004: 141]. Entiéndase, “alianza” de “lógicas diferenciales” [R. Martel, en: AA.VV., 2014: 167], de confrontaciones, de tensiones entre gnosis / gnoseología, acuerdo-desacuerdo, de particularidades / generalidades. ¿Pero, realmente su cometido está dispuesto en sentido holístico-científico entre todas esas funciones, circunstancias y agentes de modo efectivo, fluctivo² y correspondiendo a la complejidad, la actualidad y el presente de la producción simbólica y de la cultura nacional y global? ¿O es que todavía nuestra

1 Gaston Bachelard: “¿Cómo puede uno convertirse en artista, a pesar de la vida?”, en Christopher Bratton, en: AA.VV., 2014: cf. 234.

2 En alusión a *fluxus*

universidad está funcionando según el “modelo napoleónico” decimonónico de universidad, entre otras razones, por el “conglomerado” de facultades (especialidades) cuasi-autárquicas?

Todavía hoy se cuestiona el espacio cardinal que se le imputa a la función formativa en el ISA en tanto pospone -en sistema o en paralelo- la creación, el pensamiento y la crítica simbólico-artísticas. En contracorriente, aún pervive cierto sentimiento crítico apelando, entre otras razones, a aquello de que, en tanto “campo artístico-pedagógico”, el ISA recibe del Nivel Medio de la Enseñanza Artística la mayor parte de sus ingresos ya con un nivel artístico y técnico-profesional acreditado. O aquel otro criterio de hegemonismo curricular sobre el pensamiento y las prácticas simbólico-artísticas. A propósito, el Dr. C. Rolando González Patricio, en el debate “Encrucijadas de las ciencias y las artes”³, celebrado en el ISA el 18 de diciembre de 2012, expresó:

[...] también es útil recordar que esta universidad, como universidad formadora de artistas, no debe pretender –de cara a ningún plan de estudios, sino atenta a la esencia de su razón de ser, la misión de formar- encerrarlo todo en el currículo. Si bien es un instrumento capital en la formación, no intentemos subordinar la universidad al currículo, si ella es esa atmósfera, ese entorno, esa riqueza, institucional y humana [“castálica” diría yo]⁴ la que realmente puede formar. Por tanto, no convirtamos la esencia en rehén del currículo.[AA.VV. 2013: 188]

Por demás, en mi opinión, desde el protagonismo y peculiaridades docente-artísticas del ISA, a menudo, nos hemos cuestionado la condición misma del ISA como *academia*.

Tan legítima como *escuela* o establecimiento docente, nuestra *academia* (que no hay que identificar ni demonizar como *academicismo*), habría que revisitarla también -en sentido posplatónico- como un genuino asentamiento para el ejercicio de la razón (teórica e instrumental), del pensamiento, del criterio, en fin, de la cientificidad en torno al arte y la cultura artística. Asimismo ocurre cuando la investigación sobre el arte (sus procesos creacionales, de exhibición-circulación,

3 Debate moderado por el Dr. C. Rolando González Patricio, entonces Rector del ISA y en el que participaron, entre otros: Dra. María de los Ángeles Córdova, Dr. Jorge Núñez, Dr. Roberto Corral, Manuel López Oliva junto a otros participantes como: Dra. Martha Díaz, Dr. Mario Masvidal, Dr. Ramón Cabrera, Dr. Eberto García y el artista de la plástica René Francisco. Información fichada en AA.VV. “Encrucijada de las ciencias y las artes”, en Ensayo. Revista de ciencia sobre arte y cultura. No. 1, año 2013, pp. 153-189.

4 El comentario “castálico” es mío.

consuntivos, societales, etc.) se hace como ciencia, especialmente compleja, al proyectar la investigación del arte, grosso modo, como auto-referencia.

En tal sentido, en el ISA la propia noción de *ciencia* tendría que re-enunciarse instrumental y críticamente, no como anti-ciencia⁵, pero sí como oponencia al enfoque monoculturalista y hegemónico secular (ya inoperante) de la ciencia digamos que “tradicional” (“razón clásica”), máxime cuando, al decir de Brynjulf Alver [A. Eriksen et al, p. 423], la tradición muere cuando se desactualiza. Para acoger en su seno, entonces, una ecología más inclusiva de saberes donde también participe el “saber” artístico-creacional.

Obviamente, la ciencia también es cultura, y lo es, grosso modo, en tanto totalidad de sentido [A. Jardines, 2004: 162], en lo cual coincide, por demás, con la óptica⁶ y la praxis del “sentido” del arte: por cuanto desocultamiento de lo apremiante, de la apercepción (Wilhelm Wundt), de lo inédito; como “sentido” de urdimbres potencialmente fértiles en iluminaciones, en expectativas, en lucidez o en incertidumbres y *aporiai* provocadoras. “Hacer sentido”, en opinión de Beatriz Sarlo [B. Sarlo, ob. cit.], está en el oficio del intelectual científico o artista, y quizá mejor, en los entresijos de las dinámicas arte-ciencia.

Aun entre nosotros, la polaridad investigativa *arte/ciencia* puede estar plagada de prejuicios, de improvisaciones, de advenedizos, de estorbos administrativos, de estancos teórico-conceptuales y metodológicos, etcétera, etcétera. Pero también es notoria y variada en proposiciones, provechos, revelaciones y experimentaciones constatables. Cuando por demás, el conato permanente en hacer valer la unicidad y legitimidad científicas de los procesos endógenos (no inmanentistas) de *creación-creador-obra de arte-consunciones*, sigue siendo una de las mejores (también postergadas) y más audaces proposiciones desde el ISA. Así mismo, es verificable la correspondencia mutua en servicios y alcances de la actividad científico-académica del ISA, con la comunidad local, nacional y foránea. Societalización de nuestras investigaciones que entronca y retoma la muy cubana tradición decimonónica de “ciencia y conciencia”, al asumir encargos y desempeños de funciones sociales desde las ciencias del (en el) arte. Latencia irremisible que

5 Boaventura de Souza Santos. “Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social”, en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/ediciones/santos/Capitulo%20I.pdf>, pág. 26

6 Lo óntico para Martin Heidegger (1889-1976): El dominio de las cosas <<simplemente presentes>>, de lo dado, inerte y objetivado. En: S. Givone, 1990: 181. Según Edwin Hermosilla: <<Lo que tiene ser o existe. Se distingue de ontológico, que se refiere al conocimiento del ser, a su esencia o a su naturaleza.>> E. Hermosilla, Glosario de términos en Filosofía. Pontificia Universidad de Chile. En soporte digital.

apela (a veces como “lugar común”), al espacio público, la esfera y la opinión públicas y, sobre todo al *imaginario social*. Entendiendo aquí por “Imaginario social”⁷ una construcción teórico-conceptual y sociocultural tanto del sujeto investigador (individuo o institución) como “re-construcción” de la cartografía investigada, contrastándolas e interceptándolas en lo que de común ambos deberían tener en intereses, en prácticas, en expectativas y legitimación.

Por otro lado, son conocidas las “Líneas” ahora mismo actualizadas de investigación que orientan el trabajo teórico-conceptual, metodológico y sociocultural en el ISA: *Línea 1: Historia, teoría y crítica de las artes y la cultura*. *Línea 2: El artista y su obra: Poéticas artísticas y prácticas sociales*. *Línea 3: Conservación de bienes culturales*. *Línea 4: Formación artística profesional*, y, *Línea 5: Políticas y gestión de los procesos artísticos y culturales*. Quizá las líneas 2 y 5 (si matices o variaciones) pudieran entenderse como una sola. Lo que sí queda claro es que la legitimidad de esta Línea 2 canaliza a la vez que corrobora la necesidad histórica y perentoria de un escrutinio científico sui generis en el ISA; encastrada, además, en lógica correspondencia con la denominación, legalidad e institucionalidad de nuestro novísimo Programa de Doctorado en Ciencias sobre Arte, luego de muchos análisis, negociaciones y la autorización y oficialidad del MES, frente a la común denominación de Doctorado en Ciencia que este ministerio reglamenta para el resto de las universidades del país.

Claro está, todo proyecto de investigación científico-artística que se haga entre nosotros debe cotejarse -tal cual deber ser- con una de estas “líneas”, por razones obvias de tipo institucionales, académicas, socioculturales, etc. Aunque hasta ahora, a veces el vaivén líneas de investigación / proyectos de investigación se ha desequilibrado temporal y circunstancialmente.

Relaciones arte / ciencia. Reseña histórico-epistemológica.

Ciertamente, arte y ciencia concurren como dos formas de conocimiento (saberes dicotómicos lingüística e históricamente taxonómicos) que se apropian de la realidad. Por supuesto, “realidad” plasmada con enfoques, ontologías y facticidades diferentes respecto al criterio de “verdad”. Subrayando que, en arte, las proposi-

7 Véase Charles Taylor, (2006), *Imaginarios sociales modernos*. Madrid, Edit. Paidós.

ciones –casi siempre implícitas, no siempre explícitas- pueden ser tanto verdaderas como falsas. Cuando en la tradición del pensamiento de Goethe en Lukács, incluso, ambos saberes se conciben como «[...] dos formas complementarias de la realidad objetiva al mismo nivel» [W. Henckmann et al, 1998: 45], dicotomía que hasta el presente, ha sido tratada frecuentemente más por la Historia y la Teoría del Arte que por la filosofía de la ciencia. Al respecto, Agustín Lage destaca:

La cultura artística precede al método científico por mucho tiempo. El arte es otra forma de entender la realidad y transmitir conocimiento. Funciona por mecanismos intelectuales diferentes. La ciencia, como explicamos en el capítulo III, intenta comprender la realidad de manera analítica, reduccionista, sistemática, y transmite su comprensión mediante teorías y predicciones objetivas y verificables. El arte (incluyendo la literatura) lo hace de manera sintética, holística, intuitiva y subjetiva; y transmite su comprensión mediante imágenes. Son los extremos metodológicos del mismo esfuerzo del ser humano por entender la realidad y entenderse a sí mismo; entre uno y otro no existe realmente fractura o contraposición, sino un gradiente continuo en la complejidad de los fenómenos que se estudian y en la cantidad de variables y conexiones entre variables que los determinan. [A. Lage, 2018: 217]

Se dice que ciencia y arte tuvieron un inicial momento genesíaco, la magia, y esta, por entonces, más como empeño de “voluntad de poder”, de auxilio y de auto-realización que como propósito de conocimiento. En el arte, como se sabe, su matriz mágica se ha enfocado desde diversas teorías del arte: por ejemplo, la teoría del juego, la psicoanalítica del deseo, la socio-económica, la teoría de la forma-representación, etc. Pero en cuestión, la dicotomía arte-ciencia, a partir de la Antigüedad, fue perfilando sus correspondientes derroteros hasta encontrar sus respectivas autonomías en la Modernidad.

Ciertamente, la relación arte/ciencia no se puede negar como una relación prístinamente dilemática e históricamente difundida hasta el presente; que también, dilemática descrita, criticada y asumida en sus pros y en sus contras por el pensamiento más lúcido de todos los tiempos. Obviarla, sí, resultaría, cuando menos, una actitud excluyente y simplificadora.

También se sabe que las relaciones entre el arte y la ciencia –en tanto disparidad entre saberes- emergen, estructuralmente asumidas, a partir del Renacimiento

("ciencia" como descubrimiento de alguna manera coincidiendo con la voluntad renacentista de esencializar desde el empirismo ideo-artístico), sobre todo durante el borroso sincretismo de la llamada "revolución cognitiva".

Pero pasa por mostrenco y advenedizo plantearse esta relación como *polaridad arte-ciencia*: no puede serlo ya que la ontología y discursividad de cada uno de estos supuestos "polos", no hace que uno dependa del otro en ningún sentido. Ni siquiera como *polaridad conceptual* puesto que el significado de uno de ellos no supone de ninguna manera el significado del otro [Marraud, H. et al, 2004: 773-774]. En todo caso, si lo que se quiere es revisitarlos como conceptos fenoménica y ontológicamente encontrados (en su devenir de otredades), entonces cabría pensarlos como *dicotomía* [N. Abbagnano, 1987: 323]; o sea, como componentes bi-particionados del concepto *saber*: el saber de la ciencia y el saber del arte (no siempre dialógicos entre sí).

Ya en el siglo XVII los llamados "filósofos naturales" pasan a ser considerados "científicos", con lo cual se acentúa la disparidad entre saber humanístico y saber científico. Pero, efectivamente, fue en el siglo XIX cuando se intentó aunar teóricamente ambos saberes, concretamente con la sociología de A. Comte. Fue por entonces, cuando también se generalizó el término *scientist* (científico)⁸.

También se sabe que, en todo este periplo –y aun antes, desde el Renacimiento, el forcejeo entre estos saberes fraguó cierta segregación intransigente y excluyente por parte del discurso de la ciencia. En tal sentido, la autoridad del Positivismo en su momento decimonónico calificaba las artes, cuando más, como "estadio pre-científico de la humanidad" [C. Fino, 2022: 445], empoderando el estadio científico-racional.

Así mismo, creo que debería haber cierta cautela al afirmar que la renovación de los medios de producción del arte son contribuciones tácitas de la ciencia al mismo. No siempre ni en todo el periplo de la creación ni de la historia del arte ha sido así. Porque hoy, incluso, el arte apela a "medios de producción" que pueden ser o de hecho son heterodoxos, o prehistóricos, o "brutalistas" o procedentes de la realidad cotidiana, y sí, también del discurso de la propia ciencia... Respecto a la cuestionable influencia de la ciencia en el "modo de producir" la *idea artística*, en mi opinión, me adscribo a las reflexiones y argumentaciones de Edwin Panofsky [E. Panofsky, 1988: 65] quien, en síntesis, reconstruye la concepción de *idea artística*, en todo caso, como construcción teórica desde las ciencias sociales y humanís-

8 William Whewell en el Prefacio a "The Philosophy of the Inductive Sciences" (1840) generaliza el uso del término "scientist" (científico)

ticas, en tanto mediaciones potencial y significativamente poiéticas entre los internalismos de la representación y la externalidad de la misma.

Antecediendo a S. P. Snow en esta problemática, aparecen asimismo en las postrimerías del siglo XIX, desde el pensamiento crítico-artístico, arquitectos, diseñadores, teóricos del arte y, sobre todo, sociólogos, filósofos, críticos y otros adelantados (anticipados del siglo XVIII como Winckelman y Goethe; en el XIX, entre otros: H. Wölfflin y A. Hildebrand); Ch. G. Allen, G. T. Fechner, M. Guyau, o creadores-diseñadores como John Ruskin y William Morris entre otros. Mucho más acá, también en el XX, Herbert Marcuse concibió la idea de unir arte y ciencia a límites entonces casi delirantes–aunque ahora promisorios–, al declarar en su texto *Hacia la liberación* de 1969: «En última instancia, la ciencia se volvería arte y el arte amoldaría al mundo; el antagonismo entre razón e imaginación, facultades superiores e inferiores, pensamiento poético y pensamiento científico, se borraría progresivamente.» [cf. F. Fischer, 2016: 53]. Creo que en esta ilación –ya no tan ficcional–, el arte está llevando la delantera (*artificación, estetización de la vida cotidiana*, etc.)

Efectivamente, en el siglo XX se asume definitivamente la autonomía de la ciencia como disciplina por parte del Círculo de Viena⁹.

Y es que, además, en el siglo XX, los teóricos de la ciencia se radicalizan como inclusivos / exclusivos respecto a la relación humanidades-ciencia; claro está, desde el consabido patrón del eurocentrismo y la colonialidad del saber.

Hacia fines del XX, desde otra perspectiva, los teóricos de la ciencia pos-kuhonianos abogan por la interdisciplinariedad entre ciencia, tecnología y sociedad (arte y humanismo incluidos).

Aunque todavía en las inmediaciones del siglo XX, haciéndose eco de la compleja divisoria entre humanidades-ciencias”), C. P. Snow planteó, desde 1959, sus preocupaciones respecto a esta dilemática relación. En 1963 radicaliza sus criterios, primero con su conferencia “Las dos culturas y un segundo enfoque” y, luego, su texto “Tercera Cultura” (1963), no como conciliación entre uno y otro saber, sino como una relación de pertinencia entre científicos y humanistas. Para él, este binarismo significaba mucho más que una mera e histórica distinción; evidenciaba la propia quiebra al interior de la cultura. Una quiebra que, como se sabe, vino gestándose desde la modernidad capitalista y decimonónica, generando

9 Schlick, Popper, Carnap, Morris, Neurath, etc.

tanto malestar como violencia y cosificación culturales aparejando la escisión del propio sujeto cultural.

La estrategia ideológico-conceptual e instrumental de la fragmentación y su correspondiente régimen escópico, propios de la modernidad cultural, espectacularizan (debordianamente) la realidad social toda, incluyendo en primer lugar la cultura. Esto no se puede obviar. Fragmentación de la realidad intencionada como simulacro de totalidad, o sea, como cultura. Aun cuando en realidad y consecuentemente, la cultura fluya como escisión en la factualidad de la vida cotidiana¹⁰. Visto así –y solo en y desde estas perspectivas-, parece falaz sino candorosa la idea de que la cultura sea una sola desde los análisis teóricos del dilema que ocuparon a S. P. Snow en su momento. Hoy por hoy, semejante criterio de unicidad puede pasar como un “deber ser” sino como voluntad política que ha generado no pocas dificultades en la propia orientación y aplicación de políticas culturales, por ejemplo. Igualmente, aunque expresado de otra manera –implícita-, semejante criterio de unicidad-totalidad tiende a nublar cuando no a borrar la posibilidad del inter-trans-microculturalidad al interior de la propia cultura (científica o artística o, como se pretende, científico-artística); tiende a negar el enfoque desde las relaciones de mismidad-otredad.

Identidad / desencuentros arte-ciencia.

Ordinariamente se divulga el escaque “arte como sensibilidad” y “ciencia como racionalidad”, criterio muy cuestionable por primario, sobre todo en la actualidad. En la línea de pensamiento de Hegel o de Lukács, se insiste en que el arte despliega sensiblemente lo universal desde lo singular; mientras que la ciencia redimensiona lo individual sintetizándolo y conceptualizándolo como regularidades universales. O la univocidad de las proposiciones científicas vs. la plurivocidad, ambigüedad e inconclusiones de sentidos (y multiplicidad de mensajes) en arte. Ciertamente, en una, el mensaje se enquistaba en la invariabilidad de la forma científica, aunque –se

¹⁰ Para mis propósitos con este ensayo, apelo a las ideas “vida cotidiana” de Enrique Pichón-Rivière y Ana Pampliega de Quiroga: <<[...] debemos entender la vida cotidiana como la manifestación inmediata (en un tiempo, en un ritmo, en un espacio), de las complejas relaciones que regulan la vida de los hombres, en una época histórica determinada>> Ambos autores en “Psicología de la vida cotidiana, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1985

ha dicho- esté expresado en diversos lenguajes (lingüístico, matemático, semiótico, digital, etc.); pero en el otro, el mensaje y la forma constituyen una unidad

artístico-estética inquebrantable por lo que si varía una cambia el otro. Una, como instrumentalidad ancilar; el otro, como autopoiesis ideoestética.

En última instancia, la estructura del lenguaje científico difiere sustancialmente de la del lenguaje artístico. Estructura que muestra un componente teleológico imprescindible en la ciencia y del cual prescinde el arte en su *a-thelos*. Sobre la condicionante teleológica emerge el carácter de *progreso* de la ciencia cuando en el arte no es posible certificarlo como tal, en todo caso, como *novedad*.

A propósito, habrá que tener en cuenta que en arte la idea de *novedad* es más una construcción artísticamente formal e ideoestética que en la ciencia, donde, más que un criterio, resulta una concreción funcional y rutinaria con que se actualizan el saber y las prácticas científicas. En verdad, en arte, opera de manera más inmediata y efímera en su sincronía y singularidad, menos como razón teleológica cuando sí como hallazgo; mientras que en la ciencia su sentido de inmediatez parece prolongarse en su ancilaridad objetiva e implícita y socialmente trascendente.

Asimismo, el evento de *novedad* en arte (específicamente en el pensamiento sobre arte en el ISA) está de muchas maneras condicionado por la presencia ineludible de una *tradición*. En opinión del Dr. Jorge Núñez, también en ciencia la *tradición* resulta una secuencia inevitable: «Detrás del conocimiento que damos por bueno en el campo de la ciencia hoy en día, sea de la psicología o sea de las ciencias sociales, o sea desde las matemáticas, lo que hay son tradiciones vigorosas que hacen creíble y aceptable ese conocimiento»[AA.VV, 2013: 160].

En concreto, la *tradición* científico-investigativa (otra zona de *tradición*) en el ISA se ha expresado siempre como acción y discursividad legitimantes y constructoras más de sentido que de significado, tanto durante los procesos formativos y/o los creativos como en sus resultantes “obra de arte”, suceso o evento artísticos. Una *tradición* reflexionante y cuestionadora, aunque en verdad ni estereotipada ni con la misma presencialidad en todas las especialidades artísticas del ISA (persistencia del “modelo napoleónico”). Lo que el Dr. Rafael Acosta de Arriba [R. Acosta, 2013: 4-19], identifica como “tradición en el arte cubano” en general, pudiéramos asimismo resumirla entre nosotros como líneas o directrices de reflexión tales como: el permanente “riesgo y búsqueda” formal-expresiva; la apropiación consciente y actualizable de la “tradición” artístico-cultural cubana (académica

y artística, particularmente en ENA-ISA); y, por último, en cotos específicos de esa *tradición* como: lo sociológico-repostulativo, lo “vernáculo-kitscht” y lo “antropológico-religioso”.

No se pueden pasar por alto las aproximaciones a la relación arte-ciencia en la enseñanza artística, particularmente desde tiempos de la ENA y luego en el ISA, las cuales constituyen una verdadera *tradición* entre nosotros. Desde el estudio de las historias del arte y otros saberes teóricos en estos enclaves, en este sentido han sido muy conocidas las actividades de Leonardo de Vinci, Leon Baptista Alberti, Zuccaro, los musicólogos de la Escuela de Venecia, pasando por todo el pensamiento artístico de los siglos XVII al XX (F. Picabia, Duchamp, P. Mondrian, Thomas Man, Bertolt Brecht, Antoni Artaud, E. Barba, S. Eiseinstein, Fernando Alonso, J. Beuys, etcétera, etcétera) y lo que va del XXI. Entre nosotros, la problemática de “pensamiento-creación” fue temprana y sostenidamente tratada por pensadores del calibre de Marcelo Pogolotti, Mario Rodríguez Alemán, Danilo Orozco, Desiderio Navarro, Rufo Caballero, Gerardo Mosquera, Lino Neyra, Manuel López Oliva, Gustavo Pita, Mario Masvidal, Magaly Espinosa, Fidel Pajares, Noel Bonilla, Mayra Sánchez, Ma. de los Ángeles Córdova, Luís Álvarez, Madelyn Izquierdo, Eberto García, José Orlando Suárez Tajonera, Claudina Hernández, David Placeres o Ramón Cabrera, entre otros muy importantes colegas.

Haciéndose portavoz de estas inquietudes, las revistas *Cúpulas* y *Ensayos* en el 2005, 2006 y 2013 han auspiciado su divulgación y polémicas en publicaciones y eventos al efecto. El propio Rolando González Patricio, reflexionando en cuestiones medulares de esta relación en lo que concierne y siempre ha preocupado al ISA ha expresado:

[...] no se requiere un debate crítico sobre la construcción o reinención de las identidades para el arte y para la ciencia en la universidad, cuál puede ser en dicho debate la contribución de las ciencias sobre arte, cuáles son esas ciencias; cuál es su avance relativo; qué lugar le corresponde en la superación de la crisis de las ciencias sociales; o cómo pueden ampliar su impacto sobre el desenvolvimiento de las artes y de la cultura y, por extensión, sobre la noción y las prácticas relativas al desarrollo.[AA.VV, 2013: 171]

Luego, en ambos discursos-ciencia y arte- el siempre sorprendente “inédito” de la *novedad* es una necesidad que entronizó la modernidad por razones obvias; considerando además que, como evento cultural, la *novedad* es intrínsecamente concurrente con el devenir propio (novedoso) de la cultura toda.

Por su lado, la falsación [A. Lage, 2018: 72] científica toma distancia de la inclusividad y la tolerancia, incluso del error, de lo espurio, del problema identidad-otredad y hasta de lo improbable con que opera el arte. Debo aclarar –creo que merece el esfuerzo– que cuando aquí se habla de la relación arte-ciencia, hay que especificar que se habla grosso modo del arte como discurso y saber; porque cuando se trata de la práctica, la facticidad o el empirismo del arte como micro-territorios, estas relaciones presentan necesariamente otra tesitura, otra problemática, otra intencionalidad. Es el caso ahora mismo del análisis de falsación en el arte, es decir, de la falsación en el empirismo artístico.

Este criterio, pues, no es un criterio de corroboración ni de certidumbre en las prácticas artísticas; donde, en realidad, se orienta más bien a satisfacer necesidades de tipo expresivas, de gusto, de poéticas del sujeto creador, en fin, necesidades artístico-estéticas de altísima densidad subjetiva. Ducto, pues, de sus obsesivas insatisfacciones en el proceso de creación, de lo logrado como creación, como obra de arte, o sea, de la llamada “angustia creacional”. Por demás, la “falsación artística” no es un imperativo categórico ni universal expresado del mismo modo en todas las prácticas artísticas.

Luego, si se trata de un mecanismo de auto-confirmación y de certidumbre, de taxonomía identitaria para la ciencia, no es precisamente así para el arte, donde en general funge, tal cual instrumento popperiano, vaciado de sentido conceptual y gnósico.

Por otra parte, concuerdo en que las investigaciones “científicas” en arte no pueden realizarse sin asumir y expresar ellas mismas *creatividad*. Pero, en pensamiento sobre arte, no se puede homologar en expedito el sentido de *creatividad* con que tiene y funciona en la ciencia, si bien comparten sesgada y ocasionalmente alguna temporalidad, como algunos gestos y voliciones.

Si la *creatividad* se plasmara como encomienda o programa a cumplir en sentido teórico, instrumental e institucional para ambas instancias, entonces aflorarán zonas de confluencia potencialmente productivas. Más que nada, entonces y solo entonces, su reversible solapamiento teórico-conceptual excedería cualquier viso o intención exclusivista, acrítica y/o hegemónica desde las respectivas taxonomías de una (la ciencia) y del otro (el arte).

Asimismo, otra zona en común entre *creatividad* en ciencia y en arte es el seminal y conflictivo denotatum de *innovación* (*novedad* ya vista) que, en arte, constituye una condición intrínseca sine qua non. Porque, en última instancia, la *creatividad*

se asienta, como componente cultural, en densidades de intuición y de axiología en ambos territorios, si bien en arte tiene pertinencia y diacrítica específicas como apunta, entre otros teóricos, Juan Acha [J. Acha, 1992]. ¿Consecuencias?: develamientos, “progreso” disruptivo, paradigmaticidad autopoietica, inconclusión y, mucha y permanente experimentación en tanto práctica común en cualquier especialidad artística; la novedad (¿originalidad?), los aleatorios... enfocada desde el arte; cuando también, como tributo que el arte rindió (y ofertó) a la creatividad científica. Pero en ciencia, la creatividad no parece ser tanto la irrupción del mero hallazgo, ni mucho menos de la originalidad de proyectos, ni de la contundencia de sus metodicas ni de marcos teórico-conceptuales ni de resultados (pre) concebidos, sino más bien su previsión y efectos socio-culturales. Quizá el punto en el que mayor inquietud poética revele la *creatividad*, tanto en ciencia como en arte sean los pronósticos.

En términos levemente filosóficos (!), la *creatividad* en las prácticas artísticas, o sea, tanto en la creación artística como en la circulación-consumos artísticos como en el pensamiento sobre el arte, en fin, la creatividad en arte, radica más bien en reconocer y encarar insatisfacciones artístico-formales, en plantear dudas, aporías de *esthesis*, (y de estetología, por qué no), crítica cultural, etc. y menos como construcción de hipótesis. Esta *creatividad*, a diferencia de la científica, no tiene que ser necesaria ni intencionalmente novedosa y mucho menos verificable. La *creatividad* en arte no necesaria ni obligatoriamente se manifiesta como paradigma, en todo caso, como *estilo*, *poética*, *aesthesis*... (siempre pugnantes, efímeros y “viajeros”) que no producen ni validan en sí mismos, ni en su momento socio-cultural, el “conocimiento artístico”. Por lo mismo, reclamar su legitimación artístico-estética, técnico-formal-conceptual e ideo-cultural con “evaluación de pares” sería extempore y, en consecuencia, irrelevante, contraproducente...

Luego, en investigaciones y ciencias sobre arte (estetología, teoría, crítica e historia del arte; semiótica del arte; sociología del arte, psicología del arte y filosofía del arte, así como antropología de la cultura artística, etc.) la *creatividad* tiene un “peso específico” incuestionable y determinante. Todo lo cual está avalado por el sentido, las conceptualizaciones, la formalización y la ancilaridad de esta episteme en las investigaciones científicas (del arte, de la obra de arte y sus respectivas societalizaciones) que se proyecten en y desde el ISA.

Factual y comúnmente, las confluencias-interinfluencias de arte y ciencia se pueden resumir en no pocas resultantes. Por ejemplo, los hallazgos de “novedad”

artística de la perspectiva, de la teoría del color, de la anatomía humana, de las complejidades de la percepción -visual o sonora- y las recepciones; de la kinesis, de lo proxémico y de lo performático, del oxímoron y la heterotopía [M. Foucault, 2008: 40-58] tiempo-espacio en artes de suceso y/o de acción; de ciencias como la sociología, la psicología –entre otras-, en la literatura y el teatro. Incluso, desde la emblemática reproductibilidad técnica de la obra de arte en el presente (fotografía, imprenta, cine, masmediatismo, nuevas tecnologías, etc.). Como también apenas se reconoce que, en el frenesí creativo del Renacimiento, la ciencia se apropió del experimento, como instrumento y lógica fáctica cotidianos del arte (pintura y música), cooptándolo. Siendo así, aunque el desarrollo científico no es autopoietico (pero de alguna manera también inmanentista), y no lo es, claro está, en la forma y medida en que sí lo son la génesis y el desarrollo del arte, ambos discursos dependen así mismo de sus entramados exógenos y heterónomos, de sus correlaciones con otros discursos, saberes y prácticas socioculturales.

Tipología metodológica de la investigación científico-académica en el ISA. Preliminares.

Las investigaciones científicas en la Universidad de las Artes (ISA), por las razones de orden discursivo, metodológico y funcional (lógica-sentidos, teórico-axiológica, y societalización del arte) que hasta aquí se han resumido a nivel del micro-campo “relaciones arte-ciencia”, no se deben ni se pueden asumir desde un único, uniforme ni generalizado enfoque y procedimientos en todas las especialidades artísticas. Como tampoco –haciendo *tabula rasa*-, ni debe ni puede ser científicamente aplicable en todas las Líneas de Investigación del ISA (prescritas por el CIDMUD y reinscritas en el ISA por el MES, el Consejo Científico, la Comisión de Grados Científicos, la Vicerrectoría y la Dirección de Investigación y Posgrado y el Comité Doctoral), ni mucho menos equipararse con la naturaleza científica, los presupuestos, los resultados, el parametraje, las funciones y demandas investigativas de otras instituciones de la cultura (enclaves e instituciones ciertamente prestigiosos pero distantes de la prospección y discursividad del campo “artístico-pedagógico” concomitante y de la creación artística). Con todo, hay que reconocer, porque llama poderosamente la atención en

la actividad y procesos de investigación en ciencias sobre el arte en nuestra universidad, primero, que en la mayoría de los casos, haya una automática y elemental información, formación y aplicación de metodolatria; pero también, de carencia y desactualización del lenguaje, los instrumentales, las operatorias, las complejidades y las tareas de la investigación científica *per se*, incluyendo el desconocimiento del discurso y la “filosofía de la ciencia” como saber, imprescindibles para cualquier investigador. Cuando no la improvisación (repentismo) o las ideas y proyectos peregrinos (no la auténtica investigación científico-artística, tan *creativa* como el arte mismo) en “investigaciones” que pujan por pasar como genuinas, novedosas, etc. O cuando -en el mejor de los casos- se apela a modas científicas *ad usum* extrapoladas, parciales (o superficiales), efímeras y acríticas (esencialmente coloniales).

No es cuestión de geminar el discurso científico tradicional por apodíctico, cuando precisamente, por ello mismo, se somete a nuestra crítica, para refuncionalizarlo, re-contextualizarlo, reestructurarlo como deconstrucción procedimental y procesual; por lo cual, para esto, primero, hay que conocerlo. Como dijera Rolando González: «No se trata de hacer rehén a las artes de un esquema científico» [AA. VV., 2013: 188], sea el que sea, añadiría yo.

En consecuencia, aquí se propone considerar una especie de *topoi* aristotélica para parcelar en dos grandes territorios las investigaciones científicas en el ISA: primero, investigaciones en ciencias sobre arte, y segundo, investigaciones del artista-investigador implicado desde la propia obra de arte. Todo lo cual no significa que, en última instancia, uno y otro territorio sean conceptualmente excluyentes.

Investigaciones científicas sobre el arte. Variaciones de un mismo tema.

En verdad, en el territorio de las “investigaciones sobre arte”, esencializadas en las Líneas de investigación: 1. Historia, teoría y crítica de las artes y la cultura; 3. Conservación de bienes culturales, 4. Formación artística profesional; y, 5. Políticas y gestión de los procesos artísticos y culturales), -por razones obvias- el sustrato científico-metodológico parametrado no puede faltar. Porque, de alguna manera, siempre habrá un fundamento algorítmico que sustente la investigación

en todas sus etapas y procesos. Sin embargo, este ordenamiento no quiere decir ni constituye una coyunda metodológico-conceptual de estricta permisividad y cumplimiento. Porque siempre habrá proyectos, objetos de investigación, investigadores y necesidades que la desborden y requieran otros enfoques y maniobras eclécticas y/o “indisciplinadas”. Claro está, en cualquier caso, estas alternancias estarían asimismo sometidas al análisis y declaración de una rigurosa fundamentación por parte de su investigador.

Intentando justificar y clarificar la idea-instrumento de *algoritmo*, parece oportuno citar a Enrique Estrada cuando declara: «Un algoritmo es una sucesión de pasos, una metodología para la realización de una actividad. Los algoritmos se han empleado en las distintas artes a través de toda la historia» [E. Estrada, 2010: 2]. En fin, operar con una real metodología -fuera la que fuera- con la cual desarrollar la investigación que, en primerísimo lugar, esté en correlato unívoco con la Línea de Investigación que la convenia y decide.

Grosso modo, esta adscripción metodológica parece idónea en líneas como: línea uno (*Historia, teoría y crítica de las artes y la cultura*); la línea tres (*Conservación de bienes culturales.*), línea cuatro (*Formación artística profesional,*) y la línea cinco (*Políticas y gestión de los procesos artísticos y culturales*) respectivamente. Hay que advertir, sin embargo, que semejante parametraje (retórica metodológica / repertorio “línea de investigación”) no es, reitero, ni puede ser rígido ni excluyente ni esencialista ni mucho menos universalista, si es que en verdad entre nosotros convienen asimismo los enfoques y maniobras holísticas del tipo, digamos, inter-trans-indisciplinadas, etcétera.

Luego, siempre será un requerimiento considerar y fundamentar exhaustivamente en cada caso, el tipo de enfoque “racional” de la investigación científica a desarrollar en arte, aun en situaciones tan diagramadas como estas. Una racionalidad ni “clásica” ni hegemónica ni intolerante ni extrapolada tal cual desde la matriz oficialista-universalista del modelo científico entronizado. Pero sí, sin lugar a dudas, una racionalidad en la que los órdenes pragmático y cognoscitivo, metodológicos y creativos sean tan equitativos y apropiados como acreditados y útiles.

Investigaciones desde el arte y/o la obra de arte. El artista-investigador-implicado.

Extrapolar y fijar un esfuerzo investigativo (conceptual y metodológico) de una generalidad científica (discursiva y disciplinar) a una singularidad, digamos artístico-investigativa en este caso, supone correr el riesgo reductivo y hegemónico que dicta el consabido enfoque de la “razón clásica” y universalista de las ciencias (tradicionales), al tiempo que segrega investigaciones *sui generis* en el ISA. Tampoco creo conveniente la cuestión ya tautológica de producir conocimiento, cuando de lo que se trata –y necesitamos nosotros- es de reinventar otros modos de producir conocimiento [AA.VV., 2013: 154].

En el espectro de enfoques y metódicas de investigaciones del arte/obra de arte, de la formación artístico-pedagógica y de la cultura artística en general que cartografiamos en la Universidad de las Artes (ISA), están latentes las investigaciones que realiza y despliega cotidiana y localmente el artista-investigador-implicado sobre su propia obra y su quehacer artístico, ideoestético y sociocultural.

Dije “localmente” refiriéndome a la tolerancia con que solo a veces se presentan proyectos en eventos y ocasiones de micro-territorios como: tesinas de diploma, proyectos curatoriales, alguna que otra tesis de diplomado o de maestría, crítica ensayística, catálogos o programas de conciertos, de puestas en escenas, etc. Como también “localmente” en consideración a las prácticas artísticas cotidianas en una u otra Facultad y especialidad, casi nunca consideradas en su sentido heurístico y artístico-investigativo.

La sugerencia conceptual-metodológica de Nicola Burriaud [AA.VV., 2014: 15] de investigar el arte y la obra de arte más como “formación” que como “forma”, en principio, potencia otras perspectivas científicas que, a la postre, legitimarían la actividad artístico-científica del creador-investigador-implicado en el ISA. Un reclamo permanente de nuestros profesores-artistas en el campo de la investigación artística *per se* (incluyendo la reiterada demanda del “Doctorado en Arte”). Reclamo porque se ha invisibilizado tanto, tan desacertada y continuamente la legitimidad y autoridad “científica” de nuestros profesores-artistas al escamotearles esta categoría, con lo que, de paso, al parecer permanecemos a la zaga de la academia internacional.

En mi opinión, el orden lógico de investigaciones como estas se cimienta, primordialmente, en una metódica más heurística que algorítmica; más desde la

poiesis-poética que desde la estética; más desde lo omnijetivo (*sunyata* hinduista¹¹) que desde la consabida relación sujeto-objeto.

Con esta perspectiva, las insuficiencias metodológicas del algoritmo estarían en

ceñirse a la previsión axiomática de problemas y sus soluciones; cuando la operatoria heurística en estudios del arte elude formular soluciones palmarias no tanto a problemas puntuales como a problemáticas críticas y generalizantes. De ahí también la vaguedad “viajera” de su fiabilidad de una a otras prácticas artísticas, de un dominio artístico-investigativo a otro, de unas probabilidades a otras. [Marraud, H. et al, 2004: 488]

Las operatorias heurísticas desplazan las algorítmicas en la cotidianidad de investigaciones de este tipo, en las que, por demás, se sintetiza una *creatividad* de altísima densidad imago-intuitiva, junto a la reflexiva. Claro está, aquí el método heurístico es también un método racional sui generis: una racionalidad de (en) *totalidad* capsulada como *artista implicado-investigación-arte/obra de arte-contextos*. Luego, ¿en qué medida se pudiera cuestionar la racionalidad de un método como el heurístico en las investigaciones de arte? Porque no se trata de la mera oposición al método racional consuetudinario, pues pudiera tratarse, en última instancia, incluso de la crítica y reinscripción intencionales del paradigma y créditos de aquel mismo método racional. Por lo mismo, tachar de “lógica inconsistente”, el enfoque o maniobras heurísticas en estos casos, por su distanciamiento de la retórica científica institucionalmente reconocida y/o por sus ideaciones y subterfugios expositivos y reflexivos pasa por apresurado sino intolerante.

Sin embargo, todo ello no constituye ni mucho menos una coyunda metodológico-conceptual absoluta e intolerante en (para) todos los casos.

La prospección heurística, por demás, está en correspondencia con la metódica *poiético-poética* en polaridad con *lo esthético / lo estético* que veremos a continuación. En la prospección científica de estudios de esta naturaleza en el ISA, la *relacionalidad* (no la mera *relación*) *poiesis-esthesis*, se construye como un conflicto analéctico en el cual la *poiesis-poética* opaca, si bien nunca niega, al constructo *aesthesis*. Dije *relacionalidad* y no *relación*, cuestionándome la idea de *relación* como accidente *ad liquid* [E. Hermosilla, ob. cit.] o de *relatio*, o sea en ligazón e interdependencia

11 Sunyata como la no-dualidad en la que sujeto y objeto se no diferencian, maniobra de esencial negación del “sí mismo”, entre otras connotaciones distantes a los objetivos de este ensayo.

expeditas. Pero sí como *relacionalidad* en tanto procesos inter o trans-dialógicos, crítico-deconstructivos, siempre abiertos (inconclusos), de lógica rizomática, para nada teleológica. Por lo que la *relacionalidad* tampoco funge como un suceso alegatorio ni legitimante de (en) ninguno de los múltiples agentes que concurren en conflicto.

Pretendiendo en todo esto una perspectiva estético-filosófica en profundidad, resulta asimismo incuestionable, que la conciencia *poética* (concomitante de *poiesis*) para nuestro artista-investigador-implicado más lúcido y competente, sea asumida como placebo traslaticio del *oído del adentro* heideggeriano [J. Derrida, ob. cit.]: la “escucha del poeta” (auto-reconocimiento, y crisis y crítica del artista) atento a lo que, en tanto lo matricial u origen, permanece, a lo que esencializa externalizándolo en percepción –denotatum– de la Oa... aun cuando se insinúe por encima de lo contingente. Una especie de *causa sui* [H. Marraud, 2004: 146] en tanto auto/re-construcción especulativa. *Aletheia* que emerge como y a través de la *poiesis-poética*.

Incluso, hemos tenido casos en que nuestro artista-investigador-implicado ha ido más allá de la inevitable *poética*, y entonces la ha asumido (baudelairianamente) como tema u objeto de investigación en sí misma (autorreferencialidad, metacrítica, voluntad y acto de pensamiento in situ, como “[...] instancia poética de la razón” diría el Dr. Aurelio Horta [A. Horta, 2012: 55]): la historicidad que lo horizontaliza, sus marcas, sus desplazamientos, sus travestismos; y hasta en correlato crítico e interinfluencias con *poéticas* de otros artistas, o *poéticas* epocales y hasta con *poéticas* foráneas. Sobre todo, es frecuente encontrarse con artistas de compromiso ideo-estético contemporáneo, que concientizan la *poética* como diálogo con las *poéticas* de la recepción; y no precisamente como “co-creación” sino como pro-pulsión al receptor: provocaciones reflexivas, apelaciones crítico-analíticas, inquietudes, ensoñaciones, distopías, etc. En fin, trasiegos “científico”-*poéticos* del artista-investigador que, si en verdad “implica” su “yo” lo hace apostando por el Yo como lo que no está en la naturaleza sino en la cultura, como se ha dicho. Así mismo se muestra como demiurgo, como pensador, como crítico-autocrítico, como ideólogo, etc. resignificándose y resignificando su heterotopía; resignificando el sentido del humano en la sociedad, la cultura, la vida.

Un verdadero, complejo y también arriesgado ejercicio de *autognosis*, *gnósico*, sino de *teoresis* en sentido crociano [N. Abbagnano, 1987: 922].

En consecuencia, la *poética* viene a ser uno de los constructos más distintivos del

arte y de la creación artística que radicaliza su “lógica” en relación con la ordinaria lógica científicista.

Por otra parte, es evidente que la polaridad conceptual-metodológico tipo *poiesis-aisthesis*, la generalidad de nuestros artistas-investigadores-implicados solo la esgrimen empírica y/o expresivamente (puntual, festinada e inocentemente). En su mayoría, no tiene la más elemental sospecha ni idea teórico-filosófica, ni ideológico-conceptual, ni constructivista de lo que se trata, y mucho menos del rigor “científico” de su estructuración como tampoco de sus potencialidades.

Y es que, cuando a un artista-investigador-implicado nuestro le estamos admitiendo investigar el arte y/o la obra de arte a partir de la *poiesis-poética*, no le estamos consintiendo que diga lo que le parezca ni como le parezca (doxa)... por muy reconocidos que estén este sujeto y su obra. Ni empirismo primario, ni vivenciaciones anecdóticas, ni improvisaciones infundadas ni mucho menos oportunismos de ningún signo. Si acaso, solo se le exige -en tanto “ciencia”- que reflexione, que cuestione (crítica, ética y creativamente), que analice y especule, etc. ateniéndose, quizá, a las exigencias de un orden, de un referente o paradigma: el propio artista (sujeto participante y objeto de estudio de sí mismo contextualizado). También -por qué no dado el caso-, en función de un “qué”, de un “cómo”, de un “para qué” en declaradas intencionalidades, contextos y circunstancias. Claro está, en esta misma perspectiva tampoco habrá que exigirle una arquitectura metodológica de tipo cerrado: objeto, objetivos, métodos, hipótesis, variables, conclusiones, etc., etc. (aunque tal vez aquí válidos, si fueran los que él mismo idea y necesita).

Con todo esto, queda claro que el artista-investigador-implicado estará aportándose a sí mismo, a la comunidad de artistas-investigadores (o no, también), a la academia de arte, a nuestra comunidad científica y a la comunidad científica y cultural en general.

Entonces tendremos que ser precavidos, pues no tendría sentido abrir una brecha al “invento”, o a la improvisación, al mero aleatorismo, simulando genialidad y/o perspicacia. Esto habrá que indicárselos y hacérselos saber (de tantas maneras), no como preceptiva en ningún sentido, sino como actualización de la cultura del conocer (investigar), del auto-conocer, del hacer conocer (o informar-comunicar a los demás). En fin, desde los atolladeros propios de la fusión mismidad-otredad. Del mismo modo, la autoridad académica debería prestar toda la atención posible ante la turbulencia de maniobras investigativas de este tipo en el ISA: profesores,

tutores, departamentos, tribunales, oponentes, consultantes, talleres de tesis, CGC-ISA, Consejo Científico, etc., etc..... Todos ellos –nosotros-, algo así como los “pares científicos” en la Universidad de las Artes, a la expectativa, con rigor, sin prejuicios, con celo y ética profesionales y, a su vez, con anuencia y respeto por la “novedad”, las “innovaciones”, la actualización.... Como para no reincidir en la necedad del síndrome “el rey anda desnudo” ante simulaciones y enmascaramientos artístico-científicos si se diera el caso.

A modo de epílogo: advertencia, prevenciones.

Con estas acotaciones sobre las investigaciones científicas en la Universidad de las Artes-ISA, no he pretendido parametrar, re-conceptualizar ni empoderar regularidades ni enfoques de ningún tipo al respecto. Tampoco poner entre dicho las funciones y actividades de aquellas autoridades institucionales, académicas o administrativas –a nivel local o no- que ejercen su mandato y orientaciones conforme a las necesidades, encargos y perspectivas diseñados en consecuencia con las políticas culturales del país en estos momentos; considerando también, sí, la posibilidad de mejoramiento mutuo en estos menesteres.

Por otra parte, mucho menos, he intentado, siquiera, sugerir una preceptiva en este orden de cosas. Si acaso, actualizar su cartografía, su pesquisaje y descripción, para llamar la atención sobre la diversidad y complejidad que para mí tienen estas actividades, ahora, entre nosotros. Sobre todo, subrayarlo que considero riesgos reales o potenciales, como sea el hecho y la voluntad de constreñir nuestras investigaciones a un único modelo o enfoque intransigente de “razón clásica”, por un lado, o por el otro, deconstruccionista-constructivista a ultranza, por muy acreditados que estén uno u otro, y que impliquen soslayar la “razón”, los presupuestos, la identidad y los lenguajes del arte, y de la cultura artística hoy por hoy. Porque, en última instancia, en cualquiera de estas sujeciones, también habría que prevenirse con lo que estas puedan entrañar de colonialidad (y no solo del saber).

En rigor conceptual (epistémico), estimo que arte y ciencia, en tanto discursos, no deben enfocarse como una polaridad, porque no son “polos” opuestos en ningún sentido. En cualquier caso, sí, son entidades discursivas recurrentemente dicotomizadas del “saber” como totalidad, es decir, del “saber” en tanto cultura. Ateniéndome a esta primicia –también metodológica por supuesto- despliego

este arco de conjeturas respecto a los actuales trámites de investigación del arte en el ISA.

En consecuencia, habrá que dismantelar –reconsiderativa y responsablemente, en mi criterio- ciertas concepciones estacionarias y prejuiciosas que, aun entre nosotros, insisten en escamotear legitimidad científica al “saber” y al “conocer” del arte y sus territorios, considerando solo que sus prácticas, consumos y pensamiento no responden a la parafernalia y tradición científica más secularizada, a las modas ad usum, o a los micro-poderes, o al desfase entre políticas culturales / prácticas artísticas / políticas académico-formativas, etcétera. Como también muchas autoridades, decisores, sujetos agentes (profesores-investigadores, estudiante-artista, etc.) intencional o inocentemente se muestran renuentes a concebir la producción simbólica como producción de sentido, de gnosis, de ancilaridad. Aunque, en honor a la verdad, así mismo sucede entre nosotros que no son pocos los prejuicios, el desconocimiento primario y los manejos automatizados de los recursos, enfoques, instrumentalidad y significación del saber científico secular más legitimado, re-actualizado y aún competente.

Ha sido y sigue siendo un reclamo de nuestra comunidad de investigadores, que a nuestros profesores-investigadores se les reconozca y legitime como “cientifistas” (acreditada su obra), especialmente con el espaldarazo del MINCULT; con lo que, de paso, tributaría así mismo a la acreditación del propio MINCULT como institución promotora, y más, a nuestra cultura toda, incluida la cultura científica. Por tanto, no hay duda que sería muy valioso para nuestros investigadores (efectivos y potenciales) e investigaciones, estructurar un curso de posdoctorado que contemple la filosofía de la ciencia, la epistemología y metodología científicas más acreditadas y actualizadas, talleres, conferencias y lecturas-críticas de textos científicos (incluyendo los de arte) contemporáneos y/o emblemáticos por supuesto, siempre en y desde el eje crítico-conceptual de las relaciones arte-ciencia (incluyendo la metodología de la investigación y la docencia artísticas con enfoques, quizá, como lo viene haciendo hace rato el Dr. Ramón Cabrera en la Facultad de Artes Visuales). En el mismo sentido, también sería oportuna y bienvenida la implementación (¿propedéutica?) de un Centro de Estudios sobre arte y cultura artística.

En esta misma cuerda propositiva, nos comprometería al máximo rigor científico, institucional, de política cultural y social, la perspectiva fundacional de una institución tipo “Academia de las Artes en Cuba”, tan legítima, legitimante y

necesaria como la propia “Academia de Ciencias de Cuba”. Institución “Academia de las Artes en Cuba”, por supuesto, proyectada y tutelada con la política y el protagonismo del propio MINCULT en colaboración con otros organismos y agentes por supuesto.

Insisto en que la identidad artístico-estética y societal de las investigaciones científicas en el ISA, no pueden constituir lógicas excluyentes en ningún sentido.

Desde otro ángulo, y ateniéndome a la mayoría de los casos, porque nuestras investigaciones no pasan de ser proyectos ejecutados a título individual, ocasional y puntuales, en tanto proyectos de diploma, de diplomado, de maestría o de doctorado, por lo cual nuestra investigación científica no alcanza la acreditación ni el nivel institucional ni supraordinador de la investigación desplegada por programas y por colectivos, dada una demanda o necesidad englobante.

Desde luego, hay que estimular-provocar a nuestros investigadores (incluyendo al estudiante-investigador de pregrado) a concretar investigaciones en arte, en cultura artística, etc. que articulen efectivamente con los programas (?) y las líneas de investigación no solo del ISA, sino también del MES y del MINCULT. Sabiendo, como se supone, que este compromiso no significa ni puede coartar de ningún modo el socorrido carácter y sentido de “libertad” creadora en estas producciones. Como de colofón, me permito re-citar de Rolando González, el pensamiento de José Martí, por actual y orientador, anticipando la problemática investigativa que nos ocupa, en tanto relaciones de complementariedad “arte y ciencia”: <<Hace daño a la inteligencia de los hombres, quien les cuenta un hecho desnudo y no lo engrana con los demás hechos humanos>> [AA.VV. 2013: 171]

Bibliografía

AA.VV. Octavio Paz. Valoración Múltiple. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013.

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*. México: FCE, 1987.

Acha, Juan. (1992) *Introducción a la creatividad artística*. México, Edit. Trillas

Acosta de Arriba, Rafael. “En la isla de las significaciones. Arte cubano actual”. En: revista *Ensayo*, No. 1, año 2013, pp. 4-19.

Bachelard, Gaston (1881-1962), *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila, 1975.

- Eriksen, Anney y SELBERG, Torunn. "de la tradición a la tradicionalización". En: A. Higson, ob. cit, pp. 423-441.
- Estrada Maurín, Enrique: "La función clínica del arte-ciencia en la educación estética". En: www.rieoei.org/opinion43.htm, 26 de agosto de 2010.
- Fino Gómez, Carlos Orlando. Estética del modernismo latinoamericano en el periodismo cultural trasatlántico (1865-1895) (tesis doctoral). [30/11/21]
- Fischer, Hervé. (2016). *Ciberprometeo*. La Habana, Edit. Científico-Técnica
- Foucault, Michel. "Topologías", Revista Fractal N° 48, enero-marzo, 2008, Volumen XII, pp. 40 -58.
- Giovone, Sergio: (1990) *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos.
- Hermosilla, Edwin. *Glosario de términos en Filosofía*. Pontificia Universidad de Chile.
- Henckman, Wolfhart y LOTTER, Konrad. (Eds.): *Diccionario de estética*. Barcelona: Grijalbo, 1998
- Horta Mesa, Aurelio Alberto. (2012) *Trazos poéticos sobre el diseño. Pensamiento y teoría*. Editorial Universidad de Caldas. Colombia. [27/1/2015].
- Jardines, Alexis. (2005). *Los afanes del yo*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Lage Dávila, Agustín: "Propiedad y expropiación en la economía del conocimiento". En: NÚÑEZ Jover, Jorge y MACÍAS Llanes, María E. (compiladores). *Reflexiones sobre ciencia, tecnología y sociedad. Lecturas escogidas*. La Habana, Editorial Ciencias Médicas, 2008 / ISBN: 978-959-212-252-9, pp.94-125]
- Lage Dávila Agustín, (2018) *La osadía de la ciencia*. La Habana, Editorial Academia.
- Marraud, Huberto y ALONSO, Enrique (traduc.). (2004) *Diccionario Akal de Filosofía*. Madrid, Ediciones Akal, S. A.
- Morin, Edgar. "sobre la interdisciplinariedad". En: www.pensamientocomplejo.com.ar, pensamientocomplejo@sinectis.com.ar
- Núñez Jover, Jorge. (1998) "Ciencia y desarrollo. Explorando el pensamiento latinoamericano". Capt. XIV, pp. 459-512. En: AA.VV. *Filosofía en América Latina*. La Habana: Félix Varela.
- Núñez Jover, Jorge. (2019). *Universidad, conocimiento y desarrollo: nuevas encrucijadas. Una lectura desde la ciencia, tecnología y sociedad*. La Habana, Edit. UH, ISBN: 978-959-7251-45-3
- Núñez Jover, Jorge. (1989) *Interpretación teórica de la ciencia*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Panofsky, Erwin: (1998) *Idea. Contribución a la historia de la Teoría del Arte*. Madrid: Cátedra.

- Pautassi Grosso, Jorge (2004) *El crecimiento ético. Proceso de madurez ética*. Bogotá: Universidad de La Salle
- Pichon-Rivière, Enrique y Ana Pampliega. (1985). *Psicología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Edic. Nueva Visión.
- Saavedra, Manuel S. y González, Virginia, "Racionalidad de la investigación educativa." Capítulo 2, pp. 31-56. En: Medina Revilla, Antonio y Castillo Arredondo, Santiago (Compiladores) (2003) *Metodología para la realización de proyectos de investigación y tesis doctorales*. Madrid: Universitas, S. A.
- Samaja, Juan. "Proceso, diseño y proyecto en investigación científica. Cómo elaborar un proyecto sin confundirlo con el diseño ni con el proceso". Buenos Aires, JEV, 2004. Cf. Alicia Romero y Marcelo Jiménez, en soporte digital.
- Sánchez, José Antonio (s/f) "Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas." *Dossier Scanner*, pp.327-335
- Sarlo, Beatriz. "Las mejores ideas sin poder." *Diario Clarín*. Opinión.
- Taylor, Charles. (2006), *Imaginarios sociales modernos*. Madrid, Edit. Paidós.
- Torres Leyva, Julio Ruslán. "L.Conduct-art". En revista *Ensayo*, No. 1, 2013, pp. 58-74.
- Vignola, Paolo (editor), *Las artes de Gilles Deleuze. Procesos artísticos, creaciones y experimentaciones*. Guayaquil, UARTES Ediciones, 2018.
- Zemelman Merino, Hugo. "Conocimiento y ciencias sociales. Algunas lecciones sobre problemas epistemológicos". Universidad de la Ciudad de México, 2003.

III Simposio Pensamiento y Humanidades en las Artes

006- Las esculturas en Las Tunas y su papel transformador en la sociedad.

Autores

M.Sc. Luis René Quiala Martínez.¹². lquialamartines@gmail.com, quiala@ult.edu.cu, luisquiala10@yahoo.es

M. Sc. Maidelín Pérez Perdomo¹³. maidelinpp@ult.edu.cu

Resumen

El artículo es el resultado de un análisis histórico-sociológico de la relación escultura-sociedad desde las ramas de la Sociología" ejemplo la sociología de la cultura tomando como escenario la localidad de Las Tunas, conocida como "La ciudad de las esculturas". Esta investigación permite visualizar la función social del arte para la sociología; el desarrollo histórico de las Esculturas en nuestra ciudad; el auge y valor social del arte; el surgimiento de la sociedad de masas, la industria cultural y la cultura de masas. Fenómenos que generan procesos sociales de socialización, de reunificación de la estética, la ética y de reflexividad estético-social.

Palabras clave: Arte y sociedad, esculturas, sociología, mensajes escultóricos.

Abstract

The article is the result of a historical-sociological analysis of the sculpture-society relationship from the branches of Sociology" example the sociology of culture

12 Licenciado en Educación. Universidad de las Tuna, M. Sc. Profesor Auxiliar en la Universidad de las Tuna, Cuba. Profesor de Comunicación y Sociedad y Filosofía, Departamento de Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad y la Facultad de Ciencias Médicas de Las Tunas, Cuba.

13 Licenciada en Educación. M. Sc. Profesora de Gestión de la Información en la carrera de Turismo de la Universidad de Las Tunas y Práctica de la Gestión de Recursos de la información.

taking as a setting the town of Las Tunas, known as "The city of sculptures". This research allows visualizing the social function of art for sociology; the historical development of sculptures in our city; the rise and social value of art; the emergence of mass society, the cultural industry and mass culture. Phenomena that generate social processes of socialization, reunification of aesthetics, ethics and aesthetic-social reflexivity.

Keywords: Art and society, sculptures, sociology, sculptural messages.

Introducción

En este trabajo investigativo exploraremos sobre las bases de la Sociología y sus vínculos con el desarrollo escultórico de las Tunas, Cuba conocida como "Ciudad de las Esculturas" para un acercamiento a su historia, su cultura, y se insiste en el papel comunicativo que tiene esta manifestación artística como medio de educación y formación de valores.

En un primer acercamiento define Anthony Giddens, 1998 que: Sociología es la ciencia que estudia en sí a la sociedad. Incluiremos los diferentes conceptos de ella, sus antecedentes. Entendemos entonces que la sociología se encarga de analizar lo que ocurre o ha ocurrido en una sociedad. La sociología es también una actitud de conciencia crítica frente a la sociedad.

En relación a lo expuesto se defiende la tesis que; una escultura como plantea el autor de este artículo en su tesis de maestría es un objeto artístico y contiene mensajes de diversos tipos que necesitan de una comunicación multidireccional que fomente el desarrollo de la relación en una sociedad enfocada a su proceso de creación, desarrollando vínculos intergeneracionales, a partir, del estudio de las obras y decodificación de signos específicos de esta manifestación que permiten un intercambio y un análisis de nuestra sociedad.

Por cuanto, cuando alguien pregunta para qué sirve, se debe, en primer lugar, desprenderse del concepto corriente de utilidad funcional para referirse a otro significado de orden superior.

Por eso debemos ver a la Escultura como una creación de valores, conocimientos y solamente en este lenguaje nos habla para revelarnos su valor utilizando

como fuente la comunicación que establece con los participantes al tener como referentes autor, obra, época, significado, mensajes y receptor.

Este tema se ha investigado desde el punto de vista pedagógico y desde una visión artística, por ejemplo, Luis René Quiala Martínez en su Tesis de Maestría "Actividades encaminadas al fortalecimiento del vínculo entre la Historia local y el desarrollo escultórico de las Tunas" (2009), Bárbara Carmenate en su tesis de Maestría sobre el movimiento escultórico en Las Tunas (2004). Además, se han realizado estudios socioculturales importantes sobre la plástica tunera, entre ellos: "El valor de la identidad cultural en las Escuelas Militares Camilo Cienfuegos", de Doralkis Mora (2008), pero no visto en sus múltiples potencialidades, desde la interacción a partir del estudio de las sociedades humanas y los procesos comunicativos entre la cultura escultórica y la trasmisión de conocimientos y formación de valores.

Dentro de este orden de ideas sostenemos lo argumentado por el español Miguel Ángel Hidalgo García (2008) existe un vocabulario básico en la escultura de Cristina Iglesias que incluiría términos como imagen o lo imaginario, ilusión, construcción, laberinto, memoria, tiempo, movimiento/recorrido, luz/sombra, pantalla, ver/ocultar, espacio, arquitectura, misterio, interior/exterior. De todos, el primero de ellos -lo imaginario como núcleo de una escultura que construye imágenes, es decir, que incita a imaginar-fue el que marcó el guion de esta investigación.

Es necesario que las esculturas y el lugar en el que son situadas estén estrechamente relacionados: la primera es una forma de adaptación y comunicación con el medio, si este se transforma o modifica, la escultura también experimenta transformaciones, cambios o readaptaciones. Son reflejo de la época, del lugar, de las ideas de los hombres con los cuales conviven, y sirven de medio de comunicación entre los creadores y los hombres. Por ello, el hombre desde tiempos inmemoriales tiende a crear más allá de sus límites, y así genera en la actividad artística el deseo de dar forma a sus pensamientos y aquellas características que definen a la personalidad humana y a su vez le permite cumplir con la necesidad de comunicarse.

Debe señalarse que la escultura participa en la transcripción de las crónicas sociales, su acción es también discursiva, pues puede actuar como entidad que transmite significados y ayuda a entender los procesos sociológicos e históricos. La representación escultórica enriquece los paisajes, se conforman en símbolos de identificación social, así como la necesidad de mantenerlos y conservarlos.

Para el tratadista de arte francés René Huyghe (1965, p.1) escribió " El hombre, para transmitir sus ideas y sus sentimientos, ha creado unos códigos basados en

sistemas de signos(..) otro es el artístico, ya que el arte es, además de una forma de conocimiento, como la ciencia y la religión, que permiten el acceso a diferentes esferas del universo y del hombre, un lenguaje, un medio de comunicación con el que artista expresa imágenes de la realidad física y humana, y de las vertientes del psiquismo (sentimientos, alegrías, angustias, esperanzas, sueños)“.

Por su parte el sociólogo Raymond Williams (1780–1950, p.61) en su libro *Culture and Society* ve a la cultura como expresión “orgánica” de formas de vida y valores compartidos que no pueden ser reducidas a ser epifenómeno de las relaciones económicas.

En Cuba, nuestra Constitución plantea que, a fin de elevar la cultura del pueblo, el estado se ocupa de fomentar y desarrollar la formación cívica de la sociedad, la vocación para la creación y el cultivo del arte y la capacidad para apreciarlo donde se defiende la identidad de la cultura cubana y vela por la conservación del patrimonio cultural y la riqueza artística e histórica de la nación. Protegiendo los monumentos nacionales y los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico.

Dentro de este marco, en los lineamientos de la política en Cuba la política cultural de nuestro país tiene como fin formar a las nuevas generaciones en la concepción científica del mundo y desarrollar a plenitud las capacidades intelectuales, físicas y espirituales, fomentar en ellos la creatividad e independencia en sus conocimientos, así como elevados sentimientos humanos y gustos estéticos; fomentar, en resumen, un hombre libre y culto, para vivir y participar activa y conscientemente en la vida social.

De ahí que, las Artes Plásticas como expresara Manuel Vázquez Montalbán en su libro **Comunicación y Sociedad** en diferentes épocas, culturas y estilos, incluso, desde los tiempos prehistóricos, demuestra que la escultura ha sido una manifestación en la cual el ser humano ha tratado de comunicar su ideología, vivencias, conocimientos y pensamientos estéticos; baste recordar la huella histórica dejada por la escultura universal. De esta manera la escultura permite lazos con la historia a través de la comunicación con un amplio público y así llega a sectores extensos de la sociedad. Por ello, se propone transmitir cultura desde un perfil sociológico, apoyados en la disciplina “Comunicación y Sociedad”. Por este motivo se necesita de nuevos métodos para el desarrollo intelectual de la sociedad, de forma tal que los habitantes de la localidad se motiven por conocer las interioridades de las esculturas y a su vez por el desarrollo de la relación entre

sociología, comunicación y sociedad.

En relación con el tema, y las indagaciones prácticas realizadas permitieron determinar las siguientes regularidades:

- Es insuficiente la comprensión de la relación de la sociedad y las esculturas en las en la localidad de Las Tunas.
- No se utilizan las potencialidades que brinda el estudio del desarrollo del arte escultórico de la localidad con el progresivo desarrollo social de la sociedad.
- Insuficiente dominio de los conocimientos básicos sobre su contexto, apreciación y valoración de las obras escultóricas existentes.
- Insuficiente aprovechamiento de las potencialidades del conocimiento de la escultura como soporte sociológico.
- La existencia de esculturas en la ciudad de Las Tunas y el desarrollo del movimiento artístico escultórico es positiva.
- Es considerable el deterioro de las esculturas existentes en la localidad de Las Tunas.

Entre las potencialidades de transformación social desde lo escultórico y la apropiación de los valores del patrimonio cultural en la población y su relación con el desarrollo de la comunicación social demuestra la existencia de una contradicción presente.

Dar solución a esas limitaciones nos obliga a detenernos en el pensamiento sociológico que da la posibilidad de remontarnos hasta los antiguos griegos y la evidencia de esto la podemos encontrar en los escritos de del poeta y filósofo griego Jenófanes: “Si los caballos adorasen a los dioses, esos dioses se parecerían a caballos”; sin embargo, la sociología como una disciplina académica independiente es relativamente joven por el hecho de que los requisitos previos para su existencia surgieron en la Revolución Francesa. La sociología surgió a partir de Henri de Saint-Simon con la idea de la «fisiología social», es la más joven de las ciencias sociales. La palabra “Sociología” fue acuñada en 1838 por el francés augusto Comte en su obra filosofía positiva, Comte quien suele ser considerado como el padre de la sociología también llamada «física social». La misma analiza las formas en que las estructuras sociales, las instituciones (clase, familia, comunidad y poder) y los problemas de índole social que influyen en la sociedad, y es abordada por diferentes sub áreas para su mejor estudio.

“La Sociología es el estudio de la vida social humana, de los grupos y sociedades. Es una empresa cautivadora y atrayente, al tener como objeto nuestro

propio comportamiento como seres humanos. El ámbito de la sociología es extremadamente amplio y va desde el análisis de los encuentros efímeros entre individuos en la calle hasta la investigación de los procesos sociales globales.” (Anthony Giddens, 1998).

Podemos decir que figuras como Karl Marx, Max Weber, el citado Emile Durkheim o George Simmel, se convirtieron en los principales artífices de lo que hoy entendemos como sociología, sentando las bases para la ingente cantidad de doctrinas posteriores con las que se trataría de explicar las consecuencias de los cambios experimentados en la sociedad, poniendo el foco en los procesos de urbanización y la transición demográfica, la Revolución industrial y el hacinamiento urbano, o las implicaciones del crecimiento de la ciencia y el progreso.

Estudiar este fenómeno como uno de los elementos más importantes de la cultura posibilita comprender la necesidad de un análisis sociológico de las comunicaciones y su impronta en la actualidad. Como expresara Raiss, A. (1979). Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, Acervo General. Los sociólogos se ocupan principalmente de los seres humanos en su interacción social también estudian los agregados sociales o poblaciones, en su organización institucional.

Más allá, hemos de entender que tanto la historia de la sociología, sus autores y sus rasgos de ciencia:

Empírica: Sus conocimientos provienen de originariamente de observaciones hechas sobre una realidad concreta.

Teórica: Se basa en teorías (conjunto de proposiciones generales, lógica y ordenadamente trabadas que intenta explicar una zona de la realidad).

Abierta: No es dogmática, es decir, nada puede aceptarse por principio de autoridad, sino que todo ha de ser reexaminado y sujeto a duda metódica.

Moralmente neutra: Va unido a la objetividad. En las teorías o estudios sociológicos no se deben mezclar los sentimientos, predisposición o creencias si queremos lograr que sea un estudio científico.

Crítica de la sociedad: es más propia de la sociología que de otras ciencias. El sociólogo ha de ser veraz y juzgar con serenidad e independencia el mundo que lo rodea.

En primer lugar, la sociología nos permite ver el mundo social desde muchos puntos de vista.

En segundo lugar, la investigación sociológica ofrece una ayuda práctica en la evaluación de los resultados de las políticas.

En tercer lugar, quizá lo más importante sea que la sociología puede señalarnos el camino del auto conocimiento, es decir, de una mayor comprensión de uno mismo.

El norteamericano Lester Ward publicó la sociología dinámica en 1883, en ella abogaba por el progreso social a través de una acción social guiado toda la sociología puede ser dividido en 5 periodos: sociología rural, sociología urbana, sociología política, sociología del trabajo, sociología de la comunicación y la cultura. Desde una perspectiva más general asumimos a la sociología de la comunicación y de la cultura como bases para el trabajo en la sociedad a través de las esculturas. Según B.F. Lomonósov y otros 2002: "Comunicación es todo proceso de interacción social por medio de símbolos y sistemas de mensajes. Incluye todo proceso en el cual la conducta de un ser humano actúa como estímulo de la conducta de otro ser humano. Puede ser verbal, o no verbal, interindividual o intergrupal".

La comunicación se puede definir como un proceso por medio del cual una persona se pone en contacto con otra a través de un mensaje, y espera que esta última de una respuesta, sea una opinión, actividad o conducta". Según Martínez de Velazco A. y Nosnik. 1998.

"En otras palabras, la comunicación es una manera de establecer contacto con los demás por medio de ideas, hechos, pensamientos y conductas, buscando una reacción al comunicado que se ha enviado". Abraham Nosnik A. 1998.

"Es un proceso de interacción social, a través de signos y sistemas de signos, producto de las actividades humanas. Los hombres en el proceso de comunicación expresan sus necesidades, aspiraciones, criterios, emociones, etc." Fernando Gonzales Rey.

El tema de la cultura, ha estado presente en la Sociología desde sus orígenes, constituyéndose en objeto de reflexiones de pensadores como C. Marx (1844), E. Durkheim (1897), T. Parsons (1951) o E. Goffman (1961). La concepción de un individuo que interviene en un mundo compartido con otros, para luego procurar una aproximación cualitativa y singular de los problemas relativos al significado que afloran en el desarrollo de la sociedad nos ofrece herramientas para una concepción dinámica de la realidad que nos permite pensar el cambio social desde la perspectiva de los seres humanos en su mundo.

Desde la perspectiva sociológica Eliab Gómez Aguilar 2009, 309 pp. plantea que el estudio de la cultura puede definirse como todos los estudios e investigaciones que tratan de conocer las relaciones entre sociedad y la cultura contando con el

conocimiento de otras ciencias para la realización de sus aportes que contribuyen al desarrollo de las sociedades actuales, en nuestro caso la Sociología de la Cultura se encarga del análisis de los problemas que en temas de formación de valores e identidad cultural tienen las personas.

La cultura y todas sus expresiones constituyen una de las más importantes dimensiones sociales, asociado a la comunicación y a la cultura de masas la que se centra en el tema de la comunicación y está marcada y definida por su desarrollo en épocas de transición entre guerras, tanto mundiales como locales. Europa, a su vez, comienza a analizar la naturaleza de los nuevos sistemas de comunicación desde finales de la Primera Guerra Mundial. Ahora bien, esta explicación se dirige en un primer momento al tema de la prensa y de sus conexiones sociopolíticas. Sin embargo, a lo largo de la historia europea puede rastrearse el interés por la comunicación, entendida como lenguaje y proceso de la razón ("logos"), desde los orígenes de nuestra cultura.

La Sociología del arte es una ciencia multidisciplinar, recurriendo para sus análisis a diversas disciplinas como la cultura, la política, la economía, la antropología, la lingüística, la filosofía, y demás ciencias sociales que influyan en el devenir de la sociedad. Entre los diversos objetos de estudio de la Sociología del arte se encuentran varios factores que intervienen desde un punto de vista social en la creación artística, desde aspectos más genéricos como la situación social del artista o la estructura sociocultural del público, hasta más específicos como el mecenazgo, el mercantilismo y comercialización del arte, las galerías de arte, la crítica de arte, el coleccionismo, la museografía, las instituciones y fundaciones artísticas, etc.

Si bien diversos autores se han planteado a lo largo de la Historia la función social del arte Platón por ejemplo, se lo cuestionó en La República, es principalmente desde el siglo XIX que empieza a analizarse la relación arte-sociedad: los cambios sociales producidos por la Revolución francesa y la Revolución industrial, tanto a nivel político como económico, llevaron a los filósofos a replantearse la relación del hombre con la sociedad. Así surgió la sociología del arte, ciencia fundamentada en los principios metodológicos del positivismo que considera al artista como parte indisoluble de la sociedad, siendo la obra artística un fiel reflejo de los condicionamientos sociales que envuelven al artista.

La Sociología del arte debe sus primeros planteamientos al interés de diversos historiadores por el análisis del entorno social del arte desde mediados del

siglo XIX, sobre todo tras la irrupción del positivismo como método de análisis científico de la cultura, y la creación de la Sociología como ciencia autónoma por Auguste Comte. Sin embargo, la Sociología del arte se desarrolló como disciplina particular durante el siglo XX, con su propia metodología y sus objetos de estudio determinados.

Principalmente, el punto de partida de esta disciplina se suele situar inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de diversas obras decisivas en el desarrollo de esta corriente disciplinar: *Arte y revolución industrial*, de Francis Klingender (1947); *La pintura florentina y su ambiente social*, de Friedrich Antal (1948); e *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser (1951). En sus inicios, la sociología del arte estuvo estrechamente vinculada al marxismo —como los propios Hauser y Antal, o Nikos Hadjinikolaou, autor de *Historia del arte y lucha de clases* (1973)—, si bien luego se desmarcó de esta tendencia para adquirir autonomía propia como ciencia.

Otros autores destacados de esta disciplina son Pierre Francastel, Herbert Read, Francis Haskell, Michael Baxandall, Peter Burke, Giulio Carlo Argan, etc. El primer teórico que estudió el arte desde un punto de vista sociológico fue Hippolyte-Adolphe Taine: en su *Filosofía del arte* (1865-1869), aplicó al arte un determinismo basado en la raza, el contexto y la época (*race, milieu, moment*). Para Taine, el arte opera como cualquier otra disciplina científica, sobre la base de parámetros racionales y empíricos: el arte “no es más que una especie de botánica aplicada no a las plantas, sino a las obras del hombre”. Considera las obras de arte “productos de los que hay que determinar sus características y buscar sus cauces”, aceptando cualquier forma artística como “manifestaciones del espíritu humano”.

Jakob Burckhardt, en **La cultura del Renacimiento en Italia** (1860), esbozó desde la perspectiva del historicismo un análisis del arte estudiado desde cualquier fenómeno que rodea al mundo del arte: desde la política y la moral, hasta la vida doméstica y la situación de la mujer. Igualmente, Jean Marie Guyau, en **El arte desde el punto de vista sociológico** (1888), planteó una visión evolucionista del arte, afirmando que el arte está en la vida, y que evoluciona como ésta; y, al igual que la vida del ser humano está organizada socialmente, el arte debe ser reflejo de la sociedad.

La Sociología del arte tuvo en el siglo XIX una gran vinculación con el realismo pictórico y el naturalismo literario, así como con movimientos políticos de izquierdas, especialmente el socialismo utópico: autores como Henri de Saint-

Simon, Charles Fourier y Pierre Joseph Proudhon defendieron la función social del arte, que contribuye al desarrollo de la sociedad, aunando belleza y utilidad en un conjunto armónico. Por otro lado, en el Reino Unido, la obra de teóricos como John Ruskin y William Morris aportó una visión funcionalista del arte: en *Las piedras de Venecia* (1851-1856) Ruskin denunció la vulgarización del arte llevada a cabo por la sociedad industrial, así como la degradación de la clase obrera, defendiendo la función social del arte.

Asimismo, en *El arte del pueblo* (1879) pidió cambios radicales en la economía y la sociedad, reclamando un arte “hecho por el pueblo y para el pueblo”. Por su parte, Morris –fundador del movimiento Arts & Crafts– defendió un arte funcional, práctico, que satisfaga necesidades materiales y no solo espirituales. En *Los fines del arte* (1887) postuló un concepto de arte utilitario pero alejado de sistemas de producción excesivamente tecnificados, próximo a un concepto del socialismo cercano al corporativismo medieval.

Por otro lado, la función del arte fue cuestionada por el escritor ruso Leon Tolstoi (1898): en *¿Qué es el arte?* se planteó la justificación social del arte, argumentando que siendo el arte una forma de comunicación solo puede ser válido si las emociones que transmite pueden ser compartidas por todos los hombres. Para Tolstoi, la única justificación válida es la contribución del arte a la fraternidad humana: una obra de arte solo puede tener valor social cuando transmite valores de fraternidad, es decir, emociones que impulsen a la unificación de los pueblos. El arte contemporáneo ha presentado una gran atomización de estilos, reflejando ideas culturales y filosóficas que se fueron gestando en el cambio de siglo XIX-XX. Por otro lado, las nuevas tecnologías hacen que el arte cambie de función, ya que la fotografía y el cine ya se encargan de plasmar la realidad. Los movimientos de vanguardia pretendieron integrar el arte en la sociedad, buscando una mayor interrelación artista-espectador, ya que es este último el que interpreta la obra, pudiendo descubrir significados que el artista ni conocía. Es lo que Umberto Eco denominó (1986) “obra abierta”: una obra que expresa con mayor libertad la concepción del artista, pero que a la vez establece un diálogo con el espectador, al tener un número ilimitado de interpretaciones. A veces el arte está más en la visión que le otorga el espectador que no en su propio proceso productivo.



"Mestizaje": Se inauguró en julio de 1980 en el parque 8 de Marzo por Juan Baldía Pérez en homenaje a la mujer cubana. Está realizada con la técnica de la cerámica en barro rojo. Representa el origen de la mujer cubana, compuesta por tres caras de indios.

El movimiento escultórico representó la oportunidad de crear desde la constante experimentación y el intercambio con artistas y la comunidad. Homenaje al Cucalambé fue inaugurada en 1979 con motivo del 150 aniversario de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, El Cucalambé. Una de sus primeras obras emplazadas en la provincia y resultado de los acuerdos tomados en el III Encuentro de escultores, movimiento que permite el nacimiento de esta variedad de obras en nuestra ciudad, se encuentra en la calle que lleva el nombre del bardo tunero.

"Maniabón y Jibacoa": De José A. Fuentes, situada en una elevación del terreno de El Cornito. El autor se inspiró en los versos de El Cucalambé, sobre las diferencias entre los jefes indios Maniabón y Jibacoa. Concebida a escala urbana se entrelazan dos cabezas aborígenes que forman una sola estructura, hueca en su interior, en cuyas paredes pueden leerse versos del poeta. Goza de gran aceptación dentro de la población y se ha convertido en un símbolo de Las Tunas, recorrida por visitantes nacionales e internacionales.



El mural escultórico presenta dos elementos fundamentales: El Cucalambé y la naturaleza. El retrato del poeta se encuentra a la derecha del conjunto, resalta la serenidad con que ha sido representado, captando las características fisionómicas

del artista. Se decora además con dos tallos de caña mambú a todo lo largo terminando en el extremo izquierdo con una flor de Virama. Los elementos botánicos acompañan al compositor pues la naturaleza siempre fue su mayor fuente de inspiración y son propios del paisaje del Cornito, cuna de El Cucalambé. La obra está hecha con varillas y elementos metálicos, que están pintados de negro sobre el fondo blanco del muro, lo que le da un contraste particular que embellece aún más la pieza. Homenaje al Cucalambé contribuye a engalanar una de las arterias más concurridas y céntricas de la ciudad, a la que se integra con ritmo y elegancia.

En noviembre de 1980 llegaría el V Encuentro de Escultores con 62 participantes que incluían arquitectos, escultores y críticos de arte. Quedó abierta una convocatoria a arquitectos y escultores, para que presentaran sus proyectos, para la Plaza de la Revolución de la provincia Las Tunas. Se realizó una exposición de escultura de pequeño formato con 60 piezas donadas por escultores de todo el país, muchas de las cuales se encuentran en la Galería Taller Rita Longa. De los momentos más recordados de la V edición fue la inauguración de la pieza Liberación de los pueblos del habanero Manuel Chiong Ortiz.



"Liberación de Los Pueblos": Fruto del IV Encuentro Nacional de Escultores es esta magnífica pieza de Manuel Chiong Ortiz, de 7 metros de longitud aproximadamente, fundida en cemento directo, situada en la calle Vicente García, causa gran admiración por su monumentalidad y expresividad. Constituye, sin dudas, el producto de la genial creación artística de este maestro del volumen, quien consiguió su empresa enlazando un fusil gigante que apunta hacia el cielo como señal de victoria, con una cadena abriéndose paso a través de los eslabones que lo atan. La utilización de estos dos elementos, fusil y cadena rota, simbólicamente conjugados ofrecen una representación de lo que constituyen la liberación de las naciones oprimidas. Esta monumental pieza está inspirada en el triunfo de Nuestra Revolución, cuando nuestro Comandante en Jefe puso fin a la Dictadura Batistiana. Pudiera decirse que se observa en ella cierta influencia del constructivismo y cubismo escultórico por los juegos y volúmenes de formas que se advierten.

Es recomendable que este tipo de visita pueda ser lo más coloquial posible; se debe estimular que la sociedad pregunte, intervenga y de esta forma tener una conducta cívica que permita la transformación de la sociedad. Según el autor de la investigación:

Cómo debemos visitar, recorrer la ciudad y conocer las esculturas de nuestra localidad:

- La visita a las esculturas 'in situ'.
- La consulta de un inventario fotográfico situado en soporte digital.
- La organización de las obras por: Temática, ubicación, autor, contenido histórico.

Posibilidades prácticas y transformadoras de la conducta a través del conocimiento:

- a) De la historia a la escultura.
- b) De la escultura a la historia.
- c) Visitas dirigidas por o no dirigidas por un especialista.
- d) Visitas individuales.

Se deben formar conductas de investigadores para que las personas conozcan.

- La historia de la localidad relacionada con las obras escultóricas.
- Breve compendio del desarrollo de la escultura en Las Tunas.
- Descripción de la obra escultórica, autor, materiales, estilo, y otros datos de interés.

Esto permite que la Sociología del arte se abra a otras disciplinas como la antropología, la lingüística o la psicología, proponiendo un "estructuralismo genético" en el que el lenguaje es reflejo de una determinada "visión del mundo" presente en toda estructura social. Asimismo, Pierre Bourdieu (2010), enfatizó el origen sociocultural del arte vinculándolo al comportamiento humano, analizando pautas de comportamiento presentes en distintas sociedades, desde las más primitivas hasta las más avanzadas.

De forma similar, Michael Baxandall (1985) sintetizó la sociología del arte con la estética, la lingüística y la semiótica. La obra de arte debe interpretarse, afirma, como una "verbalización" de la imagen proveniente de diversos estereotipos inherentes a estructuras de pensamiento producidas en cada momento histórico. Svetlana Alpers elaboró una teoría basada en la representación de los lenguajes culturales y su estructura gnoseológica, relacionando diversos campos de manifestación cultural: arte, ciencia, religión, técnica, poesía, junto a otros aspectos sociales y

semióticos de la cultura.

Uno de los más recientes terrenos de estudio de la sociología del arte es el de la cultura de masas, vinculada a la apertura actual del concepto del arte y a la atomización de estilos y de materiales presente en el arte contemporáneo, con utilización de nuevos soportes y nuevas tecnologías: la escultura, la fotografía, el cine, el video, el cartel, el cómic, el diseño, la publicidad, el grafiti, la moda, la utilización del cuerpo (body-art) o la naturaleza (land-art) como soporte artístico, o la performance y el happening, suponen un nuevo abanico de posibilidades para el arte contemporáneo, y un nuevo objeto de estudio para la sociología del arte incluyendo a las Esculturas.

La Sociología es la ciencia que se encarga de estudiar la vida grupal de los seres humanos. Es una ciencia joven y reciente, el término de sociología fue utilizado 1838 por Augusto Comte, en su obra "Filosofía positiva". Esta Ciencia es de carácter empírico ya que se basa en la acumulación de conocimiento. Tiene un campo de estudio muy amplio entre esta podemos encontrar la Sociología Rural, Sociología Urbana, Sociología Política entre otras.

Entre sus funciones: Modalidad geográfica, consiste en atribuir características que tienen las diferentes sociedades humanas por causa de su determinación geográfica. Modalidad política. Estas modalidades la que permite explicar la formación y desenvolvimiento de la forma y cambios de poder político en la comunidad. Modalidad religiosa.

Conclusiones

Sin dudas no podría escribirse la historia de retos y esfuerzos por impulsar el arte volumétrico en la provincia Las Tunas sin hablar de los grandes escultores del territorio que permiten el uso de sus significados para formar paradigmas en nuestro territorio. La ciudad atesora más de 300 obras, cuya línea estética se mueve entre la figuración, la historia local y nacional, abstracción lírica y otras temáticas variadas. Las obras del territorio sintetizan la maestría técnica y la bondad de materiales y texturas de los autores con el afán de comunicar y expresar un lenguaje simbólico estrechamente vinculado al entorno. Volúmenes definidos por el ritmo y la pureza en las líneas. Hay en sus esculturas una notable

evocación a la historia, su visión explora en lo más profundo de la naturaleza y la arquitectura, en un intento – al cabo logrado- de definir la identidad. Sus obras no podrán separarse de la historia cultural de la ciudad, ellas encierran gran parte del embrujo con que Las Tunas comenzó a familiarizarse con la escultura y la cruzada para diseminarla por toda la Isla.

Bibliografía

- Ansart, Pierre (1972). Sociología de Saint-Simon, Ediciones de Bolsillo, Barcelona.
- Bauman, Zygmunt (2007). Arte, ¿Líquido? Ediciones Sequitur, Madrid.
- Beardsley, Monroe C. y Hospers, John (1990). Estética. Historia y fundamentos. Cátedra, Madrid.
- Bourdieu, Pierre (1999). La miseria del mundo. Buenos Aires: F.C.E.
- Bourdieu, Pierre (2003). Cuestiones de sociología. Madrid, Istmo.
- Bozal, Valeriano (y otros) (1999). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. II). Visor, Madrid.
- Bozal, Valeriano (y otros) (2000). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. I). Visor, Madrid.
- Eco, Umberto (2004). Historia de la belleza. Lumen, Barcelona.
- Eliab Gómez, Aguilar (2009). El análisis sociológico de la cultura. Teoría, significado y realidad después del giro lingüístico, de Adriana Murguía Lores, 309.
- Furió, Vicenç (1995). Sociologia de l'art. Barcanova, Barcelona.
- Galí, Monserrat (1988). El arte en la era de los medios de comunicación. Madrid.
- Givone, Sergio (2001). Historia de la estética. Tecnos, Madrid.
- Groh, Arnold (2019), Theories of Culture. Londres: Routledge
- Guerra Manzo, Enrique (2010). Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus Estudios Sociológicos, vol. XXVIII, núm. 83, mayo-agosto, pp. 383-409 El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México
- Lash, Scott y John Urry (1998). Economías de signo y espacio. Sobre el capitalismo de postorganización, Amorrortu, Buenos Aires.
- Lash, Scott (2008). La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad”, en Ulrich Bech, Anthony Giddens y Scott Lash, Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno, Alianza Universidad, Madrid.

Maffesoli, Michel (2007). En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética, Siglo XXI Editores, México D. F.

Raiss, A. (1979). Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, Aservo General.

Raiss, A (1997). Sociología del posmodernismo, Amorrortu, Buenos Aires.

011- Análisis del lenguaje desde el proceso de estetización de las artes en las clases de lengua

Analysis of language form the aestheticization process of the arts in language classes

Autoras

MS.C Tania Sevillano Hernández

MS.C María Teresa Aguiar Perez

MS.C Marcia del Carmen Morón García

MS.C Ilaín de la Fuente Guinart

MsC. Ivonne Díaz Chales

MsC. Lidunka Suárez González

Lic. Laura Lays Hernández Febles

Resumen

La humanidad se inserta en una gran telaraña de significación, por tanto entender el arte como dimensión cultural, o la vida desde una concepción filosófica; implica una mirada a la subjetividad de lo que no se anuncia y sin embargo tiene significado para el espectador y también para el creador.

El concepto de estetización y su carácter transversal como proceso impactan en el modo con el que se piensa y significa cualquier obra artística, proceso creador, modo de ver y leer una o varias realidades en la actualidad y que cobran vida en múltiples espacios.

La transversalidad de la estetización hace posible que desde una clase de lengua, específicamente de Estudios Lingüísticos, el profesor pueda hacer conciencia de procesos tan actuales y complejos para enfocar la vida en general y la profesión en particular. Es en este sentido en el que se desarrolla la presente ponencia.

Palabras Claves: Estetización, lenguaje, proceso, clase, arte

Abstract

Humanity is inserted into a great web of significance, therefore understanding art as a cultural dimension, or life from a philosophical conception; It implies a look at the subjectivity of what is not announced and yet has meaning for the viewer and also for the creator.

The concept of aestheticization and its transversal character as a process have an impact on the way in which any artistic work, creative process, way of seeing and reading one or several realities is thought and signified today and that come to life in multiple spaces.

The transversality of aestheticization makes it possible that from a language class, specifically Linguistic Studies, the teacher can become aware of such current and complex processes to focus on life in general and the profession in particular. It is in this sense that this paper is developed.

key words: Aestheticization, language, process, class, art

"¡...El arte, en efecto, no es tanto oasis de paz como enardecido canto de guerra!"¹⁴

José Luis Brea

El mundo se edifica cada día en, lo que desde este artículo que hoy comprendemos se denomina, fabricación de sentido. La humanidad se inserta en una gran telaraña de significación, por tanto entender el texto escrito, el audiovisual contemporáneo, el arte como dimensión cultural, o la vida desde una concepción filosófica; implica que nuestra mirada no solo quede en el plano del contenido y la forma que se muestre, es necesario entender la subjetividad de lo que no se comunica y sin embargo tiene significado para el lector y también para el creador.

Es lo simbólico un espacio de significación que ve más allá de lo racional y lo lógico, ahonda en la sensibilidad humana y ello presupone un alcance mucho mayor, diverso y complejo ante la interpretación de una obra en sí o del mundo en general.

Ante esta mirada podríamos cuestionar esa delimitación que estructuralmente hacemos entre lo objetivo y subjetivo, esa ponderación que le otorgamos, a lo que subjetivamente también, determinamos que es objetivo. Entender los procesos

14 Brea, José Luis. En: El contexto estetizado del audiovisual contemporáneo. Una perspectiva a investigar. Mayra Sánchez Medina

que compartimos en nuestra contemporaneidad demanda una lectura en la que lo objetivo y subjetivo se entrelazan y condicionan, hallaremos así esa significación en su totalidad.

El valor de la práctica social en la construcción de significados hace que se integren los elementos lingüísticos y los extralingüísticos. Analizarlos en su conjunto ofrece inagotables accesos para resignificar el objeto en cuestión. Esta nueva comprensión de la relación que establecemos con el mundo otorga el poder e importancia a la sensibilidad y la subjetividad que habrían sido simplificadas al pensarlas como mero reflejo o reacción.

Indiscutiblemente, en esta manera de pensar el mundo, influye la disolución del modelo clásico estructura- superestructura que supone una separación entre elementos ideales y materiales, donde los primeros se subordinan a los segundos. La cultura contemporánea se identifica con mercado y tecnología. Somos partícipes hoy de una industria cultural que con su creciente desarrollo asume funciones que anteriormente eran propias de la economía. Entender esta complejidad, impone leer lo subjetivo que se esconde tras lo que nos cuentan objetivamente.

La subjetividad hoy se rige por estereotipos que resaltan la belleza, lo físico sobre lo espiritual. Moda, variedad de ofertas, ritmo vertiginoso de cambios en el vivir a los que se enfrenta el espectador o el cliente hacen que su elección no se enfoque en el valor estético o universal del producto; sino en la promesa de solución rápida y sencilla que se ofrece.

Sin embargo, esa misma diversidad que se plantea desde el mercado ha permitido que en el plano estético se aprecie la dualidad estandarización_ heterogeneidad. La rigidez de selección a la que era sometida el público en momentos anteriores, es desplazada por la libre elección ante una propuesta muy variada y para nada uniforme.

La estetización es asumida y explicada hoy desde diferentes situaciones o temas que calan en la sociedad. La era tecnológica y las redes sociales lanzan un nuevo modo de pensar y constituir la vida. Trascender no es sinónimo solo de poder monetario, dinero; para trascender es importante significar, dar y que el otro encuentre sentido en ese producto porque le supone significado y hasta placer o despertar emocional. Por tanto, la parcialidad se aleja hoy de la estetización. Entender la estetización en el mundo actual implica un pensamiento que se abra a una diversidad de matices que conforman nuestras prácticas de vida. La condición

estetizada de la sociedad se analiza desde los procesos artísticos, se revela en espacios creativos y en la construcción y significación de sentidos. Es un concepto amplio que ha saltado las fronteras de la parcialidad con que se pretendía analizar el objeto, la situación, la realidad; tampoco se limita a ser sinónimo o a penetrar solo en los conceptos de belleza con los que se asociaba.

Considero entonces que el concepto estetización alcanza un mayor desarrollo en nuestra sociedad, en la medida que penetra en la vida de cada individuo. Esto sucede en relación directa con el auge de las redes sociales, de todos los medios de comunicación que hoy desde diversas plataformas y modos de hacer, llegan y conviven con el hombre en su individualidad y en sus espacios colectivos.

En ponencia titulada *Estetización del mundo* de la Dra. C Mayra Sánchez Medina, se reflexiona a partir de la siguiente cita de *Gianni Vattimo*:

“...Se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de “belleza” (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso mayor que en cualquier otra época del pasado”.

No es la estetización sinónimo de belleza porque precisamente tiende a atrapar a un público amplio, diverso que también encuentra belleza, placer en el concepto de lo feo, del horror.

La estetización como proceso social contemporáneo se ampara en el mercado, se expande mediante el auge tecnológico y de los medios de comunicación, se desarrolla y se reinventa en la perfección de la imagen como estrategia personal, comercial y profesional. Esto será esencial para atraer receptores que cada día más entrarán en el terreno del consumismo. Para lograrlo será necesario estudiar y obedecer a los gustos y anhelos de ese consumidor: diversión y entretenimiento; enfoque sobre el cuerpo para lograr salud, juventud, delgadez y belleza; poder y gobiernos, creación de identidades estéticas, divulgación e impulso a compartir lo íntimo y privado, hacer visible y recrear desde lo personal y sin necesidad de intermediarios la propia realidad; atención a los espacios domésticos y a los de interacción social.

Las redes sociales hoy posibilitan con inmediatez la visualización cuantitativa de datos que ofrecen al mercado los posibles escenarios para su expansión. Seducir a ese público diverso será clave en este proceso, por eso la heterogeneidad en lo que los medios ofrecen y a la vez se alimentan es clave para entender la

transversalidad del proceso de estetización.

M. Featherstone ha definido la estetización como “(...) el rápido fluir de signos e imágenes que impregnan el tejido de la vida cotidiana (...)”.¹⁵

Derivado de estos presupuestos y análisis, cabe afirmar que la estetización impacta en el modo con el que pienso y significo no solo el audiovisual, sino cualquier obra artística, proceso creador, modo de ver y leer una o varias realidades en la actualidad y que cobran vida en múltiples espacios.

Ser profesora en la Universidad de las Artes impone el reto cada día de la constante superación, ya no solo en términos propios de la disciplina o especialidad que se imparte, tampoco es suficiente el dominio de las concepciones didácticas que se necesitan como maestra para desarrollar ese proceso de enseñanza- aprendizaje. Es necesario ahondar en los perfiles en los que se insertan los estudiantes y ser partícipe, en la medida de lo posible, del proceso creador que van desarrollando. Contar con esas realidades, contribuirá a planificar y ofrecer la clase necesaria; esa que en el contexto actual profundiza en los contenidos y objetivos declarados en el programa del plan de estudio, pero que lo hace pensando en cómo ser significativa para el estudiante.

El carácter transversal del proceso de estetización hace posible que desde una clase de lengua, específicamente de Estudios Lingüísticos, el profesor pueda hacer conciencia de procesos como estos; tan actuales, complejos y decisores en la manera de enfocar la vida en general y la profesión en particular.

¿Cuánto de visibilidad encontramos en la defensa o marginalización de una lengua desde la concepción de la estetización del mundo o de un tema específico? ¿Cuántas maneras de leer diferentes códigos visuales que operan en imágenes desprovistas de lenguaje verbal? En situaciones como estas la interpretación del objeto es amplia, sin embargo una palabra insertada en esa imagen puede decidir otras interpretaciones.

Referimos a Eduardo Galeano cuando afirmaba: *“Lo mejor que el mundo tiene está en los muchos mundos que el mundo contiene”*. Cuántas miradas, maneras de leer, creer y vivir asumimos y ofrecemos para entender y gestar nuestro espacio en el mundo. La cita de Galeano no es mera repetición o juego de palabras; es esencia de una sabiduría de la que no siempre se es consciente, pero en la que nos insertamos todos.

15 M. Featherstone. En Estetización del mundo. I parte. Mayra Sánchez Medina

El estudio de la palabra en el discurso y desde el análisis del contexto en el que se inserta, es un contenido recurrente en los Estudios Lingüísticos que se imparte a estudiantes que cursan perfiles teóricos en la Universidad de las Artes.

Hacer conciencia lingüística del uso del lenguaje y de las diferentes normas objetivas y subjetivas con las que interactuamos y seleccionamos para comunicarnos, contribuye a preservar nuestra lengua que sintetiza cultura e identidad.

El texto escrito nunca es ingenuo y cuando lo publicamos deja de ser solo nuestro, por tanto, al escribir un texto debe tenerse muy claro no solo qué decir, sino cómo decirlo, a quién va dirigido, con qué objetivo. Integrar estos y otros elementos en la construcción del texto escrito contribuye a su mayor calidad, a comunicar de manera coherente al receptor y lograr que la intención y finalidad comunicativas tengan mayores puntos de coincidencia. Saber seleccionar la palabra adecuada para ese subtítulo o título de la obra que se ha creado resultará fundamental para atraer inicialmente a la mayor audiencia.

Cuando analizamos un discurso y más aun desde los presupuestos de la lingüística textual, el proceso de lectura se convierte en la esencia para desentrañar, fragmentar e integrar los mensajes que reconstruimos de ese discurso. Es importante entonces, comprender la concepción que asumimos sobre lectura. Las maneras de leer hoy son diversas porque las propias formas para expresar y mostrar esas lecturas han ido evolucionando. Las realidades que leemos y que muchas veces forman parte de las que nos insertamos como seres sociales también van modificándose. Estar preparados para realizar una lectura analítica, crítica; supone reconectar con muchos saberes que seguramente no se podrán encontrar en un único discurso. Desde las asignaturas que integran la Disciplina Lengua Maternal, como lo es Estudios Lingüísticos es importante concebir la clase desde las múltiples miradas que podemos encontrar y construir desde el texto.

Ante un ejercicio de pensamiento como lo es el análisis del discurso, tema que se propone en esta asignatura, no sobran las preguntas reflexivas y orientadoras: ¿qué discurso voy analizar?, ¿desde qué presupuestos teóricos me sirvo para ese análisis?, ¿qué intención comunicativa persigo con este análisis?; ¿qué aspectos de las dimensiones semántica, sintáctica y pragmática del discurso no debo dejar de analizar?; la lista de interrogantes aumentará en la medida que seamos capaces de encontrar nuevas lecturas y aportar otras tantas al discurso en cuestión.

Entender y decodificar los silencios en audiovisuales, en diversos procesos creativos y en contextos es también una manera de respetar la palabra y valorar el lenguaje.

El ser humano en general, pero el artista particularmente por ser creador, debe aprender a utilizar esa información tan grande que se teje en nuestra época desde la inmediatez de las redes sociales. ¿Qué seleccionamos para visualizar o escuchar, o leer...? ¿Qué creamos para poner a disposición de un público que vive en una era donde los medios de comunicación tienen un alcance como nunca antes? ¿Es responsable esa disposición y explosión tecnológica de lo que consumo, o soy yo responsable de seleccionar qué consumir y para qué hacerlo?

Vuelve nuevamente el ser humano como centro de los procesos sociales. Ser eco de estructuras gramaticalmente incorrectas, omisiones de sonidos o de grafemas que mutilan la palabra, innovaciones idiomáticas que subordinan el valor del lenguaje y jerarquizan la moda; es decisión de cada individuo. Esas realidades son palpables, alejarnos de ellas sería dar la espalda a una situación con la que convivimos en la sociedad actual; sin embargo es también decisión de la inteligencia humana crear desde el saber consciente y desde situaciones disímiles ese “espejo” crítico nada complaciente para enfrentar las insuficiencias y contradicciones del mundo que habitamos.

Referencias Bibliográficas

- Cassany, D. *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Domínguez, I. (2007). *Análisis del discurso. Sistematización teórica*. La Habana: Félix Varela, 2007
- Domínguez, I. (2007). *Comunicación y texto*. Pueblo y Educación.
- De Saussure, F. *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada.
- Hernández, A. (enero de 2014). *Esencias (?) del Análisis del discurso* [Presentación electrónica]. Universidad de La Habana, Facultad de Comunicación
- Lotman, I. M. (enero-diciembre 1993). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* (9).
- Medina, M. El contexto estetizado del audiovisual contemporáneo. Una perspectiva a investigar.
- Medina, M. Estetización del mundo. I parte.

029- La cultura en “los polémicos sesenta”. Entre el arte y la política

Culture in “the controversial sixties. Between art and politics

Autora: M.Sc. Yaíma Martínez Alemán¹⁶, yaimax@uclv.edu.cu

Resumen

La presente ponencia responde a una problemática histórico-cultural que ha atravesado la Revolución Cubana a lo largo de su historia: la función de la cultura en general y del arte en particular, en la construcción del socialismo, cómo conjugar lo estético y lo político en una unidad contradictoria. El objetivo fundamental es sistematizar los momentos históricos determinantes en la definición de la política cultural de la Revolución Cubana durante los años ´60; así como las polémicas culturales más significativas generadas en torno a dicha política cultural. Se parte del método histórico-lógico, para historiar las ideas, las posturas y las definiciones fundamentales en el ámbito de la cultura cubana en dicho período histórico. Se logró dicha sistematización, lo cual aporta luz al estudio de la ideología y la cultura cubana en la Revolución.

Palabras claves: cultura, política cultural, arte, ideología, Revolución Cubana.

Abstract

This paper responds to a historical-cultural problem that the Cuban Revolution has gone through throughout its history: the role of culture in general and of art in particular, in the construction of socialism, how to combine the aesthetic and the political in a contradictory unit. The fundamental objective is to systematize the determining historical moments in the definition of the cultural policy of the Cuban Revolution during the ´60s; as well as the most significant cultural controversies generated around said cultural policy. It starts from the historical-logical method, to record the ideas, positions and fundamental definitions in the field of Cuban

¹⁶ Profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Santa Clara, Villa Clara, Cuba.

culture in said historical period. Said systematization was modified, which sheds light on the study of Cuban ideology and culture in the Revolution.

Keywords: culture, cultural policy, art, ideology, Cuban Revolution.

Introducción

Cataclismo es la metáfora perfecta que describe la experiencia vivida por el pueblo cubano ante el triunfo revolucionario de 1959. Los cambios radicales que tienen lugar en todos los ámbitos de la sociedad: el proceso de nacionalización, la eliminación paulatina de la propiedad privada, la disolución de los partidos burgueses y la conformación del nuevo Partido Comunista, la desaparición de las principales publicaciones reaccionarias que desde el propio triunfo desataron toda una campaña anticomunista, el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética y con el socialismo mundial, impactarán determinadamente en el ámbito de la cultura.

En medio de la gran batalla ideológica que libraba la vanguardia revolucionaria se da, desde los primeros años, el debate siempre actual sobre el papel de la intelectualidad cubana en la construcción de la nueva sociedad. Se promueve la idea de una intelectualidad artística *orgánica*, comprometida con su momento histórico, que alumbrara la nueva conciencia socialista en el pueblo cubano, capaz de sostener e impulsar las transformaciones estructurales que tenían lugar en la Isla. Era el arte, más que cualquier discurso político, con sus cualidades estéticas, atractivas, el vehículo ideológico más factible para librar esta batalla. En este sentido se hace explícita la importancia ideológica del arte y la literatura como “armas” al servicio de la Revolución.

Es así como la política cultural de la Revolución Cubana se va trazando en función de la educación socialista del pueblo y como consecuencia o presupuesto de las polémicas culturales que se dan en el sector intelectual. Partiendo del método histórico-lógico, la presente ponencia se propone reconstruir, históricamente, los momentos fundamentales en la definición de dicha política cultural durante las dos primeras décadas revolucionarias, en relación estrecha con las polémicas culturales más significativas.

Desarrollo

Durante los años 60, como década de fundación, se construyen los cimientos de la política cultural de la Revolución Cubana; en un contexto caracterizado por la polémica. Para el investigador cubano Aurelio Alonso Tejada, son tres las etapas fundamentales en la definición de dicha política cultural en esta primera década. La primera etapa se extiende de 1959 hasta aproximadamente 1961, donde se fundan las primeras instituciones culturales de la Revolución: el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), la Casa de las Américas, el Ballet Nacional de Cuba, la Imprenta Nacional, el sistema nacional de escuelas de arte, las Escuelas de Instrucción Revolucionaria; además del apoyo estatal a la Biblioteca Nacional José Martí. La segunda etapa abarca desde 1961 hasta 1964; en que se funda el Consejo Nacional de Cultura (1961), tienen lugar las Reuniones de Intelectuales en la Biblioteca Nacional y su colofón en las *Palabras a los Intelectuales* de Fidel Castro (1961), se celebra el I Congreso de Escritores y Artistas Cubanos (1961), dando lugar a la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC); así como el I Congreso Nacional de Cultura (1962). La tercera etapa abarcaría la segunda mitad de la década, en que se funda el Instituto del Libro (1967) y se celebra el emblemático Congreso Cultural de La Habana (1968) (Alonso, 2018).

El hecho socio-cultural más significado y fundamental en estos años fue la campaña de alfabetización. Lo más complejo fue tratar con el sector de la intelectualidad; crear la conciencia en los escritores, artistas, historiadores, que pusieran su obra al servicio de la una sociedad que les garantizaba los medios para el desarrollo de su intelecto. Esta era, al decir de los máximos dirigentes revolucionarios, la premisa fundamental para el intelectual en la Revolución: “el pueblo es la meta principal. En el pueblo hay que pensar primero que en nosotros mismos y esa es la única actitud que puede definirse como una actitud verdaderamente revolucionaria” (Castro, 1980, p.13).

Muchos intelectuales que habían partido a otras tierras en busca de la tan añorada libertad de creación, retornaban a la Isla, con una mezcla de estupor, curiosidad, pero, sobre todo, con esperanzas de que el nuevo gobierno, a través de la profunda labor cultural que llevaba a cabo, hiciera posible “la realización de un viejo sueño: suprimir sus enajenaciones” (Otero, 1984, p. 52). Sin embargo, la vertiginosa radicalización de la revolución y la innegable tarea político-ideológica que se le asignaba, resultaron confusas para la intelectualidad cubana, acostumbrada a su

“torre de marfil”, aunque con deseos sinceros de participar y corregir su “pecado original”.

En abril de 1961, cuando Fidel declara el carácter socialista de la Revolución, la intelectualidad cubana se siente desconcertada, sobre todo aquellos intelectuales que no eran esencialmente revolucionarios. Por una parte, es evidente la gratitud de los escritores y artistas hacia un Estado y una sociedad que hacían posible el desarrollo de su intelecto, por otra parte, no todos saben ser revolucionarios a la altura de las circunstancias. Sin embargo, muy pocos, como Edmundo Desnoes, hicieron patente su conflicto personal:

No podemos escamotear el entusiasmo revolucionario, emocional, exaltado, ni tampoco, mucho menos, nuestras dudas y fracasos. Estoy rajado por muchas partes: por el choque del inolvidable pasado y el presente intenso; por la firme conciencia revolucionaria, de un socialismo «con todos, y para el bien de todos», y mi vida insignificante, presente, llena de zozobra ante lo nuevo que hacemos para el futuro. Somos siempre dos. El que lo entiende todo, lo justifica todo con el análisis de la implacable historia, desde arriba, en teoría y el pobre yo que sólo tiene su vida individual en medio del caos sorprendente y contradictorio de la Revolución (...). (Desnoes, 1967, pp. 9-10)

Es así como la política cultural de la Revolución se va moldeando mediada por sucesivas polémicas culturales durante los años sesenta, específicamente al interior de la intelectualidad artística. Las más significativas: el “caso *PM*”, los debates al interior del ICAIC sobre la libertad de creación y la función del cine en la Revolución y el “Caso Padilla”.

Al decir de la investigadora cubana Mely González Aróstegui, las interrogantes fundamentales que nutren estos debates son: ¿cómo entender la cultura en una sociedad que entraba a una vía de construcción social hasta entonces inédita?, ¿cómo penetrar en el universo cultural cubano siendo sus defensores y a la vez los detractores de muchas visiones, códigos, mitos de nuestra propia cultura merecedores de olvido y repudio?, ¿cómo defender la cultura nacional sin cerrarse al mundo, sin negar la diversidad, sin rechazar lo foráneo que también puede llegar a enriquecernos? ¿cómo asumir una postura coherente con el interés del individuo/artista y el interés del individuo/revolucionario? (González, 2020).

La prohibición, por parte del ICAIC, del documental *PM*, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, por entender que presentaba una visión abstracta, desfigurada y desvirtuada del pueblo cubano en un contexto de fuertes ataques

del imperialismo norteamericano a la Revolución, dio pie a una intensa discusión; y constituyó, al decir de Lisandro Otero, uno de los primeros hechos atribuidos a ese supuesto “estalinismo cubano” que temieran intelectuales como Guillermo Cabrera Infante. Años más tarde, Alfredo Guevara afirma que no fue la simple prohibición de un filme lo que significó la prohibición de *PM*, sino la implantación una política de principios de defensa de la Revolución en unos días en que ya se esperaba un ataque armado y por todas partes se emplazaban ametralladoras y anti aéreas: “prohibir es prohibir; y prohibimos (...) Lo que no estábamos dispuestos, y era un derecho, era a ser cómplices de su exhibición en medio de la movilización revolucionaria” (Guevara, 1998, p.89).

Este conflicto, preocupante en un país que contaba con los intelectuales para construir desde los cimientos una sociedad diferente, obligó a las autoridades políticas a hacer un alto en su intensa labor política y económica y se volcaron a la cultura. Así, en junio de 1961, promueven un debate con los intelectuales cubanos donde estos pudieran exponer sus dudas y contradicciones, que ha pasado a la historia como “las reuniones de la Biblioteca Nacional José Martí”. Hubo, entonces, un factor común: el temor a perder la ansiada libertad creadora, ante la amenaza de moldes estériles importados de la Unión Soviética como era el caso del realismo socialista. Fidel clausura estas sesiones con sus *Palabras a los Intelectuales*. En este discurso aclara la posición de los creadores en el presente revolucionario, las posibilidades que el mismo le ofrece y la obligación que con él tenían de hacer un tipo de arte comprometido sin subvalorar su carácter artístico. No obstante, Fidel apunta que el artista revolucionario debía poner en primer lugar su compromiso con la Revolución. Refiriéndose a la libertad de creación y de expresión en la nueva sociedad, expone que en ningún sistema como en el socialismo el creador es más libre, por cuanto es un sistema que tiende a desenajenar totalmente al ser humano, que los métodos estéticos no serían una camisa de fuerza, sino parte de la propia creatividad del artista. Sin embargo, hay algo de lo que Fidel está seguro: la intelectualidad cubana, como toda intelectualidad nacida la sociedad burguesa, era heterogénea, irreverente y contestataria para con el Estado, era necesario ganarla para la gran causa, pero esto era imposible sin haber logrado antes una homogenización en sus caracteres e intereses. Por ello define y delimita esa libertad de expresión a todo lo que no constituyera un mensaje contrarrevolucionario capaz de atentar contra la unidad ideológica que el gobierno estaba buscando en el ideal socialista. Definición que determinó la potestad de los organismos

culturales a la hora de evaluar y devaluar las manifestaciones artísticas y que ha quedado sintetizada en una frase: “(...) dentro de la Revolución todo, contra la Revolución, nada” (Castro, 1980, p. 14).

El Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba (1961) y El Primer Congreso Nacional de Cultura (1962), constituyeron las primeras respuestas a esos presupuestos culturales definidos por Fidel. En este sentido fue significativo el discurso de apertura del I Congreso de Escritores y Artistas Cubanos por parte de Osvaldo Dorticós. En la misma cuerda de *Palabras a los Intelectuales*, el entonces presidente de la República, señala que la creación artística para el pueblo era un privilegio que tenían los artistas cubanos; que estos debían mantener una comunicación absoluta con ese receptor colectivo, desterrando el “hermetismo intelectual” y, a la par, manteniendo “la más alta dignidad literaria y artística”. Sin embargo, advierte que no basta la calidad artística y el empeño de comunicarse con el sujeto popular; que era imprescindible la cultura política de los artistas, su comprensión del proceso socio-económico en que estaban insertos. Por otro lado, Dorticós le atribuye una importancia capital al rescate de la “mejor tradición” de la cultura nacional y universal para fomentar una “verdadera cultura revolucionaria”. Enfatiza, en definitiva, en la “honestidad intelectual” que debían fomentar los artistas cubanos en el contexto revolucionario, trascendiendo lo meramente artístico; ya que, a su entender, “se es honesto intelectualmente en la misma medida en que se sea honesto humanamente” (Dorticós, 2003).

Sin embargo, más allá de *Palabras a los intelectuales* y de la institucionalización que iba ganando la cultura cubana, persisten las contradicciones al interior de este sector. Si bien la gran mayoría de los creadores había aceptado su responsabilidad histórica, conscientes de la necesidad de asumir los preceptos marxistas en una sociedad que avanzaba al socialismo, si ya no se habla de libertad de expresión, puesto que han asumido que esa libertad está *con* y no *en contra* de la Revolución, subsiste el temor al dogmatismo y la necesidad de hacer valer lo estético sobre lo ideológico. Está latente en algunos, además, la dificultad para romper con la cultura burguesa que los formó, y así lo manifiestan; otros, ya comprometidos del todo, les saldrán al paso.

En 1963 aparecen publicadas en *La Gaceta de Cuba* las *Conclusiones de los cineastas cubanos sobre aspectos de arte y literatura*; resumen de un debate que había tenido lugar en el ICAIC acerca del vínculo entre la estética y la política cultural de la Revolución. Las ideas fundamentales sintetizadas en el documento son: el desarrollo

de la cultura como *derecho y deber* del Partido y el Gobierno en una sociedad socialista; la *coexistencia pacífica* entre ideas y tendencias estéticas diferentes; el carácter universal, y no clasista, de la *cultura*, por lo que debía conservarse en su totalidad, según los clásicos del marxismo-leninismo; las categorías formales del arte no tienen carácter de clase, no deben suprimirse sino superarse, de lo contrario se restringe el arte y también la lucha de clases (Pogolotti, 2006).

Las *Conclusiones* de los cineastas dan lugar a la primera polémica sobre la función del cine en la Revolución; definiéndose dos posturas generales. La primera se da como respuesta crítica al documento, y fue sostenida por intelectuales procedentes del PSP y por académicos, entre los cuales se destacan Edith García Buchaca (*Consideraciones sobre un manifiesto*), Mirta Aguirre (*Apuntes sobre la literatura y el arte*), Juan J. Flo (*Estética antidogmática o estética marxista*) y Sergio Benvenuto (*¿Cultura pequeñoburguesa hay una sola?*). Esta postura subordina lo estético a lo político, apuesta por el arte como arma ideológica, defiende la relativa libertad artística y postula el llamado “pecado original” de los intelectuales dado por su origen pequeñoburgués, parte de una visión crítica y selectiva de la cultura burguesa, antepone la visión materialista del mundo a la idealista, promueve el realismo socialista como forma propia del arte en el socialismo y enfatiza en la necesidad de la formación marxista de los intelectuales cubanos. La segunda, sostenida por los cineastas, se da como contrarrespuesta, destacándose las figuras de Jorge Fraga (*¿Cuántas culturas? Carta abierta a Mirta Aguirre*), Julio García Espinosa (*Galgos y podencos*) y Tomás Gutiérrez Alea (*Notas sobre una discusión y Dónde menos se piensa salta el cazador...de brujas*). Esta postura subordina lo ideológico a lo estético, defiende la libertad de contenido en la obra de arte, reacciona contra el dogmatismo y el realismo socialista, reivindica la cultura burguesa en su totalidad como herencia de la cultura revolucionaria y mantiene una actitud herética hacia el marxismo.

La otra polémica significativa que involucra a los cineastas, es la que se establece entre Blas Roca y Alfredo Guevara en torno a qué cine promover en el presente revolucionario, de acuerdo con su nueva función social de formador de conciencias. Esta comienza con la publicación de una carta del actor Severino Puente en la sección “Aclaraciones” del periódico *Hoy*, el 12 de diciembre de 1963, donde se pregunta si es bueno para el pueblo cubano consumir un tipo de cine occidental que potencia el individualismo y la degradación moral del capitalismo sin un previo análisis especializado que prepare al espectador para ello (Pogolotti, 2006). La sección

del periódico, tras la cual se halla la figura de Blas Roca, afirma, categóricamente, que los criterios determinantes para juzgar las “buenas películas” en el contexto revolucionario eran: nada contrario a la Revolución, la defensa de la patria ante amenazas yanquis, la afirmación de la conciencia revolucionaria socialista, nada de blandenguería burguesa y nada que propague la vagancia (Pogolotti, 2006). Alfredo Guevara responde a las “Aclaraciones” de la siguiente forma: la propaganda puede y debe servirse del arte, a su vez, el arte debe servirse de la propaganda, sin embargo, el arte no debe reducirse a la propaganda; el realismo socialista es “arte opio, adormecedor o excitante” y por lo mismo, una tendencia reaccionaria en el socialismo; no reconocemos otros lineamientos culturales que los expuestos por Fidel en *Palabras a los intelectuales* (Pogolotti, 2006). Con agudeza crítica señala Guevara la esencia de aquel debate y define la que entiende como verdadera actitud revolucionaria del artista en el socialismo. Se declara marxista y se opone a la dogmatización de dicha teoría. Advierte, que “es posible, en nombre del marxismo, amortajar a la Revolución, amortajar la ideología, cuando se restringe el campo de información y pensamiento”. Y rechaza, categóricamente “ese marxismo de los miedos” que “no es la ideología de la Revolución, sino su mortaja, “el marxismo estático, copista y rutinario” (Pogolotti, 2006); así como “el culto a la espontaneidad”, ya que “el juicio crítico de los trabajadores no puede tomarse como fuente espontánea de la verdad”. Finalmente sentencia “no se trata de prohibir, sino de liberar”, de “formar un público crítico, activo ante el cine y el arte en general” (Pogolotti, 2006).

El socialismo y el hombre en Cuba (1965), de Ernesto Che Guevara, constituyó la síntesis de las polémicas anteriores respecto a la libertad de creación y la función del arte en la Revolución. El autor realiza un análisis profundamente crítico de la trayectoria del arte en las sociedades del siglo XX, tanto en los países capitalistas, donde el artista encontraba salida a su enajenación real en la obra artística, representándose una libertad que en realidad no tenía, como en los países socialistas, donde se trató de lograr una “representación formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose ésta, luego, en una representación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear” (Guevara, 1980, p. 43). En la misma medida en que critica la falsa libertad de creación en el mundo burgués, ataca la mediocridad de las soluciones socialistas al uso, que ya afloraban en el proceso cubano; para resumir con esta sentencia: “(...) la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado

original; no son auténticamente revolucionarios" (Guevara, 1980, p. 45). De esta forma define la esencia del conflicto en que se debatían los intelectuales en el presente, agregando: "no hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria. Los hombres del Partido deben tomar esa tarea entre las manos y buscar el logro del objetivo principal: educar al pueblo" (Guevara, 1980, p. 44).

Otro tanto se propone Carlos Rafael Rodríguez en *Problemas del arte y la Revolución* (1967), al tratar el tema de la orientación ideológica y política del arte y la literatura revolucionaria; y la formación de un artista comunista capaz de romper con el individualismo burgués y transmitir la ideología y los sentimientos de su época (Rodríguez, 1980), patentizando el criterio de que "siendo mejores comunistas serán siempre mejores artistas" (Rodríguez, 1980, p. 61); y enfatizando en la necesidad del compromiso social para trascender. Según él, el artista debía, ante todo, "ser hijo de su época" para luego "abrirse paso hacia el mañana" (Rodríguez, 1980, p. 58).

El Congreso Cultural de La Habana (enero de 1968) fue un momento simbólico en la definición de la política cultural revolucionaria y en la concepción de lo que sería un intelectual revolucionario. Fue convocado formalmente por el Consejo Nacional de Cultura, tras una iniciativa de Casa de las Américas. A él acudieron tendencias muy diversas que teorizaban respecto a la función social de la intelectualidad. Se dedicó a la figura del Comandante Ernesto Guevara asesinado unos meses antes, lo cual significó el respaldo de los intelectuales a los movimientos de liberación nacional y a los líderes de la Revolución, estableciéndose la necesaria relación entre la política y la estética (Alonso, 2018). Lo más significativo y peculiar de este evento fue la convocatoria y el intercambio entre la intelectualidad de izquierda mundial, no sujeta al "canon moscovita", "una especie de cumbre de la heterodoxia" (Alonso, 2018). En este sentido fue determinante el discurso de clausura pronunciado por Fidel, su mirada herética hacia la coyuntura internacional, su concepción de que no podía existir nada más antimarxista, que el dogma (Alonso, 2018).

El año 1968 fue significativo en la definición de la política cultural de la Revolución, por lo contradictorio que resultó; ya anunciaba un cambio de época. Por un lado se afianza ese carácter heterodoxo de la concepción del socialismo en Cuba, por otro, comienza a ocupar terreno la tan temida dogmatización de la cultura. La "microfracción", la llegada de Pavón al frente del Consejo Nacional de Cultura, la ofensiva revolucionaria, y las polémicas asociadas con el "Caso Padilla", influyeron

en el cambio de dirección de la política cultural de la Revolución a partir de este año (Alonso, 2018).

El llamado “Caso Padilla” tuvo dos momentos. En 1968, al generarse la polémica en la dirección de la UNEAC, en torno a la premiación de los libros de Heberto Padilla *Fuera del juego* y de Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas*. Lo cual se revierte en la crítica de Leopoldo Ávila (seudónimo) al artista enajenado y despolitizado en el socialismo, en la revista *Verde Olivo*; tomando como ejemplos a Guillermo Cabrera Infante, Antón Arrufat y Heberto Padilla. En 1971, Padilla es encarcelado, acusado de actividades contrarrevolucionarias; a raíz de sus relaciones con intelectuales latinoamericanos que manifestaban posturas abiertamente críticas hacia la Revolución y al demostrarse el vínculo de los mismos con un proyecto cultural financiado por la CIA. Es puesto en libertad una vez que realiza su declaración autocrítica ante la UNEAC, acusando a otros intelectuales de actividades contrarrevolucionarias. Este suceso genera una fuerte tensión entre el gobierno revolucionario y buena parte de la intelectualidad latinoamericana de izquierda y potencia una actitud férrea hacia la cultura y los intelectuales, expresada en el I Congreso de Educación y Cultura (1971); que constituiría, en esencia, una visagra entre los polémicos sesenta y los dogmáticos setenta.

Lo cierto es que, hacia finales de la década fundacional, respecto a la política cultural y la relación entre arte e ideología, se impone una postura que, sin desconocer la importancia del componente estético, abala un tipo de arte político, comprometido con el presente revolucionario. La legitimidad de dicha postura se logra, en gran medida, por la valía de los intelectuales que la sustentan.

Nicolás Guillén, como presidente de la UNEAC, hace patente el compromiso de esta organización a hacer de la producción intelectual, un arma ideológica al servicio de la Revolución. Así, refiriéndose a la gran batalla que se libraba contra el imperialismo norteamericano expone: “(...) a un estado de guerra debe corresponder una mentalidad de guerra. Nosotros, los escritores y artistas cubanos, no podemos vivir como si esa guerra no existiera (...)” (Guillén, 1969, p. 7). En este sentido continúa exponiendo: „(...) lo importante es crear; acrecentar la obra propia en mensaje artístico, revolucionario y popular (...)” (Guillén, 1969, p. 8). Lo que este autor está proponiendo, desde su punto de vista como intelectual, es que el artista lejos de abstraerse, se vinculara a su realidad histórica; teniendo como receptor implícito al obrero, al campesino.

Lisandro Otero es otro de los intelectuales que, en el terreno de la literatura,

exhorta a sus colegas a colaborar con sus obras en la construcción de la nueva sociedad; en el plano específico de la lucha ideológica:

Ustedes deben ser la vanguardia de esta lucha ideológica, deben participar en la carga al machete contra los importadores de corrientes esnobistas. // Ustedes también deben preocuparse por constituir una vanguardia política tanto como literaria. Y para participar en esa vanguardia hay que ser un soldado en la lucha ideológica (...) (Otero, 1968, p. 3).

Alejo Carpentier también expone, en varias ocasiones, sus puntos de vista acerca del compromiso del intelectual revolucionario, sus responsabilidades políticas, la nueva ética y la nueva moral que debía mostrar ante el mundo; una ética y una moral que tuviera por base las ideas socialistas y la incondicionalidad para con Fidel; así como la intolerancia hacia aquellos que diferían de las nuevas posturas ideológicas de la Revolución:

La Revolución Cubana, con los medios de expresión que pone y pondrá en nuestras manos, ha dado un sentido nuevo a nuestros destinos de artistas y escritores cubanos. (...) hemos vuelto a ser como los intelectuales del siglo pasado (...) que por compartir un mismo sentimiento revolucionario, sabían muy bien con quiénes entenderse. Nos entendemos con los latinoamericanos todos que como nosotros piensan en el verdadero porvenir de América. Nos entendemos con los intelectuales todos de los países socialistas. Y nos entendemos con todos los europeos que nos entienden. Y con los que, más acá o más allá, interpretan cabalmente los principios de nuestra Revolución y el pensamiento revolucionario del doctor Fidel Castro (Carpentier, 2003, p. 184).

Conclusiones

Si bien puede hablarse de un antes y un después de *Palabras a los Intelectuales* en este amplio debate acerca de la creación artística; ya que la máxima *dentro de la Revolución todo, contra la Revolución, nada*, marcó un camino preciso para la creación artística y para la política cultural en general; puede decirse que la discusión atraviesa prácticamente toda la década. Más allá de las distintas posiciones asumidas por los creadores, hay que destacar su honestidad palpable, sus deseos de hacer, de implicarse, cargando con todas sus contradicciones. El

cataclismo de la primera revolución socialista triunfante en occidente, no podía ser simplemente ignorado.

Pero ese mismo caos que trae consigo el cataclismo, impone un nuevo orden, una definición, el triunfo de una forma sobre las otras en conflicto. En el caso específico de la creación artística, de la definición de su esencia como arte revolucionario; se imponen las ideas de esos intelectuales comprometidos que, asumiendo una posición incondicional para con el Estado, la Revolución y Fidel, fomentaron la política cultural revolucionaria que habría de garantizar, al menos formalmente, la homogeneidad ideológica en la nueva sociedad.

Referencias Bibliográficas

- Aguirre, M. (2006). "Apuntes sobre arte y literatura". *Polémicas culturales de los 60*. Comp. Graziela Pogolotti. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 43-71.
- Alonso, A. (2018). "La política cultural de la Revolución cubana en los 60". *Temas*. (95-96). 79-84.
- Carpentier, A. (2003). "Literatura y conciencia política en América Latina". *La cultura en Cuba y en el mundo*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 184.
- Castro, F. (1980). "Palabras a los intelectuales". *Revolución, Letras, Arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 7-33.
- Desnoes, E. (1967). *Punto de vista*. La Habana: Instituto del Libro.
- Dorticós, O. (2003). "Apertura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba". *Perfiles de la cultura cubana*. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Juan Marinello.
- Flo, J. (2006). "¿Estética antidogmática o estética no marxista?". *Polémicas culturales de los 60*. Comp. Graziela Pogolotti. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 102-110.
- Fraga, J. (2006). "¿Cuántas culturas?". *Polémicas culturales de los 60*. Comp. Graziela Pogolotti. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 35-42.
- García, E. (2006). "Consideraciones sobre un manifiesto". *Polémicas culturales de los 60*. Comp. Graziela Pogolotti. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 26-34.
- Guevara, A. (1998). "Las revoluciones no son paseos de rívera". *Revolución es*

- lucidez*. La Habana: Ediciones ICAIC, pp. 85-100.
- Guevara, E. (1980). "El socialismo y el hombre en Cuba". *Revolución, Letras, Arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 34-48.
- Guillén, N. (1969). "Acrecentar la obra propia en mensaje artístico, revolucionario y popular". *Unión* (3). p. 7.
- González A., Mely del Rosario. (2020). "La política cultural en los años fundadores de la Revolución cubana. Apuntes para un dilema que no cesa". *Zona Crítica*. (7). 16-19.
- Pogolotti, G. (2006). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Otero, L. (1968). "En ustedes vemos una generación literaria que servirá de base al intelectual a que aspira la Revolución". *La gaceta de Cuba* # 68. p. 3.
- Otero, L. (1984). "Literatura y Revolución". *Disidencias y coincidencias en Cuba*. La Habana: Editorial José Martí, p. 52.
- Rodríguez, C. R. (1980). "Problemas del arte en la Revolución". *Revolución, Letras, Arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 49-85.

031-El realismo como método de creación artística en la producción cultural del siglo XX

Realism as a method of artistic creation in the cultural production of the 20th century

Autora: Lic. Madonna González Yera¹⁷, yera@uclv.cu

Resumen

La presente ponencia se ocupa del estudio del realismo como método de creación durante el siglo XX. Para esto se emplean las nociones desarrolladas desde el marxismo y la estética contemporánea. El realismo se comprende no como un estilo o modelo preestablecido, sino como actitud ante la representación de lo real. La referencia al realismo no es por la preferencia respecto a una forma específica, sino por la capacidad de captar el contenido de la realidad en su contradicción. El arte se ocupa de formar el pensamiento, la cultura, de reflejar la realidad tal cual es, y como ella necesite ser mostrada. Por lo cual el objetivo de este trabajo es: Explicar el lugar del realismo como método de creación en la conformación cultural del siglo XX.

Palabras claves: cultura siglo XX, realismo, arte, ideología, método de creación.

Abstract

This paper deals with the study of realism as a method of creation during the 20th century. For this, the notions developed from Marxism and contemporary aesthetics are used. Realism is understood not as a pre-established style or model, but as an attitude towards the representation of reality. The reference to realism is not for the preference regarding a specific form, but for the ability to capture the content of reality in its contradiction. Art deals with forming thought, culture, reflecting reality as it is, and as it needs to be shown. Therefore, the objective of this work is: Explain the place of realism as a method of creation in the cultural

17 Profesora Auxiliar del Departamento de Filosofía de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Santa Clara, Villa Clara, Cuba, especialidad Estética

conformation of the 20th century.

Keywords: 20th century culture, realism, art, ideology, method of creation.

Introducción

Durante el siglo XIX los movimientos artísticos evolucionaron en correspondencia con el sistema capitalista, y en la medida que legitimaron la realidad burguesa desarrollaron la crítica a la propia realidad. El realismo, como movimiento y estilo artístico se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX y se corresponde con el período de consolidación del capitalismo en Europa. Se establece sobre los principios de la vuelta a la representación objetiva de la realidad, negando el momento subjetivo del romanticismo. Se caracteriza por la representación de forma sencilla de los elementos de la cotidianidad de la época.

El siglo XX surge como momento de ruptura con los códigos formales establecidos por la Academia. Esto supuso el empleo de todas las capacidades creativas en función de legitimar las nuevas formas de representación artística. Lo cual trajo consigo los movimientos de vanguardia de inicios del siglo, que implicaron una reconceptualización del lugar del arte en la sociedad. Sin dejar de tener en cuenta el papel desempeñado históricamente por el arte en la representación de los intereses de determinada clase políticamente dominante. El arte de inicios de siglo puede considerarse, por su naturaleza, como un intento revolucionario de comprender artísticamente la realidad y traducirla a nuevas formas de lenguaje. El realismo, como método de creación existente durante toda la historia de la humanidad, transforma su lenguaje en el contexto social contemporáneo. Por lo cual en el presente trabajo se realiza un análisis, partiendo del marxismo clásico y desde postulados de la estética contemporánea, de las formas en las que tiene lugar el realismo durante el siglo XX, particularmente en el realismo socialista.

El realismo como capacidad activa de representación de la realidad: tránsito del realismo del siglo XIX al realismo del siglo XX

La concepción materialista de la historia se expresa estéticamente a través del realismo, sin que esto quiera decir que se reduce a una forma única de representación de la realidad. A palabras de Engels, *el realismo, a mi juicio, supone, además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas.* (Engels, Federico, 1972, p. 290) Lo específico del realismo es la capacidad de apropiarse de su realidad y traducirlo al lenguaje artístico. El carácter materialista de la obra funciona de manera natural en esta apropiación de la realidad, no se le debe imponer como un modelo preestablecido, pues de ser así se logra el resultado opuesto.

En cuanto a su tentativa de explicar la cosa de una manera materialista, tengo que decirle que, en principio de cuentas, el método materialista se convierte en su contrario si, en lugar de servir de hilo conductor en los estudios históricos, es aplicado como un modelo ya preparado sobre el cual se cortan los hechos históricos. (Engels, Federico, 1972, p. 298)

La obra realista va más allá de la intencionalidad del autor por representar o criticar su realidad. En esta es capaz de describir cada una de sus partes y representar la contradicción en la que se encuentran inmersos sus personajes. El autor realista puede incluso producir una obra que difiera de sus posicionamientos ideológicos, como comentan Marx y Engels respecto al caso de Balzac.

Y es que el arte, por toda su evolución en los tiempos modernos, está llamado a saber que su calidad reside únicamente en la imaginación, independientemente del objeto exterior que la provoque. A saber, que todo depende de la libertad con la que esta imaginación consiga expresarse y representarse solo a sí misma. La condición misma de la objetividad en el arte consiste en que aparezca desvinculado de cualquier círculo concreto de ideas. El realismo lesservía ideológicamente, en cuanto que contribuía a desgarrar los velos que ocultaban la realidad. Pero las relaciones con la ideología no son simples para Marx y Engels. La representación verídica de lo real imponía exigencias que permitían —tal es el caso de Balzac representar lo real incluso en contradicción con la ideología del autor. (Molina, s. f., pp. 138-139)

El tratamiento del problema del realismo en el arte por el marxismo se relaciona con la representación objetiva de la verdad de la realidad social. Para esto realizan análisis de las diferentes expresiones de realismo de su tiempo. En este análisis establecen como a través de los autores del realismo se logran acercamientos a la realidad social, que no son posibles ni en las áreas de la ciencia que se ocupan de ello. Esto es consecuencia de la capacidad de la actividad cultural de apropiarse activamente de su realidad. Al respecto comenta Marx:

La brillante escuela moderna de los novelistas ingleses, cuyas páginas demostrativas y elocuentes han revelado al mundo más verdades que todos los políticos profesionales, publicistas y moralista juntos, ha descrito todas las capas de la clase media, desde el rentista “altamente respetable” y el detentador de bienes del Estado, que considera con desprecio cualquier otro tipo de negocio, hasta el pequeño tendero y el clérigo confesional. (Marx, Carlos, 1972, p. 272)

La obra realista, por tanto, no debe ser entendida como un panfleto de declaración de los posicionamientos políticos del autor. El posicionamiento político del autor puede encontrarse en contradicción con los resultados que presenta en su obra. El colocar un contenido político externo a la obra misma, no siempre da como resultado una relación dialéctica entre la forma y el contenido. El arte se ocupa de formar el pensamiento, la cultura, de reflejar la realidad tal cual es, y como ella necesite ser mostrada. Por ello la declaración de principios es innecesaria, en su forma de representación del contenido queda expuesto todo el posicionamiento político que es necesario para el movimiento revolucionario.

Mas creo que la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar hecha al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe. (...)una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si, dado el caso, no toma ostensiblemente partido. (Engels, Federico, 1972, p. 288)

Acorde con los propios preceptos del marxismo clásico, entender el realismo como una forma predeterminada y absoluta, constituye un error. Este debe ser entendido en su movimiento, y como parte de la apropiación estética de la

realidad.

La realidad contemporánea, por su parte, busca nuevas formas para ser representada. Por tanto, buscar el realismo del arte contemporáneo en la forma de representación del siglo XIX constituye un error. El nuevo contexto social, y la revolución formal que significaron las vanguardias a inicios del siglo XX, supuso nuevas maneras de realismo. Con esto no se quiere decir que todo el arte contemporáneo sea realista, sino que en algunos exponentes del mismo existen representaciones objetivas de la realidad, lo cual coincide con la noción marxista del realismo. La realidad encontró nuevas formas de ser representada. El estilo no determina el carácter realista de la obra, sino que este se encuentra en el contenido a representar.

(...) las soluciones estilísticas de representación del realismo contemporáneo, y, ante todo, del realismo socialista, aparecen únicamente como una dirección general que incluye la exigencia de unidad entre el contenido y la forma, y también la afirmación de la primacía del contenido en la misma. (Stoikov, A., 1983, p. 69)

Esto nos permite establecer el valor del realismo en la representación de la realidad por parte del artista. Se constituye como una actitud de coherencia con su tiempo, el arte expresa la verdad de la necesidad de su tiempo. Con esto volvemos sobre la premisa de que el arte realista no se limita a una forma o estilo único de representación, sino más bien constituye un método de apropiación cognoscitiva. En la relación del artista con su medio se produce la apropiación de sus códigos y se encuentran las vías para la concreción de la obra:

El realismo como método artístico ofrece, sin dudas, más posibilidades para la realización de las funciones cognoscitivas del arte, las cuales no se logran a través de la exigencia de algo exacto y auténtico que recuerde en su esencia a la realidad, ni por medio de la exigencia de eliminar o suavizar la relación subjetiva del artista. Nada de esto: solamente el método realista abre ante el artista las más grandes posibilidades de ser fiel a su época, a sus ideales, y al mismo tiempo expresarse, expresar su “yo” artístico. (Stoikov, A., 1983, p. 64)

El siglo XX trajo consigo, además de la Revolución socialista, una revolución formal en el ámbito de la cultura. Los nuevos espacios para la difusión artística, los avances científico-técnicos, la nueva realidad social, redimensionaron las formas expresivas del arte. En este ambiente tiene lugar el desarrollo de las conocidas vanguardias artísticas del siglo XX. Como parte de esta nueva conformación espiritual de la

sociedad destaca el papel del arte en la formación de los referentes estéticos, así como en la conformación simbólica de la nueva realidad. Esto lo convierte en uno de los mecanismos más eficientes en la difusión ideológica de los intereses de la clase dominante.

El arte del siglo XX, con su «fotograficidad», su aspiración a la exactitud, conduce, por extraño que sea, a que, cuanto más elevada es la imitación de la realidad, tanto más elevada es la convencionalidad de la representación. Una extraordinaria imitación de la vida con una extraordinaria diferencia respecto de ella. En este sentido, el arte del siglo XX, que alcanza un enorme grado de acercamiento a la vida (en virtud de enormes posibilidades técnicas), al mismo tiempo produce también una extraordinaria diferencia. Y cuanto más el arte tiende a la vida, tanto más convencional es. (Lotman, s. f., p. 352)

Los estilos artísticos del siglo XX constituyen una diversidad formal del mismo sentido expositivo. El arte contemporáneo, en tanto expresión de su tiempo, contiene la esencia común de la legitimación política. El contenido no se encuentra expuesto de manera explícita en todas las expresiones artísticas, pero cada una representa un momento específico de la estructuración de la sociedad contemporánea. La llamada “forma pura del arte” constituye una expresión más de las formas en las que expresa la realidad.

La «solución» del problema sólo puede consistir en poner sobre el tapete la estructura peculiarmente escindida de una experiencia estética reducida de una manera no esteticista. Adorno hizo eso continuamente, al definir la obra de arte como forma y, al mismo tiempo, obligarla a la verdad. (Bürger, 1994, p. 5)

Esto nos lleva a la discusión sobre el contenido a representar en la obra de arte. La cultura burguesa contemporánea se enuncia como una defensa de nuevas formas, en las que no importa el contenido que se represente. Cuestión que es falsa, ya que la obra por sí misma en la representación de una actitud ante la realidad, aún en la forma abstracta, es expresión de un contenido. Mientras que, en la cultura socialista, se propone lo contrario la exacerbación del contenido por encima de la forma de la obra. Lo cual también es un error, ya que el contenido mismo debe encontrar la forma idónea para representarse. Al colocar un momento por encima del otro se pierde el valor de la obra de arte que naturalmente constituye una identidad entre ambos, y se pierde la capacidad de representar la verdad. Como diría Peter Burger: *El contenido ni está en la obra, ni la precede; más bien se deja ver*

en ella. Es una categoría de la relación, su lugar es el intervalo.(Bürger, 1994, p. 19)

La nueva circunstancia social en la cual se inserta la actividad cultural contemporánea, y de forma específica el arte, articulan orgánicamente su contenido. La realidad, como ya se ha dicho en este trabajo, encuentra las formas de expresarse, la técnica le da los medios para difundirse. Lo que compartimos con la posición de Theodor Adorno, que expresa verdaderamente el contenido de la obra y no la imposición externa del mismo.

Los estratos básicos de la experiencia, que constituyen la motivación del arte, están emparentados con el mundo de los objetos del que se han separado. Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad.(Adorno, s. f., p. 10)

El realismo socialista como forma específica del realismo en el siglo XX

Por su parte, la concepción del arte para representar la realidad socialista, se basa en la identidad entre forma y contenido. Una forma vacía de contenido es incapaz de contribuir al movimiento revolucionario socialista. A su vez, el contenido colocado externamente a la obra limita las capacidades activas de la misma. La obra de arte en el socialismo, y más aún en el comunismo, debe contribuir a la libertad de los hombres. Por tanto, es imposible establecer una única forma para representar la sociedad socialista, puesto que el sujeto se debe liberar a sí mismo, tanto en el arte como en la sociedad, de todas las formas posibles. El realismo socialista, por tanto, en identidad con todos los ejemplos históricos de realismo, se ocupa de buscar la verdad y expresarla artísticamente.

Por su parte, en el realismo socialista la vuelta hacia el realismo no se refiere a una cuestión de estilo o forma, sino a la capacidad de expresar la verdad, la realidad de la sociedad socialista. Reducir el problema del arte realista a la cuestión formal constituye, a palabras de B. Brecht hacerlo estéril:

Reducir el realismo solo al problema de la forma, vincularlo a una sola forma (la vieja precisamente), significa hacerlo estéril. Escribir de forma realista no

es un problema de la forma. Todo lo formal que nos impide llegar a la esencia de la causalidad social, debe ser rechazado; todo lo formal que nos ayuda a penetrar en la esencia de la causalidad social debe ser utilizado. (Kopinarov, 1990, p. 66)

Esta consideración abstracta y limitada del realismo conduce a obviar las obras de arte realistas, e incluso a devaluar las que se materializan bajo esta forma. En la defensa de los valores propios del realismo socialista y de su universalidad Lukács lo define como un sistema de forma artística, históricamente abierto para el reflejo verídico de la vida. Lo comprende más que como un estilo artístico como una actitud hacia la realidad por parte del artista.

El realismo es para Lukács una tendencia que aparece en todas las obras literarias que la práctica histórico-literaria de la humanidad ha consagrado como “clásicos” o “modelos”, como “gran literatura”, cuyo valor supera su época inmediata y se inscribe en el patrimonio literario de la humanidad pasando a constituir un estadio en la historia espiritual del hombre. El “realismo” en el sentido de Lukács, determina, como se verá más adelante, más que un “estilo” literario o artístico, una “actitud” hacia el hombre y el mundo. (Quesada, Álvaro, 1981, p. 94)

Durante el período de consolidación de la sociedad socialista en el siglo XX, se establece como el estilo de la revolución al realismo socialista que se ocupa de la búsqueda de un lenguaje objetivo que respondiera a un compromiso político por parte del artista en la nueva sociedad, alejado del subjetivismo del individuo. Esto hizo que el realismo socialista buscara y declarara en el realismo crítico del siglo XIX¹⁸ y en la teoría marxista sus antecedentes fundamentales. Pretendió ser una síntesis de ambos: tomar del primero su discurso estético realista, superando su esencia burguesa y tomar del segundo su visión materialista del mundo y su compromiso político con el proletariado.

La vuelta hacia la forma realista de representación implicaba volver hacia los preceptos de la academia rusa del siglo XIX, reorientado desde los intereses del socialismo. Solo que, esta vuelta supone un retorno más cercano a los principios absolutizadores del clasicismo, legitimadores del estado burgués en su proceso de formación; que al momento de crítica que se encuentra implícito en el realismo

18 En el congreso del '34 se habla del realismo crítico como antecedente del realismo socialista, pero es una idea que se desarrolla posteriormente, en la década del sesenta, concretamente en la obra de Lukács *Estética y significación actual del realismo crítico*.

del siglo XIX.

El realismo socialista está, a juzgar por su héroe, su espíritu y su contenido, mucho más cerca del siglo XVIII que del XIX. Sin darnos cuenta nos hemos saltado la tradición de nuestros padres y reanudado la de nuestros abuelos. El siglo XVIII tuvo mucho en común con nosotros: la idea de la integridad del Estado, el sentimiento de la propia superioridad y la clara conciencia de que "Dios está con nosotros".(Terz, Adam, 1966, p. 95)

La forma general en la que se concibe la producción artística soviética propone una síntesis en la que se combinan elementos tanto del clasicismo, del romanticismo como del realismo. Del clasicismo toma la objetividad exacerbada, la racionalidad, la realidad contada desde el poder. Del romanticismo la idea de lo futuro, la ilusión individual, la proyección colectiva de la futura construcción del comunismo. Del realismo, a su vez, toma el espacio cotidiano, la vida común como momento para representar la realidad. La cuestión radicó: cómo representar mediante el arte la nueva realidad, desde la ilusión de lo futuro expresando la contradicción del momento presente.

La definición inicial del realismo socialista tiene lugar en los Estatutos de la Unión Soviética de Escritores, como parte del Congreso de Escritores de 1934. Se establece como método oficial orientado hacia la representación verdadera de la realidad y la educación en la nueva conciencia social de las masas.

El realismo socialista es el método fundamental de la Literatura y de la crítica literaria soviética. Exige del artista una interpretación verdadera y concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Y tiene por objetivo el colaborar a la transformación ideológica de los trabajadores educándolos en el espíritu del socialismo.*(**Primer Congreso Soviético de Escritores, 1934, Moscú, 1934.**) (Terz, Adam, 1966, p. 75)

Por su parte, Anatoli Lunacharski define el realismo socialista en relación con la construcción del socialismo, y potencia la capacidad transformadora del arte en la nueva sociedad. Sin limitar el realismo socialista a un estilo único, sino como apropiación activa de la realidad mediante el arte. Lunacharski considera, además, que el artista no puede limitarse a la difusión de mensajes panfletarios de divulgación política, sino que tiene que ser creativo y construir los mensajes para formar a las nuevas masas.

El realismo socialista es profundamente distinto del realismo burgués. El quid de la cuestión reside en que el realismo socialista es activo. No simplemente

trata de conocer el mundo, sino que tiende a transformarlo. // El realismo socialista tiene un círculo de temas particular, pues para él lo importante es precisamente lo que guarda una relación más o menos directa con el proceso central de nuestra vida, con la lucha por la transformación completa sobre bases socialistas.(Lunacharski, s. f., p. 58)

El núcleo temático del realismo socialista es la lucha de clases entre el proletariado y la burguesía, la connotación internacional de esta lucha, la conformación del proletariado como héroe positivo y de este héroe positivo en el paradigma del hombre nuevo soviético. El realismo socialista con la construcción del héroe positivo se ocupa de representar el heroísmo de las masas, y en el caso específico de la URSS, el heroísmo del pueblo ruso-soviético. La meta final es crear lo que Lenin llamó *un tipo de ser humano completamente nuevo*, el *Nuevo Hombre Soviético*. Se delimitan como conceptos bases héroe positivo, carácter heroico e imagen sublime. El comunismo se establece como un ideal por el cual se está desarrollando toda la obra de la sociedad socialista, se obvia la naturaleza contradictoria que tiene el proceso de construcción socialista al interior de la URSS.

El realismo socialista, por tanto, constituye una de las formas en las que se expresa el realismo durante el siglo XX, en este caso orientado hacia la representación de la sociedad socialista. Solo que, como se ha expresado en este trabajo su representación realista no le da inmediatamente su contenido, pues la cuestión del realismo supera el momento formal para ser una representación objetiva de la realidad.

Conclusiones

El realismo se comprende no como un estilo o método preestablecido, sino como actitud ante la representación de lo real. La referencia al realismo no es por la preferencia respecto a una forma específica, sino por la capacidad de captar el contenido de la realidad en su contradicción. El realismo, por tanto, no se refiere a una cuestión de forma, la realidad y el arte encuentran la manera de identificarse, y en esta identidad está el realismo.

Las formas históricas en las que se expresa el realismo varían acorde con las transformaciones en la realidad. Una sociedad en descomposición, se expresa

artísticamente desde la fragmentación. La exacerbación de las contradicciones sociales, buscan la saturación del color, la ruptura con la armonía preestablecida. La construcción colectiva busca en el progreso su imagen y lo traduce a formas artísticas. Por tanto, durante el siglo XX en la búsqueda por nuevas formas representativas, en la ruptura con la academia, se está buscando como representar la nueva realidad. En tanto esta representación se corresponda con una apropiación objetiva de la misma, se puede hablar de realismo.

Por su parte en la tradición socialista soviética se define esta representación bajo la forma del realismo socialista. La concepción general del realismo socialista no lo limita a una única forma de representación de la realidad, sino que se ocupa de la expresión de la verdad de la realidad socialista. Esto permiten que confluyan deferentes formas en la representación de un mismo contenido. En su definición se articula como una síntesis de la tradición tanto artística como teórica, en correspondencia con las peculiaridades de su nuevo contexto. Constituye una nueva forma de realismo, la idea de su absolutización como estilo único corresponde al período de su implementación política.

Con todo esto podemos concluir que la declaración del realismo como estilo no supone que se emplee como método. Existen obras identificables como realistas que no son capaces de representar objetivamente su realidad. El método realista, por tanto, supera tanto su momento formal, como la disposición del creador por emplearlo. Se expresa naturalmente en la obra de arte y funciona como la capacidad de expresar artísticamente la necesidad de la realidad de su tiempo.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. (s. f.). Teoría estética (1969), en Criterios, p.10. *Criterios*.

Bürger, P. (1994). La verdad estética. *Criterios*, nº 31.

Engels, Federico. (1972). Carta a Miss Harkness, abril de 1888. En *Sobre la literatura y el arte* (p. 290). Instituto cubano del libro.

Engels, Federico, F. (1972). F. Engels, Carta a Minna Kautsky, 26 de septiembre de 1885. En *Sobre la literatura y el arte*. Instituto cubano del libro.

Engels, federico, F. (1972). F. Engels, Carta a Paul Ernst, 5 de junio de 1890. En *Sobre la literatura y el arte*, (p. 298). Instituto cubano del libro.

Kopinarov, L. (1990). *Estética*. Pueblo y Educacion, La Habana, 1990.

Lotman, I. M. (s. f.). *Sobre la naturaleza del arte*. 7.

Lunacharski, A. (s. f.). Sobre el realismo socialista. En *El realismo socialista en la literatura y el arte*. Progreso.

Marx, Carlos, C. (1972). La clase media inglesa, en I, selección Jean Freville, Prólogo M. Lifshits, p. 272. En *Sobre la literatura y el arte*,. Instituto cubano del libro.

Molina, J. (s. f.). *SOBRE MARX Y LA ESTÉTICA MARXISTA*. 4.

Quesada, Alvaro. (1981). *ARTE Y «REALISMO» EN EL PENSAMIENTO DE GEORG LUKACS*. 49, 50, 96.

Stoikov, A. (1983). Las raíces gnoseológicas del formalismo en el arte p.69. En *La lucha de las ideas en la estética*. Arte y Literatura.

Terz, Adam. (1966). *Qué es el realismo socialista*.

032-Difusión de pensamiento cultural este-europeo en Cuba durante la década del setenta ¿ideología o cultura?

Diffusion of Eastern European cultural thought in Cuba during the 1970s. Ideology or culture?

Autora: Lic. Yeniselis González Mederos , yeniselisgm@uclv.cu

Resumen

La ponencia titulada Difusión de pensamiento cultural este-europeo en Cuba durante la década del setenta ¿ideología o cultura? propone un análisis sobre las características que asumió la difusión del pensamiento cultural este-europeo en el contexto cultural cubano en la década del setenta. El estudio realizado persigue brindar una valoración acerca de las implicaciones que en el plano de la producción espiritual cubana de la década del setenta, tuvo la difusión de temáticas, conceptos y problemáticas que caracterizaron este pensamiento. Asimismo, aportar ideas para la determinación de las necesidades e intereses que en el orden cultural e ideológico impulsaron la difusión de este pensamiento en Cuba

Palabras clave: Difusión, producción espiritual, ideología, cultura, Cuba

Abstract

The paper entitled Diffusion of Eastern European cultural thought in Cuba during the 1970s, ideology or culture? proposes an analysis of the characteristics assumed by the diffusion of Eastern European cultural thought in the Cuban cultural context in the seventies. The study carried out aims to provide an assessment of the implications that the dissemination of themes, concepts and problems that characterized this thought had on the Cuban spiritual production of the seventies. Likewise, to contribute ideas for the determination of the needs and interests that in the cultural and ideological order promoted the diffusion of this thought in Cuba.

Keywords: Diffusion, spiritual production, ideology, culture, Cuba

Introducción

El proceso revolucionario cubano, triunfante en enero de 1959 e identificado de manera temprana como un proyecto político de orientación marxista, enfrentó en su desarrollo histórico un problema ideológico que entroncaba en las posibilidades de realización de la práctica revolucionaria: el tabú al socialismo. El propio Fidel Castro en el Discurso en Conmemoración al Centenario del Natalicio de Lenin el 22 de abril de 1970, explica cómo a inicios de la Revolución existía en el pueblo cubano un marcado “condicionamiento mental” con respecto al Socialismo, ya que si bien podían aceptar las esencias fundamentales de un proyecto socialista, “no podía (n) estar de acuerdo con la palabra Socialismo”(Castro Ruz, 1970).

La configuración de la idea del Socialismo en el pueblo cubano fue un proceso con un desarrollo gradual y diverso al interior de la Revolución. En principio implicó un desmontaje ideológico de la campaña anticomunista que por años había moldeado la subjetividad del pueblo cubano, así como una legitimación ideológica del Socialismo, el cual se abordó como una especie de acabamiento necesario de los ideales emancipatorios del pueblo cubano. La naturaleza de las tradiciones revolucionarias cubanas y las condiciones sociales en la que se encontraba el país al triunfo de la Revolución, se presentaban como especialmente válidas para legitimar el desarrollo del Socialismo en Cuba.

La apuesta por la proyección socialista del proyecto revolucionario cubano fue construyéndose como una especie de necesidad histórica que se gestaba desde un sentido esencialmente anticapitalista. Este elemento de carácter decisor se articuló de manera temprana en un discurso ideológico que, si bien partía de atender contradicciones nacionales concretas, comprendía que el problema nacional cubano solo se resolvería verdaderamente en los marcos de una revolución internacional que subvirtiera el orden y las relaciones del capitalismo a escala mundial.

La Revolución Cubana se incorporó, de esta manera, al movimiento revolucionario mundial que enarbolaba, bajo la bandera del Socialismo, la lucha contra el Imperialismo. Este posicionamiento político que dominó en la dirección revolucionaria, derivó de la comprensión que circunscribir la lucha revolucionaria cubana como un proyecto exclusivamente nacional, excluido de la dinámica internacional, era una limitación política que condenaría la Revolución al fracaso,

no solo por auto someterse a un aislacionismo económico y político sino por la incapacidad que tendría la Revolución de con fuerzas propias lograr sus objetivos.

Ponderar la unidad en torno al bloque socialista, como solución política para la realización nacional, inducía a poner en la realidad cubana, la circulación de tipos de actividad, esquemas de actuación de esas naciones que, en la misma medida que servían para normalizar formas de realización del Socialismo, permitían entroncar las prácticas revolucionarias cubanas con el nuevo modo de producción social que ya se desarrollaba a escala internacional. Es decir, la posición política asumida por la Revolución Cubana implicaba en cierta medida, como un momento para la realización del socialismo cubano, la deglución de las formas históricas en que se desarrollaba la actividad revolucionaria de estas naciones como elemento de cohesión de la lucha nacional con el movimiento internacional.

La realización del Socialismo en Cuba no podía desentenderse de las formas históricas concretas en que se articulaba la lucha contra el capitalismo. El desarrollo sociohistórico del bloque del Este, en sus formas más generales, configuraba esa forma histórica, dígame entre otros elementos, el tipo de hombre, las formas de socialización y reproducción de la vida en un nuevo modo de organización social, que intentaba superar los antagonismos sociales agudizados por el capitalismo. A la realidad cubana se importan estas formas de producción espiritual circulando como expresiones del socialismo real, en las que estaban contenidas formas de producir y reproducir relaciones sociales en el Socialismo.

Desarrollo

La introducción en la sociedad cubana de la producción espiritual este-europea, como expresión ideológica de la producción socialista de Europa del Este, fue un fenómeno funcional en la configuración de la espiritualidad socialista cubana. La amplia difusión que esta producción tuvo en el contexto cubano de los setenta, se manifestó como un proceso de asimilación de la producción y reproducción social de formas del socialismo de Europa del Este.

La puesta en circulación en la sociedad cubana de formas ideales productoras del socialismo en el Este de Europa, para muchos especialistas que con posterioridad

investigaron el proceso revolucionario, fue una expresión del posicionamiento político que marca esta etapa de la Revolución Cubana. Este posicionamiento se expresa, en un intento de modelar la subjetividad nacional desde los esquemas ideológicos producidos en la sociedad soviética (Puñales-Alpízar, 2017).

Vista desde esta perspectiva, la amplia difusión de la producción espiritual este-europea en el contexto de los setenta, se explica como un fenómeno propio de un movimiento de circulación de ideas en el que una cultura hegemónica exporta ideales fuera de su contexto nacional. Este proceso tiene lugar dado un interés bilateral entre naciones en la que una se considera “centro emisor” desde el cual se exportan ideales funcionales al socialismo y otra “centro receptor” que importa lo allí producido. Interpretaciones como estas, sustentan que el carácter inacabado, dígase, en construcción del socialismo en estos contextos, induce a poner en circulación ideales importados, dado la imposibilidad de los estados receptores de generar en etapas tempranas de su desarrollo, recursos ideológicos propios que permitan orientar la construcción socialista (Puñales-Alpízar, 2015).

Otra de las razones por las que se producen procesos de este tipo tiene que ver, para el investigador Germán Albuquerque (2011), no solo con la fuerza que ejercen los centros hegemónicos sobre sus llamados “estados satélites” o “receptores”, sino, más bien, por el peso que los factores locales van tomando en los desarrollos de los procesos sociales nacionales. Según Albuquerque en el caso cubano, la amplia difusión de los productos sociales generados en la URSS llevó a un proceso de soviétización de la realidad cubana. La llamada soviétización aquí se entiende, como la adopción en el contexto nacional de formas ajenas (soviéticas) en la producción espiritual nacional, al estar propensas a estas formas de producción espiritual las posibilidades de consumo social. Según este autor la trascendencia no solo cultural, sino también económica y política de este fenómeno estuvo condicionada por “el avance del PC cubano, la ruptura a raíz del caso Padilla, la marea de dictaduras militares y la acción de los exiliados” (Albuquerque, 2011, p.100).

En este tipo de análisis suele identificarse las motivaciones de los “centros emisores” de propagar un discurso legitimador de sus prácticas político-sociales, así como el carácter mediador que asume el “centro receptor” como plataforma para propagar el mensaje elaborado en el “centro emisor”. Se pondera, de esta manera, el carácter dependiente y reproductor de las formas ideológicas del llamado “centro receptor”

tanto en las políticas internas del país como en su política exterior. La capacidad productiva de idealidad amparada en la asimilación de esta producción, se limita en dichos estudios a la intencionalidad del “centro emisor” y a la orientación que hacen los asesores de estos, en los llamados “centros receptores”. Esto es así incluso, cuando se entiende el carácter activo de la recepción (Navarro, 2009, p. XV), es decir, la capacidad de los “centros receptores” de desarrollar un carácter selectivo respecto al modelo cultural desde el cual se orientan.

Al comprenderse estos procesos de difusión cultural en las mediaciones de un acto de recepción se soslaya la configuración propia que estos procesos adquieren según los contextos nacionales. En general, no suele explicarse esto como un acto que cobra matices independientes del “centro emisor” que los origina. Dicho acto, es el momento en que el “centro receptor” se vuelve el productor de una idealidad socialista utilizando como recurso ideológico la difusión de determinadas formas de esa producción espiritual. Este momento en que se traspasa los marcos de una simple recepción ideológica para convertirse en una producción de ideología suele interpretarse de manera indistinta, a pesar de que en sí mismo es un proceso diferente. Sería contradictorio considerar a la actividad de la difusión expresión y resultado de un posicionamiento político en lo nacional y que no se medite sobre la metamorfosis necesaria que sufre la configuración de esta producción espiritual al convertirse en instrumento de una política nacional.

Al respecto es necesario apuntar que, ciertamente, en el contexto de los setenta en pleno desarrollo de la Guerra Fría, hay un interés de los dos grandes polos políticos de exportar ideales para alcanzar mayores espacios de resonancia en el espacio internacional. También es cierto que Cuba, al declararse en una posición de enfrentamiento a Estados Unidos y toda forma de capitalismo, establece alianzas con la URSS, las cuales se traducen en los setenta en una circulación (recepción) ampliada de formas espirituales de estas naciones en el contexto nacional. No debe dejar de desconocerse, sin embargo, que esos actos que configuran el espacio ideológico de los años setenta son momentos distintos que se sintetizan en el contexto nacional cubano en un acto propio en el que al tiempo que se marcan pautas para la construcción del socialismo cubano se produce una imagen del socialismo este-europeo ajustada a esas proyecciones nacionales.

Por otra parte, la identificación de la difusión de la producción espiritual este-europea como un recurso ideológico exclusivo de la dirección e intelectualidad

revolucionaria, sería desconocer que este también pudo ser usado, en mayor o menor medida, en las distintas instituciones cubanas para dar miradas propias a la construcción socialista. Un caso explicativo sería Desiderio Navarro, quien fue la expresión de la recreación de un mundo socialista este-europeo diverso a la propuesta oficial, en su actividad de divulgación y difusión cultural.

Al respecto es justo decir, que en no todos los espacios en que circularon ideas asociadas a la producción espiritual este-europea se percibe con igual nitidez esta construcción de una cierta idealidad propiamente nacional de una sociedad este-europea funcional al socialismo cubano. Un espacio en que se expresa esta capacidad cubana de reconstruir sistemáticamente un discurso del socialismo internacional orgánico a las contradicciones nacionales fue en el ámbito de las publicaciones periódicas. En ellas, se fue capaz tanto, de recibir las formas activas de configuración de los nuevos nexos sociales del mundo socialista este-europeo en sus elaboraciones propias, como la recreación de esa elaboración externa desde una intencionalidad nacional.

Esta dualidad de formas que adquiere la difusión de la producción espiritual de Europa del Este en las publicaciones periódicas cubanas puede distinguirse en: la difusión de las revistas culturales de producción este-europea y en la difusión de la producción este-europea en las revistas culturales cubanas. La primera de estas formas de difusión está amparada en la importación de revistas de Europa del Este, desde las cuales se ponía en circulación en el contexto cubano todo un capital teórico y simbólico producido en estas regiones con la finalidad de exportar una imagen de la sociedad socialista en el ámbito internacional. La característica que tiene esta forma de difusión es que las representaciones de la sociedad socialista están condicionadas por un constructo lógico, organizado y estructurado por agentes externos al contexto nacional.

La actividad de difusión desde estas revistas se sustenta en un proceso de recepción en el cual no se modifica ni la forma de organización de las ideas ni el contenido de la misma para su circulación. Estas revistas son en sí mismas un producto acabado, estructurado no por una necesidad nacional sino por agentes externos. A nivel funcional este tipo de difusión expresa una adscripción a determinado sistema de ideas en las que, sin embargo, el contexto nacional ante ella tiene una posición secular. Estas revistas, si bien se insertan en la dinámica de circulación nacional, tienden a interesar a sujetos con ciertos niveles de especialización o

interés cultural por esta región, por lo cual su alcance es más limitado.

Otra forma de difusión de la producción espiritual este-europea es la que está insertada en revistas culturales de producción cubana. Este tipo de difusión se caracteriza por tomar una posición activa ante el material que es objeto de su interés, en tanto lo pone en circulación subordinado a un interés nacional. Es decir, si en el caso anteriormente mencionado de difusión como momento de recepción, las problemáticas nacionales pueden ajustarse de manera mediata al contenido del material, en esta forma específica de difusión son determinados intereses del contexto los que potencian la puesta en circulación de dichos materiales.

Los materiales que circulan en las revistas cubanas pueden guardar o no relación con los materiales difundidos en las revistas este-europeas para la región; su campo de selección es la producción espiritual este-europea en su conjunto, especialmente aquella que considere aportativa a su proceso de construcción social. Esta es una difusión que se distingue, tanto de la exportación que hace el campo socialista de su imagen; como de las formas de circulación que en el propio campo socialista se realiza de su producción espiritual (a pesar de que de ellas se nutre). Esta difusión asume una función de mecanismo ideológico de ajuste del socialismo real a las proyecciones nacionales, que potencia su alcance al estar diluida en medios de comunicación nacionales, en los que se abordan cuestiones más cercanas a las formas de vida de los sujetos sociales del país. La difusión que allí se acomete se considera un constructo ideológico cubano que utiliza como medio la producción este-europea para identificarse en prácticas del Socialismo internacional, y a su vez, para expresar el tipo de socialismo que se quería construir. Las características esenciales que fue adquiriendo el fenómeno de la difusión de la producción espiritual este-europea, tomando como referencia resultados parciales de una investigación en curso, es que la misma buscó construir cierta idealidad socialista funcional a las proyecciones socialistas del contexto nacional cubano de los setenta. La misma se articuló desde una red de instituciones culturales y académicas que expresaban activamente sus proyecciones sociales en las revistas cubanas que las representaban. Entre estas revistas, podemos nombrar Casa de Las Américas, Unión, La Gaceta de Cuba, Revolución y Cultura, la Revista de la Biblioteca Nacional, el suplemento cultural El Caimán Barbudo, el Anuario L-L y la revistas Islas, Universidad de La Habana y Santiago. En estas publicaciones el proceso de difusión de la producción espiritual

este-europea se manifestó como un fenómeno de producción de pensamiento que, en su desarrollo, se fue diferenciando atendiendo tanto a los sujetos sociales a los que se orienta como a la manera en que se pretendía articular la actividad de estos en el proceso de construcción de la sociedad socialista.

Dicha diferenciación se expresó no solo en la diversidad de temáticas que se difundieron, sino también en los tipos de materiales desde los cuales se orientó la representación del mundo socialista este-europeo. Entre estos materiales se incluyen tanto traducciones de textos teóricos-literarios como materiales informativos de divulgación de las tradiciones y vida cultural de estas naciones. En general, la intención de los mismos era representar formas socialistas de realización de la actividad humana generadas en el Este de Europa desde los cuales se pudiera hacer hegemónica la práctica socialista.

Atendiendo a los públicos meta de las revistas y a la función ideológica que tenía esta actividad de difusión, la misma funciona como referencia propositiva y/o crítica para la sociedad socialista cubana de los setenta. La función propositiva se expresa en tanto se emplea como eje de referencia para reorganizar la actividad social de un pueblo no educado ni formado en una tradición revolucionaria esencialmente socialista. En las experiencias socialistas internacionales estaban cristalizadas modos de actuar y de hacer de hombres que establecían nuevas relaciones con el trabajo, el arte, la cultura, los oficios, etc; maneras que traídas al contexto cubano podrían ayudar como mediador para desarrollar la actividad revolucionaria. Referencia crítica, en tanto la práctica sociohistórica de estas naciones, expresadas en sus formas de desarrollo social, contenían experiencias históricas que deberían ajustarse, reformularse o anularse a partir de las necesidades e intereses del proyecto social cubano.

La contradicción esencial que expresa la construcción de esta idealidad socialista es que a pesar que intentó diversificarse en relación a los distintos actores sociales de la Revolución, no logró articularse de forma equilibrada y funcional para todos los sujetos de la producción espiritual cubana. La tendencia que dicha actividad tuvo a funcionar de manera propositiva indujo a que las formas de la producción este-europea actuaran como arquetipos determinantes para las formas de producción espiritual cubana, en la cual las cuestiones nacionales tienen dificultades para lograr una expresión propia.

Conclusiones

La introducción en la sociedad cubana de la producción espiritual este-europea fue un fenómeno funcional en la configuración de la espiritualidad socialista cubana de los setenta. La difusión de estas formas de producción espiritual en Cuba posibilita a la configuración de una subjetividad nacional organizada en los códigos de las relaciones sociales socialistas a escala internacional. Dicha difusión se produce como parte de un movimiento de circulación de ideas que se gesta por la necesidad de reproducir ideales sociales que organicen, unifiquen e identifiquen prácticas sociales comunes entre naciones que pretenden asumir la construcción de un nuevo tipo de relaciones sociales. Al interior del proceso revolucionario funciona tanto, como mediador y cohesionador entre la actividad revolucionaria nacional y el movimiento político-social internacional, como un productor activo de ideología que, en su actividad, reconstruye de forma orientada y consciente una idea del Socialismo real, ajustada a determinados intereses político-culturales. La construcción de esta idealidad socialista funcional a las proyecciones socialistas del contexto nacional cubano de los setenta, en la misma medida que configura en los sujetos sociales instrumentos para abordar la construcción del socialismo en Cuba, expresa una imagen del Socialismo internacional ajustada a esas ideas dominantes, siendo una expresión de formas que dominan en lo nacional de solucionar el problema de la construcción del socialismo. La contradicción esencial que expresa la construcción de esta idealidad socialista es que no logró articularse de forma equilibrada y funcional para todos los sujetos de la producción espiritual cubana, ya sea porque se asume ideológicamente las formas de la producción este-europea como determinantes en el contexto nacional o porque lo nacional no logra tener expresión propia desde esas formas ideológicas de la producción espiritual.

Referencias Bibliográficas

Boborykin, V. (1976). Los bestsellers soviéticos en la década del 70. Caimán Barbudo (n. 108. II Época), pp. 19.

Bulgakova, N. (1975). En Cuba empecé a escribir versos. Caimán Barbudo (n. 92, II Época), p. 9.

Castro Ruz, F. (1970). DISCURSO EN CONMEMORACION DEL CENTENARIO DEL NATALICIO DE VLADIMIR ILICH LENIN. La Habana

Ivanov, O. (1976). Cuba: una generación nueva de artistas plásticos. Caimán Barbudo(n.101, II Época), pp. 20-21

Klein, E. (1975). Panorama de la literatura en la RDA (fragmento). Caimán Barbudo (n.), p. 19.

Puñales-Alpízar, D. (2015). Cuba Socialista. De la Traducción y sus secuelas. Kamchatka, pp. 166-186.

Puñales-Alpízar, D. (2017). Geopolíticas de la traducción en la Cuba Soviética: de la estética marxista al boo literario soviético. Let, vol.57 (n. 2), pp. 35-52.

s/a. (1976). La cultura polaca en cifras. Caimán Barbudo (n. 99, II Época), p. 11.

Navarro. D. (2009). Criterios y la (no) recepción cubana del pensamiento cultural ruso (pp. V-XXXIII). En D. Navarro (comp.) El pensamiento cultural ruso en Criterios, V1. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios

Zardoya, R. (2009) Ideales, idealidad e ideología (pp. 159-178). En Filosofía Marxista I. Editorial Universitaria Félix Varela.

Zardoya, R. (2009) La producción espiritual en el sistema de producción social (pp. 107-124). En Filosofía Marxista I. Editorial Universitaria Félix Varela

034- Principales tendencias estéticas de los sesenta: debate y publicidad

Main aesthetic trends of the sixties: debate and publicity

Autora: Dr. C. Marilys Marrero Fernández, marilys@uclv.edu.cu

Resumen

En la triunfante Revolución cubana de 1959, «pensar dejaba de ser un mero ejercicio intelectual para convertirse en un compromiso vital, en una práctica vinculada a la acción transformadora» (Pogolotti, 2006, pág. vii); de ahí que este texto aborde lo relativo a las polémicas culturales en la década fundacional de la revolución. No puede desconocerse que desde el siglo XIX, la cultura cubana y la creación artística y literaria, se han caracterizado por su esencia libertaria y de resistencia ante la imposición de patrones culturales foráneos; sin desconocer la mejor herencia de la cultura universal, la asimilación de sus mejores influencias se ha expresado a través de una cultura que ha reflejado lo autónomo y lo cubano en diferentes grados de expresiones y a través de diversas manifestaciones artísticas. A la misma se incorporan muchos escritores y artistas con una obra consolidada que aporta un sólido pensamiento estético al profesar diversas tendencias estéticas desde diferentes posiciones ideológicas.

Palabras claves: polémicas culturales, crítica, creación

Abstract

In the triumphant Cuban Revolution of 1959, "thinking ceased to be a mere intellectual exercise to become a vital commitment, a practice linked to transformative action" (Pogolotti, 2006, p. vii); hence this text addresses what is related to cultural controversies in the founding decade of the revolution. It cannot be ignored that since the 19th century, Cuban culture and artistic and literary creation have been characterized by their libertarian essence and resistance to the imposition of foreign cultural patterns; Without ignoring the best heritage of universal culture, the assimilation of its best influences has been expressed through a culture that

has reflected the autonomous and the Cuban in different degrees of expression and through various artistic manifestations. Many writers and artists join it with a consolidated body of work that provides a solid aesthetic thought by professing various aesthetic tendencies from different ideological position.

Key words: polemic, revolution, artistic manifestations.

Introducción

En la triunfante Revolución cubana de 1959, «pensar dejaba de ser un mero ejercicio intelectual para convertirse en un compromiso vital, en una práctica vinculada a la acción transformadora» (Pogolotti, 2006, pág. vii); de ahí su carácter paradigmático. La primera década de la Revolución, iniciada para los cubanos en 1959, siempre se presenta renovada en el pensamiento y en la praxis actual; para algunos los sesenta culminaron en 1970 con la frustración de la «Zafra de los diez millones» (Alonso, 2006, pág. 11), para otros en 1968, cuando el líder de la Revolución, comandante Fidel Castro, lanzó la tesis de la unidad del pensamiento y la lucha revolucionaria iniciada en 1868. Para uno de sus testigos y pensadores más sistemáticos, Aurelio Alonso, los sesenta han pasado a la memoria histórica como «la época heroica»: los justos juicios a los criminales de la tiranía de Fulgencio Batista, las Reformas agrarias, la agresión imperialista a Playa Girón y el triunfo heroico de los cubanos, la lucha contra los bandidos en el Escambray villaclareño, la tensa y cuestionada Crisis de Octubre, las nacionalizaciones revolucionarias.

La cultura, entendida «como el conjunto de las representaciones que los seres humanos se hacen de la realidad, tanto de sus relaciones con la naturaleza, como de sus relaciones sociales» (Houtart, 2007:10), se convierte en un elemento central de la construcción de la sociedad y de su transformación; es así que la cultura y el pensamiento estético se situaron en el centro de la vida del nuevo proyecto socialista, mediada por la ejecución de la política cultural trazada a partir de 1961. No puede desconocerse que desde el siglo XIX, la cultura cubana y la creación artística y literaria, se han caracterizado por su esencia libertaria y de resistencia ante la imposición de patrones culturales foráneos; sin desconocer la mejor herencia de la cultura universal, la asimilación de sus mejores influencias se han

expresado a través de una cultura que ha reflejado lo autónomo y lo cubano en diferentes grados de expresiones y a través de diversas manifestaciones artísticas. Un acontecimiento ideológico y cultural esencial de estos primeros años fueron los debates que se produjeron en los días finales del mes de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional y que culminó con el discurso «Palabras a los intelectuales», primer documento que trazara los postulados de la política cultural de la Revolución Cubana y estableciera los límites de la creación bajo la tesis: «Con la Revolución todo, contra la revolución nada».

Los sesenta, en la cultura, es una década de continuidad de lo mejor del pensamiento cubano de la República; a la misma se incorporan muchos escritores y artistas con una obra consolidada que aporta un sólido pensamiento estético al profesar diversas tendencias estéticas desde diferentes posiciones ideológicas. Para la Dra. Pogolotti, los intelectuales que no se plegaron a los intereses del gobierno de Batista, marginados hasta ese momento y «confinados a pequeñas capillas», ocuparon un destacado espacio social para difundir sus obras a través de las nuevas instituciones creadas y de los nuevos medios de publicación: el ICAIC, la Casa de las Américas, la UNEAC, las ediciones de revistas especializadas como Cine Cubano, Casa de las Américas, Unión, Pensamiento Crítico, La Gaceta de Cuba, Lunes de Revolución, El Caimán Barbudo y las publicaciones académicas heredadas de la República como la Universidad de La Habana, la revista Signos, y la revista Islas, de la Universidad Central de Las Villas y otras publicaciones periódicas como la revista Bohemia, el periódico Hoy y el iniciado órgano del Ejército Rebelde, Revolución. A ello se unieron los premios instituidos para difundir el pensamiento estético y las manifestaciones de la cultura, como los premios «Casa de las Américas» y «UNEAC», entre los principales intelectuales que comulgaron su deuda infinita con aquellos que ofrecieron su vida a la causa revolucionaria, testimoniado en el dramático texto poético de Fernández Retamar, El Otro.

Desarrollo

Presentar una referencia panorámica respecto a las diferentes expresiones de las principales tendencias del pensamiento estético en este periodo, impone extender una mirada hacia las diversas propuestas culturales de la intelectualidad cubana de esos años, como proceso de continuidad y ruptura de una tradición cultural del siglo XX desde las renovaciones experimentales del vanguardismo y de las reacciones postvanguardistas, y de una dramática pero fructífera cultura de resistencia que caracterizó la creación intelectual en la década de los cincuenta frente a la férrea imposición de la cultura norteamericana y de la más enajenante cultura de masas.

Para demostrar una hipótesis relacionada con las dimensiones del pensamiento estético en los sesenta, insertada en el ideal social de la Revolución cubana por la prioridad dada a la creación estética, se impone como tarea inicial abordar el pensamiento de la intelectualidad artística y literaria desde diversos ángulos histórico-culturales; en primer término, en el pensamiento de escritores que iniciaron su obra artística o literaria en el periodo republicano y constituyeron paradigmas para la joven generación de los sesenta: Nicolás Guillén, Félix Pita Rodríguez, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Raúl Roa, Carlos Rafael Rodríguez, Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, y entre los más jóvenes, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, Alfredo Guevara y Julio García Espinosa, entre los más destacados. Intelectuales que se negaron a expresar los intereses de una de las dictaduras más sangrientas de América Latina protagonizando acciones como la Antibienal de La Habana, el Grupo los once, el cierre editorial de la revista Orígenes, la creación de la Sociedad Cultural «Nuestro Tiempo» y la incorporación de los más jóvenes a la lucha insurreccional, la llamada Generación del Centenario.

Esta intelectualidad arriba al triunfo revolucionario con un pensamiento estético consolidado o en pleno desarrollo, muchos de ellos de orientación marxista leninista, aunque no exentos de dogmatismo. Unido a ello se manifiestan un conjunto de polémicas de índole estética que expresan diversidad de tendencias, publicadas en su mayoría en los nacientes órganos de publicidad, especialmente en Cine Cubano, La Gaceta de Cuba, Lunes de Revolución y Casa de las Américas. Un estudio sobre las ideas y tendencias estéticas contenidas en este complejo

panorama revela gran dispersión ideológica y estética marcada en unos casos por la academia [la Universidad de La Habana] y por la praxis cultural. Estudios de casos pueden aportar elementos reveladores en un pretendido análisis de dichas tendencias del pensamiento como pueden ser los textos: Conversación con nuestros pintores abstractos de Juan Marinello: Itinerario estético de la Revolución Cubana, de José A. Portuondo; los ensayos estéticos y las conferencias sobre la novelística, la teoría de lo real maravilloso, lo barroco o los contextos socioculturales de Alejo Carpentier; Lo cubano en la poesía, de Cintio Vitier o Cuba defendida (I) de Roberto Fernández Retamar, por solo citar textos representativos, o las discutidas propuestas teóricas publicadas en la breve existencia de Lunes de Revolución.

Este volumen de información sobre el contenido del pensamiento estético cubano presupone una proyección investigativa sobre diferentes categorías y conceptos de la estética que urgían ser abordados en el contexto de la «década heroica», referidos esencialmente a los procesos de creación, los métodos de creación, el papel del intelectual, las funciones estéticas del arte y la literatura, las definiciones y el lugar del arte culto y el popular, la cultura de masas, la autenticidad en el arte, lo nacional y lo universal, entre otras.

Roberto Garcés Marrero en su trabajo de diploma de 2007 «La labor del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) en la proyección del ideal social de la Revolución Cubana en los años sesenta» (Garcés, 2007) le concede un lugar significativo a esta Institución como activo centro de promoción del pensamiento estético contemporáneo, y a las polémicas estéticas que estimuló desde diversas publicaciones, esencialmente desde la revista Cine Cubano y desde La Gaceta de Cuba.

Entre los argumentos expuestos por Garcés Marrero para demostrar la importancia del ICAIC en la proyección del ideal social cubano y como promotor de la activación del pensamiento estético entre los intelectuales, se encuentran los siguientes:

- El recién creado Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos no se limitó a ser un reflejo pasivo de ese ideal sino que fue un importantísimo instrumento de su reformulación, desarrollo y difusión en todos los ámbitos de nuestra sociedad.
- El destacado papel que juega la intelectualidad, como puente de la elaboración teórica de la exposición del ideal, a través del funcionamiento de las instituciones culturales y de las polémicas que suceden entre los creadores.

- Una institución dedicada al cine supera sus límites, y tuvo una relevancia muy significativa dentro de una sociedad inmersa en una transformación tan radical.
- El ICAIC asume como su posición filosófica el marxismo «sin dogmas ni prejuicios», aunque reconoce las posibilidades de expresarse desde cualquier otra posición sin que esto tuviera una incidencia directa sobre la calidad artística, como algunos aseguraban.
- El compromiso del ICAIC con la Revolución, de la que había surgido, fue abierto desde los comienzos mismos de su creación. Partir de la realidad dada para enriquecerla fue una parte de su trabajo y la realidad era que estaban inmersos en un profundísimo proceso revolucionario en el que la neutralidad resultaba imposible.
- Esta concepción del compromiso con la Revolución se manifiesta en toda la producción fílmica del ICAIC, especialmente en la documentalística, que además de su función artística y educativa tenía la posibilidad de presentar en el plano internacional los logros obtenidos.
- El ICAIC siempre fue la «bofetada necesaria» al dogmatismo, en cualquier lugar donde apareciera, basándose en el carácter dialéctico del marxismo-leninismo y en que este siempre se ha propuesto, además de interpretar el mundo, la tarea mucho más ardua y compleja de transformarlo, y esta transformación pasa también por nosotros mismos y nuestras ideas preestablecidas.

La esteta cubana Graziella Pogolotti en su libro *Polémicas culturales de los 60*, presenta una selección que abre un espacio de renovada actualidad y publicidad de algunos de los textos que protagonizaron dichas polémicas estéticas, y no pueden ser soslayadas sus aportadoras ideas contenidas en el prólogo titulado «Las polémicas de los 60». Otro libro de indudable significado que aporta nuevas dimensiones al estudio de los sesenta, desde diversos ángulos de las problemáticas de la década es *Marxismo y Revolución*, de 2006, un conjunto de estudios investigativos organizados por Rafael Plá y Mely González. En él, testigos de la época como Aurelio Alonso y Fernando Martínez Heredia, junto a otros investigadores que no asistieron al nacimiento de esta época, aportan sus inapreciables testimonios y valoraciones sobre el significado de la década, y nos convocan a una nueva visión, pues sin estar «exentos de pasiones [...] han quedado cosas por decir: falta, sobre todo una mirada crítica que no parta sólo de las presiones del revés del instante, sino que lo vuelva a escrutar desde toda la

distancia histórica» (Alonso, 2006, pág. 13). Es este un reclamo porque los análisis no han concluido y el presente necesita de sus respuestas.

«La premura del hacer imponía la premura del pensar»: Graziella Pogolotti reflexiona sobre los sesenta.

La Revolución naciente colocó a la cultura en el centro de la vida y los intelectuales abandonaron los tiempos de soledad para incorporarse a los tiempos de la solidaridad, opinión conocida de Alejo Carpentier. Según Graziella Pogolotti, a partir de la diversidad en el pensamiento filosófico y de las tendencias estéticas se expresa una lucha de ideas referidas a:

- La asunción del marxismo desde su perspectiva transformadora y humanista.
- Debates sobre lo cubano, situado entre lo nacional y lo universal.
- El compromiso del intelectual con el cambio social y la nueva declaración del rumbo socialista de la Revolución desde fecha muy temprana; compromiso que renueva la vanguardia política y artística.
- El pensamiento estético se desplazó desde un ejercicio académico hacia la creación expresada en las concepciones estéticas de los diversos géneros artísticos y literarios.
- La publicación de textos de referencia en el plano estético aporta una diversidad a la apreciación del hecho estético: Luckács, Della Volpe, Sánchez Vázquez, Fischer y Garaudy, Sartre, entre otros.
- El pensamiento estético marxista se debatía entre las funciones del arte y sus valores desde una óptica marxista soviética que dogmatizaba el análisis artístico tomando como referencia clásica los criterios de Konstantinov con la teoría del reflejo.
- Las discusiones sobre el arte de élite opuesto al arte de masas.
- Los problemas concernientes a la creación artística, la experimentación de ascendencia vanguardista o las funciones del arte: estética, cognoscitiva e ideológica, como si el arte no fuera en sí mismo un hecho ideológico.
- El lugar del realismo y sus variantes como método de creación.
- El papel de la cultura artística dirigida al crecimiento espiritual del ser humano.
- El papel activo del arte y la cultura en la construcción de un sujeto con un pensamiento artístico expresado a través de la creación artística con objetivos

transformadores.

«Conclusiones de un debate...»: continuidad de las polémicas estéticas

En abril de 1963 se publican dos textos que Graziella Pogolotti sitúa bajo el rótulo de Síntomas, evidentemente síntomas de las polémicas que se producirían después. En estos textos se polemiza, sin un abierto intercambio, con las apreciaciones expuestas por Juan Marinello en 1960, en *Conversación con nuestros pintores abstractos*, publicado por Ediciones de la Universidad de Oriente, texto que no constituye una «conversación» sino un monólogo.

El prestigioso intelectual cubano en algunos de sus textos tuvo la posibilidad de volver sobre sus análisis y de reevaluar algunos criterios extremos al respecto, citemos los que abordan las relaciones de Martí con el modernismo o las novelas criollistas latinoamericanas, pero no ocurrió así con el ensayo citado sobre el abstraccionismo y su impronta en la plástica cubana de la época, calificándolo de «dolencia», «puerta a las evasiones», oponiendo lo nacional a los alcances abstraccionistas, concepciones sobre la libertad estética, entre otras apreciaciones un tanto extremas. Los textos publicados en *La Gaceta de Cuba* llevan la firma del musicólogo Juan Blanco («Los heraldos del oscurantismo») y del cineasta y esteta Julio García Espinosa («Vivir bajo la lluvia»), y es evidente que polemizan con los criterios expuestos por Marinello sobre la importancia de las formas artísticas, especialmente las polémicas sobre la abstracción.

Juan Blanco presenta otra perspectiva estética sobre el abstraccionismo, al destacar la validez artística de las obras de Picasso, Klee, Stravinski o S.J. Perse, en las cuales nuevas técnicas constituyen modos de expresión de un arte nuevo; así critica el «dogmatismo de izquierda»: «...quisieran que los artistas cubanos, de espaldas a todos los logros de la cultura, pasados y presentes, adoptaran un solo cauce expresivo, cultivaran una sola forma...Unos dicen estar contra un arte que llaman abstracto» (Blanco, 1963, pág. 7).

En ese reconocimiento de la herencia cultural moderna de Occidente, destaca las posibilidades expresivas que posibilita el proceso revolucionario cubano, con énfasis en la fidelidad a la misma: «Una Revolución que anula las fuerzas

opresoras, que al servicio del imperialismo impedía el progreso de la cultura nacional, crea un verdadero clima de libertad creacional y auspicia la difusión de todas las manifestaciones artísticas» (pág. 5); es así, finaliza, que la adhesión de los escritores y artistas a la política cultural considera que dentro de la Revolución caben todas las tendencias artísticas, y contra la Revolución ninguna de ellas encontrará espacios.

Julio García Espinosa, en un texto compuesto por preguntas retóricas, reflexiona al respecto de la creación y del papel del artista en el nuevo contexto de la Revolución Socialista, pero su primera interrogante alude también a la problemática del abstraccionismo: «¿se puede hablar de un nuevo arte cubano subestimando la importancia del abstraccionismo para las artes plásticas?» (García, 1963, pág. 11). Es por ello que se adhiere al reconocimiento del acervo cultural en las nuevas condiciones de la lucha de clases en el campo de la cultura: las definiciones sobre el arte en la Revolución al cuestionar la nocividad de las propuestas del «héroe positivo» impuesto por el realismo socialista, desconociendo el valor del «héroe común» alejado de acciones bélicas heroicas y lleno de contradicciones frente a la vida cotidiana, pues la nueva realidad impone una nueva ética y nuevos valores que posibiliten un «puente» entre pasado-presente y futuro. El propiciar una continuidad de los procesos de la herencia cultural cubana y el aprendizaje como tarea urgente de la Revolución, «sin prejuicios y sin temores» (pág. 12).

Esta abierta posición antidogmática es retomada en su apoyo al texto de 1963 de los cineastas cubanos sobre las conclusiones de los debates publicados por La Gaceta de Cuba; en «Galgos y podencos» insiste en la necesidad de retomar la lucha ideológica en el campo de la estética, pues esta no puede realizarse desde posiciones de fuerza, sino una lucha ideológica como necesidad para el desarrollo del pensamiento crítico fuera y dentro de los marcos intelectuales, pues el papel del Partido debe ser el de trazar las políticas culturales sin ver sus funciones con un carácter de censura, sino desde un proceso dialéctico donde el público «receptor» asuma un papel activo como cocreador de la obra, una lucha ideológica contra lo decadente y lo dogmático. Otra categoría estética referida es la del gusto estético, al proyectarse contra quienes quieren imponer o controlar patrones estéticos y lo que el creador debe hacer con la materia artística: «sin decir la última palabra por tratarse de algo vivo y en evolución» (pág. 94).

A finales de la década, en 1969, retoma conceptos estéticos expuestos en textos anteriores sobre la función estética del arte y su unidad con la función y los valores

éticos en las nuevas condiciones sociales que vive la intelectualidad; es esencial su concepto de la naturaleza del arte, refutando posiciones extremas: su origen desinteresado o como forma de trabajo, y la funcionalidad de la creación en vínculo con el placer estético: «es el placer el que nos provoca sentir la funcionalidad de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad» (García, 2000, pág. 12); ver la creación como necesidad, como acción transformadora y enriquecedora espiritualmente: «el arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad» (pág.16). En este sentido el papel del artista lo expresa a través de su responsabilidad intelectual al asumir los riesgos que le imponga el proceso creativo en la búsqueda de la verdad y de lo estético; pues el único riesgo que no puede correr el artista es la falta de los valores estéticos y la falta de calidad artística. En la responsabilidad intelectual está la fidelidad a la Revolución al ser esta «la expresión más alta de la cultura» (pág.17).

Especialmente a partir de agosto de 1963 las discusiones resurgen provocadas por el breve pero polémico texto publicado en La Gaceta de Cuba que desató la caja de Pandora: «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos», firmado por relevantes personalidades de la cultura cubana: Nicolás M.

Guillén, Julio García Espinosa, Manuel Pérez, Humberto Solás, Pastor Vega, Tomás Gutiérrez Alea, Sara Gómez, Octavio Cortázar, José Massip y Manuel Octavio Gómez, entre otros cineastas.

Durante los días 4, 5 y 6 de julio de 1963, se produjo esta reunión de cineastas con el propósito de «discutir aspectos relacionados con problemas fundamentales de la estética y sus vínculos con la política cultural» (Molina, 1963, pág. 17). El documento ocasionó un singular impacto en la intelectualidad cubana de diversas tendencias ideológicas, desde que esta asistiera al triunfo revolucionario y a su proceso de transformaciones sociales y culturales, donde el papel del artista pasó a ser un concepto esencial influenciado por las teorías de Sartre, quien visitaría La Habana años después.

Este debate constituye la continuidad de confrontaciones y enfrentamientos en el campo cultural, las tesis esenciales que provocaron los debates se relacionaron esencialmente con la promoción del desarrollo de la cultura y el papel del Partido y el Gobierno, la lucha permanente de las ideas y tendencias estéticas como necesidad dialéctica del proceso creativo y el desarrollo general del arte, determinado por la existencia de la lucha de clases, y esencialmente los conceptos: «cultura hay una

sola» y «las categorías formales del arte no tienen carácter de clases».

Aludidos por la aparición del documento, algunas publicaciones como La Gaceta de Cuba, las revistas Cine Cubano, Bohemia, Cuba Socialista, los periódicos Hoy, Revolución, La Tarde, El Mundo, se erigieron en medios de divulgación de la intelectualidad, para apoyar o refutar las consideraciones expuestas por los creadores firmantes, entre ellos cineastas como Julio García Espinosa, Jorge Fraga y Tomás Gutiérrez Alea, académicos de la Universidad de La Habana como Sergio Benvenuto y Juan J. Flo, escritores como Rafael Alcides, Jesús Díaz, José Antonio Portuondo y Ambrosio Fornet o funcionarias como Edith García Buchaca.

Interpretaciones aparentemente absolutas, provocaron manifestaciones apasionadas, exaltadas y acalorados enfrentamientos, entre ellos la reacción del naciente Consejo Nacional de Cultura a través de su secretaria, Edith García Buchaca en su artículo «Consideraciones sobre un manifiesto», con un marcado e impositivo didactismo que traslucía su formación ortodoxa dentro de las filas del Partido Socialista Popular (PSP).

La primera reacción de los cineastas contra esta «declaración» del CNC se refiere al propio título, pues en realidad nunca tuvo el texto carácter de «manifiesto», su propio objetivo lo expresa con claridad al pretender estimular debates estéticos en las nuevas condiciones ideológicas y sociales que propiciaba la Revolución en el poder y su ideal social. Por otra parte, existe un reconocimiento de la herencia cultural de la humanidad y su pertenencia a todos por su carácter universal, sin negar la existencia de lo particular en las expresiones de la cultura, aunque al reconocer la naturaleza social del arte como reflejo, se equivocan al considerar la obra como una «realidad objetiva» (Molina, 1963, pág. 20).

Por otra parte, a la naturaleza social del arte le es reconocida la búsqueda y realización de formas nuevas sin reducirla solo a su pertenencia a determinada ideología debido a la independencia relativa de la obra artística, como resultado de una constante superación teórica y práctica en un proceso dialéctico de avance, «pues el atribuirle carácter de clase a las formas artísticas restringe la lucha de las ideas estéticas y el desarrollo del arte» (pág. 22)

Desde las páginas de Cine Cubano, Alfredo Guevara reconoce la legitimidad de las polémicas: «la discusión ha quedado abierta»; es una invitación que estimulara la nueva publicación del ICAIC, la cual se propuso abordar problemas no solo relativos al cine, sino propiciar «debates teóricos del arte y la cultura contemporáneos» (Guevara, 1963). Al rechazar la «política del avestruz» defiende los principios de la

creación en cuanto a las tesis siguientes:

- Los creadores no son partidarios del silencio, ni viven en la clandestinidad.
- La necesidad de estar abiertos a la confrontación, a la experimentación y al conocimiento de diversas tendencias estéticas del mundo contemporáneo.
- La necesidad de discusiones ideológicas y su repercusión en el campo estético.
- El reconocimiento de lo particular y lo universal en la cultura.
- La necesidad de la permanencia del diálogo constructivo entre los creadores de diferentes credos y tendencias: «nada más sano que la discusión y el diálogo, la crítica y el análisis, la sistematización del pensamiento y la búsqueda de un pensamiento que parta del marxismo». (Guevara, 1963)

Conclusiones

Problemáticas de carácter estético, novedosas o universales, en las condiciones nuevas del socialismo en Cuba, provocaron acaloradas discusiones teóricas y no menos «ataques» teóricos individuales, confrontaciones que vieron la luz en las publicaciones periódicas que propició el movimiento del pensamiento estético desde diversas formaciones ideológicas, son retomadas en las polémicas de los sesenta, examinadas aquí solo las suscitadas a partir de la publicación de un documento elaborado por un grupo de intelectuales; estas polémicas continuaron entre Mirta Aguirre y Jorge Fraga sobre la literatura y el arte, en las cuales también interviene el poeta Rafael Alcides con sus tesis sobre la literatura y el arte revolucionarios; entre Jesús Díaz, Ana María Simo de Ediciones El Puente y el poeta Jesús Orta Ruiz (Indio Naborí). Polémicas que provocan el estímulo a continuar los exámenes acerca de los principales temas estéticos a debate con el propósito de establecer su continuidad, si es que existió, o contrario a esto el curso que tomaron estas polémicas en la siguiente década, las que en el siglo XXI han sido desempolvadas pues aún está sin respuesta el llamado de Alfredo Guevara sobre la necesidad dialéctica, marxista y respetuosa del diálogo, el intercambio y el debate «torciéndole el cuello al avestruz» y no al «cisne», como reclamara el conocido verso de Wichy Noguera.

Referencias Bibliográficas

- Aguirre, M. (octubre de 1963). Apuntes sobre la literatura y el arte, Cuba Socialista 3(26).
- Blanco, J. (abril de 1963). Los heraldos del oscurantismo, La Gaceta de Cuba, 2(15).
- Fló, J. J. (enero de 1964). Estética antidogmática o estética antimarxista, La Gaceta de Cuba, 3(31).
- Fraga, J. (octubre de 1963). ¿Cuántas culturas?, La Gaceta de Cuba, 2(28).
- _____. (enero de 1964). Ambigüedad de la crítica y crítica de la ambigüedad, La Gaceta de Cuba, 3(31).
- Garcés, R. (2007). La labor del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) en la proyección del ideal social de la Revolución Cubana en los años sesenta(trabajo de diploma), Carrera de Estudios Socioculturales. UCLV.
- García, E. (octubre de 1963). Consideraciones sobre un manifiesto, La Gaceta de Cuba, 2(28).
- García, J. (noviembre de 1963a). Galgos y podencos, La Gaceta de Cuba, 2(29).
- _____. (abril de 1963b). Vivir bajo la lluvia, La Gaceta de Cuba, 2(15).
- _____. (2000).Un largo camino hacia la luz. La Habana: Ediciones Unión.
- Gutiérrez, T. (noviembre de 1963). Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión, La Gaceta de Cuba, 2(29).
- Guevara, A. (octubre-noviembre de 1963). Sobre un debate entre cineastas cubanos, Cine Cubano, (14-15).
- Houtart, F. (2007). Mercado y religión.La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Marinello, J. (1977). Conversación con nuestros pintores abstractos, Ensayos. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Molina, R. (agosto de 1963). Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos, La Gaceta de Cuba, 2(23).
- Pogolotti, G. (2006). Los polémicos sesenta. En: Polémicas culturales de los 6, pág. vii. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Plá, R. y González, M. (2006). Marxismo y Revolución. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

035- Transdisciplina y transformación educativo-cultural comunitaria

Transdisciplinary and community educational-cultural transformation

Autores:

Dr. C. Fidel Francisco Martínez Álvarez, fidelfranciscomartinezalvarez@gmail.com

M. Sc. María Antonieta Rioseco López Trigo

M. Sc. Elisa González Ugando

M. Sc. Beatriz Goenaga Conde

M. Sc. Silvia Campbell Silié

Resumen

Esta ponencia se sustenta en el proyecto aprobado por la Rectoría de la Universidad de las Artes en noviembre del 2019, el cual surgió por iniciativa de los profesores, directivos y activistas culturales comunitarios de la Filial de Camagüey. Se ha concebido para dinamizar la transformación integral: docente, de investigación, postgrado y extensión universitaria, basada en la *Perspectiva transdisciplinaria* para el desarrollo educativo-cultural sustentable de las comunidades del Consejo Popular Centro de la Ciudad de Camagüey. Esta ponencia resume las experiencias acumuladas por los profesores de la Filial de Camagüey de la Universidad de las Artes mediante decenas de proyectos y Cátedras Honoríficas de extensión educativo-cultural comunitaria. El objetivo de este trabajo es *socializar las actividades del proyecto de gestión de financiamiento para la transformación educativo-cultural comunitaria que realiza la Filial de Camagüey*, acorde con las ideas generales, los códigos, lineamientos y objetivos de los Programas de desarrollo del país y de la UNESCO, así como del Programa Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo. Red CYTED de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI)

Palabras claves: Transdisciplina, transformación educativo-cultural y desarrollo comunitario sustentable.

Abstract

This presentation is based on the project approved by the Rectory of the University of the Arts of Cuba in November 2019, which arose at the initiative of the professors, managers and community cultural activists of the Camagüey Branch. It had been conceived to stimulate the integral transformation: teaching, research, postgraduate and university extension, based on the transdisciplinary Perspective for the sustainable educational-cultural development of the communities of the Popular Council Center of the City of Camagüey. This presentation summarizes the experiences accumulated by the professors of the Camagüey Branch of the University of the Arts with dozens of projects and Honorary Chairs of community educational-cultural extension. The objective of this work is to socialize the activities of the financing management project for the community educational-cultural transformation carried out by the Camagüey Branch, according to general ideas, the codes, guidelines and objectives of country and of UNESCO Development Programs, as well as the Iberoamerican Program of Science and Technology for Development. CYTED Network of the Organization of Iberoamerican States (OEI)

Key words: Transdisciplinary, educational-cultural transformation and sustainable community developed.

Introducción

Ante la compleja situación nacional e internacional, provocada por la pandemia de la Covid-19, con esta ponencia la Dirección Docente de la Filial de Camagüey tiene la intención de hacer conocer a nivel nacional una síntesis de los resultados del trabajo docente, de investigación, postgrado y extensión universitaria de los profesores, investigadores y colaboradores de esta institución universitaria en el territorio agramontino.

Los profesores de la Filial de Camagüey desean contribuir a la dinamización de las relaciones transdisciplinarias e intersectoriales para el fomento y desarrollo de las actividades y resultados de los proyectos y de las cátedras honoríficas, que protagonizan la extensión cultural comunitaria en los diferentes contextos de los participantes en esta *XXI Conferencia Científica sobre Arte y Cultura*.

Con las actividades previstas en la propuesta de proyecto que se socializa con esta ponencia, se tienen la intención de favorecer la actualización del conocimiento de los profesores, investigadores, decisores, coordinadores, activistas y promotores culturales de las comunidades, desde los avances teóricos y metodológicos transdisciplinarios, desarrollados por los *Paradigmas emergentes: Estudios CTS, Holismo ambiental, Bioética, Hermenéutica, Constructivismo y Estudios de la Complejidad* (Martínez-Álvarez, 2011, pág. 6).

Así también, la propuesta sugiere promover el trabajo en equipo de los investigadores, profesores, coordinadores naturales y demás actores sociales, mediante el intercambio de saberes y experiencias, la gestión de la información y el consenso teórico, metodológico y práctico, que garanticen la sustentabilidad de los *servicios extensionistas universitarios* para contribuir a la solución integral de los complejos problemas culturales, ambientales y sociales en las *comunidades más vulnerables* en la región iberoamericana, estado o territorio seleccionado.

Entre otros objetivos, la Filial de Camagüey tiene la intención de crear una nueva red-rizoma, virtual y presencial, titulada: *Comunidad transcultural*, de investigadores, profesores, decisores, activistas y promotores culturales comunitarios en la región iberoamericana, capaces de generar un espacio interactivo de apropiación del conocimiento transdisciplinario para fomentar el empoderamiento emprendedor y el desarrollo humano sustentable (cultural, ecológico y social) en el propio entorno universitario y en las comunidades objeto de su labor extensionista.

Al mismo tiempo, se propone aquí promover los estudios y evaluaciones transdisciplinarias de los escenarios, impactos y medidas de transformación en sus dimensiones *socio-económicas, organizacionales, educativas, axiológicas, culturales, artísticas, deportivas, recreativas y ambientales*, de manera que generen respuestas prácticas y aplicables para el impulso, tanto de las políticas públicas, como de los procesos de auto-organización emprendedora en las comunidades más vulnerables, orientados a garantizar su desarrollo humano sustentable.

Apartir de todos estos argumentos el objetivo de esta ponencia consiste en *socializar las actividades del proyecto de gestión de financiamiento para la transformación educativo-cultural comunitaria que realiza la Filial de Camagüey*.

Desarrollo

En principio, en esta ponencia se precisa hacer un encuadre mediante el resumen de los antecedentes y experiencias acumuladas por el claustro de profesores, directivos y colaboradores de la Filial de Camagüey de la Universidad de las Artes, en lo relativo a los cuatro procesos sustantivos de la educación superior: *docencia, superación, investigación y extensión universitaria*.

En concreto, en el área de la actividad docente la Filial camagüeyana ha graduado, en sus tres décadas de labor académica, un significativo número de licenciados en las carreras y perfiles de Música (124), Ballet (95), Danza folclórica (13) y Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (112), que suman un total de 344 profesionales del arte y la cultura en la región centro-oriental del país.

Por otro lado, en la esfera de la superación de postgrado sobresalen los resultados de las cinco ediciones de la Maestría en “Cultura Latinoamericana”, rectorada por la Filial y el Centro Provincial “Nicolás Guillén”, con la cual pudieron alcanzar el título de Máster más de un centenar de profesionales, así como se han aprovechado en la práctica social los resultados de sus útiles investigaciones en las diferentes manifestaciones de la cultura en el territorio.

El proceso de superación de la Filial se ha enriquecido, a su vez, con más de una docena de cursos de postgrado por año en las tres décadas de vida de esta institución académica. Por ejemplo, sobresalen los cursos de postgrado de *Problemas Sociales de la Ciencia y la Tecnología*, que han favorecido el cambio de categoría docente de decenas de profesores de la Filial agramontina; así también, los cursos impartidos y recibidos territoriales y de alcance nacional de: Semiótica, Idioma Inglés, Psicología del Arte, Pedagogía, Musicología, Historia del Arte, Dirección, realización y edición audiovisual.

En el ámbito de la investigación se han desarrollado proyectos vinculados a las tesis de maestría y doctorales de varios profesores de la Filial, investigaciones que han sido utilizadas en la actividad docente y en los proyectos de extensión universitaria. En la Filial, los profesores de tienen por tradición participar activamente en los eventos científicos de la red universitaria del país, así como en los que son convocados por las instituciones y entidades de la cultura de carácter nacional e internacional. En las tres décadas de la Filial agramontina se ha presentado más de un centenar de ponencias, posters y exposiciones de los profesores y colaboradores de esta institución académica de la cultura en Camagüey. Dichos

profesores, tanto los que son plaza fija como muchos contratados, han realizado decenas de publicaciones de alcance nacional e internacional, sobre diversos temas, vinculados a las artes, estos textos son también utilizados en las asignaturas y disciplinas de las carreras de arte como materiales de apoyo a la docencia.

En el contexto de las actividades de extensión universitaria han sobresalido los éxitos resultados de los proyectos artísticos pedagógicos comunitarios y de las *Cátedras Honoríficas* establecidas en la Filial camagüeyana. Este importante proceso sustantivo universitario se desarrolla desde una estrategia basada en el diseño, la creación, el asesoramiento, la promoción y el apoyo material de los 11 proyectos artísticos pedagógicos, que abarcan todas las carreras de la Filial.

Durante las tres décadas la Filial ha establecido un trabajo sostenido de creciente interacción con la comunidad del Consejo Popular Centro de la ciudad de Camagüey, así como con las dos Escuelas de Artes del nivel elemental y nivel medio de la provincia, así como con las instituciones culturales del territorio: la AHS, UNEAC, entre otras.

Además el Centro docente ha desplegado un intenso trabajo de extensión mediante la organización y colaboración en decenas de eventos científicos y festivales culturales en la provincia. Entre los resultados más significativos sobresale el Evento audiovisual “El almacén de la Imagen”, concebido e implementado para el desarrollo de la carrera de “Arte de los medios de comunicación audiovisual”. En este certamen se han logrado varios premios colaterales, y, en especial, en tres ocasiones nuestros estudiantes alcanzado el premio de financiamiento al mejor proyecto.

Algo significativo ha sido el hecho de que la Filial agramontina ha obtenido decenas de premios en los eventos y festivales: “Taller de la crítica cinematográfica”, “Encuentro de técnicas digitales y audiovisuales” y “Festival Provincial de la Radio”, en los cuales los estudiantes y profesores han obtenido varios premios relevantes. Asimismo, en la “Conferencia de Arte y Cultura” de la Universidad de las Artes en La Habana se logró premio con la ponencia titulada: “Reflexión estética en el siglo XIX cubano” de un miembro de nuestro proyecto “Conversaciones Gustosas”, estudiante del Pre-Universitario “Álvaro Morell”. Además, un estudiante de la Filial camagüeyana obtuvo una beca de creación al documental en el Festival de la Universidad de las Artes de Cuba.

Por otro lado, han sido muy significativos también los resultados obtenidos por las cinco Cátedras Honoríficas adscritas a la Filial, las cuales profundizan en la

vida y obra de personalidades científicas e intelectuales destacadas, a la vez, que investigan en la esfera del conocimiento e interdisciplinariedad, aspectos que con frecuencia no son objeto de profundización en otros marcos académicos. Estas Cátedras aglutina el potencial científico no solo de la institución, sino también del territorio agramontino. Entre sus objetivos está convocar a los estudiantes con el fin de que puedan emplear parte de su tiempo en la superación académica, científica y cultural, lo que favorece, notablemente, su formación integral.

Las Cátedras de la Filial también establecen relaciones tanto con instituciones científicas y académicas del territorio, como con organizaciones y entidades nacionales e internacionales. Por ejemplo, los miembros de la Cátedra Honorífica “Aurelia del Castillo” participan en la “Bienal de Diseño de Camagüey”, así como difunden los temas de género en programas de Radio y Televisión de Camagüey como: “Día Naranja”, “Tercera edad y Género”, “Día de las Mujeres rurales”, “Niñas en el ámbito rural”, “Violencia de género”, “Día de la Familia”, entre otros.

También se han presentado ponencias en eventos internacionales del Programa de estudios sobre la Mujer en Casa de las Américas. Se presentó una ponencia en el proyecto “Gobernanza de Internet”, otra ponencia en el programa “Convención de Género”, así como en la “Bienal de Diseño”. La Cátedra presentó una exposición, titulada: “Campaña Bien Público Masculinidades”, a la vez, que su presidenta dio una conferencia sobre Género en el “Festival de Santa Mareare” en Villa Clara, donde se han obtenido varios reconocimientos.

Además, la Cátedra Honorífica “Enrique José Varona” ha participado en el “Simposio Internacional de Pensamiento Americano”, desarrollado del 26 al 28 de junio de 2019 con la ponencia titulada: “Humanismo en las ideas estética de Enrique José Varona”. Esta Cátedra ha presentado varias ponencias en “Coloquio Internacional del Centro de Estudios Martianos”, a la vez, que han participado en el proyecto “Cuba Digital”, un importante espacio para fomentar las publicaciones y el debate de lo digital en Cuba durante la Feria Internacional del Libro de La Habana.

La Cátedra Honorífica “José A. Aponte” organizó la conmemoración de los 30 años de la desaparición física del Poeta Nacional Nicolás Guillen en la Escuela Secundaria Básica, donde se desarrolla el Proyecto UNESCO relativo a la “Ruta del Esclavo”, actividad que constituye una viva expresión de la estrategia de extensión universitaria de la Filial agramontina.

Entre otros resultados sobresale la Conferencia Científica “Alejo Carpentier”, que fue organizada por la Filial con otras universidades del territorio. En este evento

participaron decenas de doctores y másteres de las universidades de la provincia y de la Habana, quienes trataron varias temáticas, estrechamente vinculadas con la cultura de Cuba y del Caribe. Esta Cátedra “Alejo Carpentier” tiene diseñado todo un programa de superación en colaboración con la AHS de la provincia. Además, desarrolla un postgrado de Semiótica para los profesionales de varios organismos y la toda la comunidad académica del territorio camagüeyano.

En concreto, esta propuesta se inspira y constituye una prolongación y reactivación de la Red-Rizoma TRANSCOMUNIDAD, creada en el 2012 por el coordinador de este proyecto y por decenas de amigos profesores, investigadores, directivos y activistas comunitarios iberoamericanos, quienes cada dos años participaban en los Congresos de Complejidad en Cuba, donde el coordinador interactuó con ellos y pudo desplegar un fértil trabajo editorial, del cual resultaron varios artículos y libros colectivos sobre los avances teóricos y metodológicos de los *Estudios transdisciplinarios de la complejidad*. **A su vez**, este movimiento académico ha elaborado y publicado decenas de artículos científicos, relativos a la *Transdisciplina* en varias revistas de las universidades de nuestra región.

En esencia, en el orden epistemológico, la propuesta de proyecto debe continuar el desarrollo de la *Educación transdisciplinaria*, a partir de los avances teóricos y metodológicos alcanzados por los Paradigmas emergentes de la nueva integración del saber, fértiles áreas de articulación de todas las formas de la cultura y del saber, que proveen nuevos fundamentos teóricos e instrumentos metodológicos para poder estudiar con mayor éxito las complejas realidades sociales de las comunidades de los países de nuestra región.

Específicamente, desde hace ya una década, se ha iniciado un movimiento intelectual informal de investigadores y profesores universitarios, que han participado en los *Congresos Bienales de Complejidad* de la Habana, quienes han promovido no solo el *Pensamiento y las Ciencias de la Complejidad*, sino algo mucho más integrador: la articulación epistemológica, metodológica y práctica de los mencionados *Paradigmas emergentes*, es decir, se ha estado gestando una integración académica de nuevo tipo, inspirada no solo en el *Diálogo de Saberes*, sino también en las *investigaciones y realizaciones concretas transdisciplinarias*.

Esta nueva manera de *auto-organizarse* el trabajo de integración del saber en nuestra región, trata de enfatizar la relación entre la teoría académica y la práctica comunitaria. Esto significa poner la ciencia y los demás saberes al servicio de las comunidades humanas; rompiendo así con el elitismo y la retórica academicista,

que tanto alejaron la labor científico-universitaria de los complejos problemas sociales concretos de las comunidades en nuestros países.

Desde las *nuevas metodologías transdisciplinarias* de análisis social se pueden diseñar e implementar programas de transformación social, promovidos por los investigadores, que propicien la implicación y participación democrática de los actores sociales en la comunidad y fomentar una nueva cultura de consenso, emprendimiento y empoderamiento sociales, que permita el desarrollo de proyectos comunitarios sustentables en los diferentes ámbitos de la vida social, tales como: *económico, político, organizacional, educativo, salubrista, deportivo, cultural, artístico y ambiental, etc.*

Este tipo de investigación exige comenzar por el estudio de la evolución de los procesos de integración del saber en la historia, es decir, *el paso de la multi a la inter y de esta a la transdisciplinariedad*, como vía para revelar los fundamentos de la investigación integradora, que permita asimilar, endógenamente en cada país, los avances indiscutibles que se han producido en el mundo en varias áreas de creciente hibridación de saberes.

En esencia, los *Estudios transdisciplinarios* constituyen un movimiento intelectual más bien espontáneo y aún poco auto-organizado de investigaciones, orientadas al proceso de integración del saber, que ha tenido un impetuoso resurgimiento en la última década, gracias a los avances logrados por el Diálogo de Saberes entre los mencionados Paradigmas emergentes.

Todo parece indicar, que la comunidad académica internacional ha llegado al consenso de que: *“El adjetivo “transdisciplinariedad” nació en la década del setenta del pasado siglo, cuando se comenzó a utilizar con frecuencia a partir de la Conferencia internacional sobre Transdisciplina de 1970, en la cual brillaron los trabajos y reflexiones de Erich Jantsch y Jean Piaget (Jantsch, 1975), (Piaget, 1978) Por esa década también se destaca el trabajo de H. Japiassu (Japiassu, 1976). Sin embargo, un entusiasta y persistente promotor de esta forma superior de integración del saber fue Edgar Morín, quien en 1980 con su ponencia “La antigua y la nueva transdisciplinariedad”, reclamó ya entonces ir más lejos que lo “interdisciplinar”, refiriendo el término transdisciplinar”* (Porley, 2011)

Un hito importante en el desarrollo de los estudios sobre la transdisciplina lo constituyó el *Manifiesto de la Transdisciplinariedad*, acordado en 1994 en el Convento da Arrábida, Portugal, donde se reunieron decenas de destacados investigadores y profesores de las más variadas disciplinas de los cinco continentes. Las ideas

esenciales de todos los participantes fueron resumidas, concretamente, por tres de sus más ilustres *conferencistas*.

Ahora bien, para comprender el estado actual de los avances en esa dirección (multi-inter-trans) se debe admitir que: ... *en la última década, ha aparecido un "movimiento" intelectual y académico denominado "transdisciplinariedad", el cual desea ir "más allá" (trans), no sólo de la unidisciplinariedad, sino también, de la multidisciplinariedad y de la interdisciplinariedad...* (Martínez-Miguélez, 2002, pág. 13).

En honor a la verdad, los estudios sobre la integración del conocimiento, con sus diferentes prefijos asociados al término disciplina: multi, poli, inter, trans, meta, etc., se están desarrollando, con mayor o menor fuerza, desde la década de los años setenta. Incluso antes, pues Geoffrey Chew en la década anterior anticipó que "... la ciencia del futuro podrá consistir en un mosaico de teorías y modelos entrelazados al estilo «bootstrap»" (Chew, 1968), tomado de: (Capra, 1996, pág. 58).

Afortunadamente, la *Transdisciplina* está siendo construida desde varias perspectivas integradoras y se concibe como *el nivel superior, más complejo y eficiente de interacción y auto-organización de varias disciplinas, con alto grado de cooperación en rizoma (red no jerárquica, sino distribuida), coordinación en base a objetivos comunes participativamente elaborados, en el cual se logra construir un lenguaje común híbrido y una epistemología nueva, que establece una visión estratégica transversal común (atraviesa todas las disciplinas) como base de un proyecto de transformación consciente y creativo con metodologías más flexibles y viables, con alto nivel de solución sustentable de problemas sociales complejos concretos* (Martínez-Álvarez, 2011, pág. 137)

Además, la Transdisciplina es la forma superior de integración del saber, donde se trata de construir una nueva epistemología, más bien fruto de la hibridación de los lenguajes y métodos de las disciplinas que participan con un *alto nivel de colaboración y protagonismo distribuido*, fomentado por un liderazgo natural nacido de la base y con propuestas de soluciones sustentables y duraderas para los complejos problemas que demandan ese tipo superior de integración y organización del saber.

Desde la *educación y la investigación transdisciplinaria* se concibe al individuo, a los grupos sociales, las comunidades y a las sociedades concretas como *sistemas dinámicos complejos adaptativos*, que tienen la posibilidad de *auto-organizarse*

y aprender creativamente y auto-organizarse de manera consciente. Para ello, sus protagonistas deben, de manera *flexible, crítica y auto-reflexiva*, conocer y aplicar los avances epistemológicos y metodológicos de la *nueva revolución del saber en su integración transdisciplinaria*, así como promover mayor responsabilidad social ante las diversas formas de la actividad tecno-científica y sus impactos, de manera que se pueda potenciar la *producción, difusión y aplicación* endógena de los conocimientos para fomentar la cooperación entre todos los actores sociales y convertirlos en verdaderos protagonistas en la búsqueda de soluciones sustentables para los complejos problemas sociales.

Como se sabe, la labor investigativa de la realidad social es excepcionalmente compleja, de la misma manera que es compleja la personalidad de cada ser humano. Por tanto, para realizar el estudio de una sociedad concreta (macro escala), de una comunidad o grupo social (meso) o de un individuo (micro) se debe aceptar que el propio proceso investigativo es un fenómeno extraordinariamente complejo, tal como lo es su objeto de estudio concreto, debido, ante todo, a que no se puede hacer fuera de las infinitas relaciones (mediaciones) que establecen todos los sistemas y subsistemas embebidos o anidados unos dentro de otros, así como que, tanto *el individuo, los grupos humanos (comunidades), como la propia sociedad concreta* que se trate, constituyen sistemas dinámicos complejos adaptativos, es decir, en constante evolución y eventuales cambios radicales.

Por tanto, enfocar el estudio de una comunidad, embebida en una sociedad concreta y conformada por decena, cientos y miles de individuos, solo se puede hacer desde una integradora y sinalógica perspectiva transdisciplinaria, es decir, no se puede tratar solo desde uno o varias disciplinas como la sociología, la psicología, la pedagogía, la historia, etc., ya que supone reconocer que *toda comunidad humana es un sistema complejo (interdependiente, estructurado, dinámico y abierto)*, que intercambia *sustancia, energía, información y sentido* con el *entorno*, además, que *como sistema adaptativo* su dinámica tiende a ser *caótica, azarosa y no-lineal* (estocástica, al borde del caos o alejado del equilibrio), porque tiene *alta sensibilidad a los cambios en las condiciones iniciales* y recibe constantes *perturbaciones* del entorno, que generan en su interior *fluctuaciones, retroalimentación, reestructuración, auto-organización, etc.*

A su vez, para *adaptarse* a los cambios provocados por sus relaciones con el medio, el sistema (en este caso la comunidad) necesita generar *fluctuaciones* (cambios dinámicos y estructurales) que *disipen* (amorticen o amplifiquen) ese

impacto, fenómenos estos que generan *recursividad y retroalimentación*, tanto negativa como positiva para el sistema en cuestión (Maruyama, 1963), (Moreno, 2002a, pág. 13), fenómenos que expresan su no-linealidad, así como otras propiedades: *indeterminación, azar, incertidumbre, borrosidad, etc.*, las cuales muestran la verdadera riqueza de los procesos del funcionamiento y desarrollo de la comunidad y de los individuos que la conforman.

De tal suerte, el *estudio transdisciplinario de la comunidad* supone considerar el contexto social general en el que como subsistema está embebida, así como las particularidades de los individuos que le constituyen y las impredecibles interrelaciones entre ellos. A su vez, para semejante estudio es imprescindible apelar a todo el arsenal de herramientas epistemológicas, a través de las cuales se puede comprender su naturaleza compleja.

Por otro lado, un lugar central en la *Perspectiva transdisciplinaria* lo ocupa la *noción de auto-organización*. Desde esta noción se puede comprender que una comunidad, en su azarosa y multilateral relación con el *entorno*, podrá desarrollarse de manera sustentable, si *cambia su dinámica y rompe la simetría de sus estructuras organizacionales establecidas*, generando así *propiedades emergentes, que amortiguan o amplifican las perturbaciones del entorno*, expresándose esas *emergencias* como *atractores*, es decir, *zonas de confluencias de fuerzas o potencialidades*, que le compulsen y permitan realizar acciones para su auto-organización, como antesala del necesario empoderamiento de sus miembros, proceso este indispensable para las transformaciones que conlleven a su desarrollo sustentable en la comunidad. En verdad, la comunidad como un *sistema adaptativo y evolutivo* necesita estar siempre en una *dinámica caótica que tienda al orden*, debe mantenerse en la mediación dialéctica de ambos extremos, en un *equilibrio dinámico, fluctuante y fluyente*, como le llamó Bertalanffy, pues en ese estado, especialmente autónomo, pero a la vez de cierta dependencia con el entorno (no a la inversa), es que puede explotar sus verdaderas *potencialidades creativas*, las que le permiten elevar su *adaptabilidad y creatividad* como garantes de su *desarrollo sustentable*, algo que le permite también transformarse a sí mismo como al *entorno*.

En esencia, el protagonismo de los miembros de la comunidad es dinámico y transitorio, pues pasa de unos a otros actores. Desde esta perspectiva la *centralización* es desplazada por la *participación distribuida*, que potencia la *auto-organización* para el desarrollo de la comunidad y no para su estandarización y mimetismo como se ha privilegiado en la historia de la racionalidad moderna.

Conclusiones

En fin, desde la *Perspectiva transdisciplinaria* se privilegia el papel de los educadores, instituciones, actores sociales y medios de difusión masiva para facilitar y promover la apropiación de esos conocimientos, valores culturales y espirituales por todos los profesionales y ciudadanos, enfatizando la dialéctica entre *razón y pasión*, en el sentido que le proporciona Edgar Morín, en el contexto de nuestra rica cultura iberoamericana.

En consecuencia, para lograr dar cumplimiento al objetivo de esta ponencia en general y de una propuesta de proyecto transdisciplinario para el desarrollo educativo-cultural comunitario en particular, los autores sugieren promover nuevas formas de socialización de esta iniciativa no solo en eventos como este, sino también en las diferentes plataformas y actividades, virtuales que se desarrollen en el ámbito del Arte y la Cultura en el país, a la vez, que se aprovechen mejor las potencialidades de las Redes Sociales para concretar una estrategia de alcance internacional que favorezca el desarrollo de proyectos de gestión de financiamiento en función de los objetivos aquí argumentados.

Referencias bibliográficas

Capra, F. (1996). *La trama de la Vida*. Barcelona: Anagrama.

Chew, G. (1968). Bootstrap: A scientific idea? *Science*(161), 762-765.

García-Rodríguez, J.F. & Betancourt, J. (2010). *Enfoque de los sistemas complejos en Salud*. Tabasco: Dirección de Calidad y Enseñanza en Salud de la Secretaría de Salud del Estado.

García-Rodríguez, J.F.; Betancourt, J.; Martínez-Álvarez, F. (2011). *Transdisciplina y desarrollo humano*. Tabasco: Editorial Dirección de Calidad y Enseñanza en Salud de la Secretaría de Salud del Estado.

Herrscher, E. (2011). La Transdisciplina en la educación. En J. García, & J. &.-Á. Bethencourt, *La Transdisciplina y el desarrollo humano* (págs. 125-131). Tabasco: Editorial Dirección de Calidad y Enseñanza en Salud de la Secretaría de Salud del Estado.

Jantsch, E. (1975). Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la

enseñanza y la innovación. En L. Apostel, *Interdisciplinariedad. Problemas de la enseñanza y de la investigación en las universidades* (págs. 110-141). México: ANUIES.

Japiassu, H. (1976). *Interdisciplinariedad y la patología del saber*. Río de Janeiro: Imago Editora.

Luengo, N.A.; Martínez-Álvarez, F.F. (2018). *La Educación transdisciplinaria*. Buenos Aires: Comunidad Editora Latinoamericana.

Martínez-Álvarez, F.; Ortiz-Hernández, E. & González-Mora, A. (2010b). Multi, inter y transdisciplinariedad en la historia del conocimiento. En M. Lustosa, & P. Yone, *Veredas Interdisciplinarias* (págs. 13-34). Maceió: Universidade Federal de Alagoas, EDUFAL.

Martínez-Álvarez, F.F. & Cuenca-Díaz, M.M. (2017). La perspectiva transdisciplinaria y la metodología de la investigación social. En N. Quevedo, *La lógica del proceso de investigación* (págs. 37-51). Quito: Editorial Jurídica del Ecuador. Universidad Regional Autónoma de los Andes.

Martínez-Álvarez, F.F. (2011). *Fundamentos epistemológicos para la construcción de una Educación transdisciplinaria en Cuba. Tesis de Doctorado*. La Habana: Centro de Perfeccionamiento de la Educación Superior de la Universidad de La Habana. En: <http://revistas.mes.edu.cu/greenstone/collect/repo/index/assoc/D9789591/618771.dir/9789591618771.pdf>.

Martínez-Miguélez, M. (2002). *Un nuevo enfoque paradigmático de la Medicina*. Caracas: Universidad Simón Bolívar.

Maruyama, M. (1963). The 2nd Cybernetics: Deviation-amplifying mutual causal processes. *American Scientist*, 51(2).

Moreno, J.C. (2002a). Tres teorías que dieron origen al pensamiento complejo: sistémica, cibernética e información. En M. Velilla, *Manual de iniciación pedagógica al Pensamiento Complejo*. (págs. 24-.35). Bogotá: ICFES-UNESCO.

Piaget, J. (1978). *Psicología y Epistemología*. Barcelona: Editorial Ariel.

Porley, R. (2011). Ética y proyección civilizatoria. En J. & García-Rodríguez, *Transdisciplina y desarrollo humano* (págs. 96-121). Tabasco: Dirección de Calidad y Enseñanza en Salud de la Secretaría de Salud del Estado de Tabasco.

Rodríguez-Zoya, L. & et. al. (2018a). *La emergencia de los enfoques de la complejidad en América Latina*. Tomo I. Buenos Aires: Comunidad Editora Latinoamericana.

Rodríguez-Zoya, L. & et. al. (2018b). *La emergencia de los enfoques de la complejidad en América Latina*. Tomo II. Buenos Aires: Comunidad Editora Latinoamericana.

036-Perspectiva transdisciplinaria en la metodología de la investigación social

Transdisciplinary perspective in methodologic social research

Autores

Dr.C. Fidel Francisco Martínez Álvarez.¹⁹

M. Sc. Beatriz Goenaga Conde.²⁰

Resumen

En la presente ponencia se realiza una síntesis de los fundamentos teórico-metodológicos esenciales de la *Perspectiva transdisciplinaria* para la integración del conocimiento, así como para la organización de la actividad científica y docente desde los diversos y profusos referentes teóricos de los denominados paradigmas emergentes de la integración del saber. Estos paradigmas nutren hoy esta articuladora concepción con una prolífera epistemología, conformada por decenas de ideas, principios, conceptos y procederes, que desbordan las tradicionales barreras entre los saberes, disciplinas y formas de la cultura, contribuciones estas que permiten hoy construir y sistematizar un nuevo lenguaje, el cual, a su vez, permite la interrelación entre diversas teorías y enfoques, como vía efectiva para encontrar soluciones más sustentables a los problemas complejos de la realidad social en varios ámbitos y esferas de la vida, tales como: economía, política, educación, salud, dirección organizacional, investigación, cultura, arte, deporte, entre otros. Por tanto, el objetivo del trabajo consiste en sistematizar algunas ideas, principios y premisas teórico-metodológicas esenciales de la *Perspectiva*

19 Doctor en Ciencias de la Educación (Universidad de la Habana, 2011), Máster en Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología (Universidad de la Habana, 2000), Máster en Filosofía (Universidad Estatal “Taras Schevchenko” de Kiev, Ucrania, Unión Soviética, 1984), Profesor Titular de la Universidad de las Artes de Cuba. Filial de Camagüey. Tel. Móvil: +53 54227742. Correo-e: fidel franciscomartinezalvarez@gmail.com,

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7122-3733>

20 Jefa del Departamento de Formación General y Profesora Auxiliar de la Filial de Camagüey de la Universidad de las Artes de Cuba. Licenciada en Lengua inglesa y Máster en Cultura Latinoamericana. Correo-e: isa@pprincipe.cult.cu

transdisciplinaria para el desarrollo de las investigaciones sociales.

Palabras clave: *Transdisciplina, paradigma emergente, auto-organización, investigación social.*

Abstract

In the present work comes true a synthesis of the theoretic and methodological foundations accomplishes essential of the *Trans-disciplinary perspective* for the integration of knowledge, that way same as for the organization of the scientific activity and teaching from the various and profuse referent theoreticians of the named emerging paradigms of the integration of knowledge, which nourish this connective conception with a proliferous epistemology, shaped for tens of ideas, beginnings, concepts and actions that the traditional barriers between the knowledge, disciplines and forms overflow with culture, contributions that they enable today constructing and systematizing a new language that allows to the interrelation between various theories and focuses, like road to find more sustainable solutions to the complex problems of the social reality in several spaces and spheres of social life, such like: economy, policy, education, health, organizational management, investigation, culture, art, sports, between other ones. Therefore, the objective of the present work involves systematizing some ideas, beginnings and theoretic premises essential methodological of the *Trans-disciplinary perspective* for the development of the social researches.

Key words: Transdisciplinary research, emerging paradigm, self-organization, social investigation.

Introducción

En los años finales de esta segunda década del nuevo milenio sigue quedando en deuda la ineludible integración del conocimiento, a pesar de que ya se va construyendo una nueva epistemología fundada en la articulación de las ideas de los estudios de la complejidad, así como de los demás *paradigmas emergentes de*

*la integración del saber.*²¹

Hoy, desde la interrelación creciente de los diferentes enfoques y teorías, se va superando las dificultades generadas por el reduccionismo del *ideal clásico de la racionalidad científica*,²² lo que, a su vez, va permitiendo la renovación de los fundamentos teóricos de la emergente metodología de la investigación social.

Desde la nueva epistemología integradora en construcción se sistematizan emergentes *nociones, conceptos, métodos, técnicas y procedimientos* no lineales, así como se implementan nuevas estructuras organizacionales con arreglo a la naturaleza compleja del objeto de investigación, lo cual permite acceder mejor a los denominados *colegios invisibles*, fuentes de información que garantizan la actualización sustentable de los fundamentos de las teorías filosóficas y científicas, así como de los basamentos de las demás formas y esferas de la cultura (Martínez-Álvarez, F., 2011b)

En el presente trabajo se tiene como objetivo exponer una breve síntesis de las *ideas, principios, premisas y conceptos* esenciales de la emergente *Perspectiva transdisciplinaria* de integración de los saberes y demás formas de la cultura, como punto de partida para la renovación de los fundamentos de la metodología de la investigación social.

21 Paradigmas emergentes: son seis áreas de integración del conocimiento, que, aunque tienen cierta autonomía en su evolución, también tienden cada día a articularse entre sí. Es una revolución contemporánea del saber gestada en el último medio siglo y protagonizada por: 1) Estudios CTS, 2) Holismo ambiental, 3) Bioética, 4) Hermenéutica, 5) Constructivismo y 6) Estudios de la Complejidad. (Martínez-Álvarez, F.; Ortiz, E., González-Mora, A., 2009a), (Martínez-Álvarez, F.F., 2011), (Martínez-Álvarez, F.F., 2018), (Luengo, N.A.; Martínez-Álvarez, F.F., 2018)

22 El reduccionismo es uno de los rasgos del ideal clásico o concepción heredada del conocimiento, que se conoció con la introducción de la frase inglesa “received view” o “standard view” por Hilary Putnam. Es una concepción sobre la racionalidad científica, formada por el positivismo y caracterizada por el predominio del enfoque disciplinar, fragmentado, reduccionista y lineal de la realidad (Martínez-Álvarez, F.F., 2000, págs. 18-26)

Desarrollo

Ante todo, es preciso partir de la propia noción de *Transdisciplina*, que consiste en: “... ese nivel más complejo y eficiente de interacción entre diversas disciplinas con cooperación y coordinación en base a objetivos comunes. En ella se logra construir un lenguaje híbrido y una epistemología nueva, es decir, se establece una visión estratégica común consolidada, mediante un proyecto de transformación consciente y creativa con metodologías alternativas viables y solución de problemas complejos” (Martínez-Álvarez, 2011, pág. 165)

En verdad, esta emergente perspectiva de integración de saberes se expresa como una forma de organización del trabajo de investigación, docente y extensionista de alto grado de participación consciente y democrática de cada uno de los miembros del proyecto de transformación académica y social, que logra, mediante líderes naturales itinerantes (protagonismo distribuido), una eficiente *cooperación*, *coordinación* e *implicación* entre las disciplinas y actores participantes, que permite garantizar el desarrollo sustentable de las comunidades tanto académicas como sociales.

De hecho, la *Perspectiva transdisciplinaria* utiliza y perfecciona la epistemología de las teorías y enfoques de los *Estudios de la complejidad* y de los demás *paradigmas emergentes*, que están contribuyendo a la constitución de este nuevo lenguaje común necesario para el trabajo de investigación en equipo.

El alcance de las soluciones generadas por la *Perspectiva* y el trabajo *transdisciplinario* tiene un impacto integral y sustentable en el desarrollo social, porque articula todos los enfoques de las disciplinas y áreas de conocimientos vinculadas directa o indirectamente a la búsqueda de soluciones efectivas de los complejos problemas sociales, mediante la creación de una nueva epistemología de integración del saber de más de un centenar de *ideas, conceptos y nociones relativas a la complejidad de la realidad social*.

En concreto, para poder comprender cualquier proceso social complejo son muy valiosas las denominadas *premisas de la Perspectiva transdisciplinaria*:

1. Comprender y ser consecuente con la *transformación reflexiva*, el conocimiento como un proceso dialéctico de interrelación sujeto-objeto-sujeto (omnijetividad): proceso de transformación mutua o bidireccional, que se produce de los *investigadores* (diplomante, maestrante, aspirante y tutores) hacia sus *objetos de investigación* (estudiantes, profesores, familia, comunidad,

institución, organización, etc.) y su *contexto social*.

2. Asumirla *trans-referencialidad epistemológica* como principio mediador y dinamizador de la *integración de todas las disciplinas, saberes y formas de la cultura* (Morin, 1996b), (Ardoino, 1991), es decir, desarrollar el espíritu auto-crítico (dominio personal) y crítico-constructivo mediante el *diálogo*, el consenso y articulación de paradigmas complementarios (Lenin, 1986f, pág. 301), (Bertalanffy, 1981, págs. 33-35), (Ardoino, 1991), (Morín, 1999). En concreto, este esencial principio transdisciplinario incita a asumir una *visión* más articuladora y comprehensiva que supone la complementariedad de *enfoques* hacia la más cabal *perspectiva*, no en el espíritu de la *multi o interdisciplina*, formas menos complejas de articulación de enfoques y disciplinas, sino como *trans-referencialidad* (dialéctico-sistémico-compleja perspectiva de complementariedad e integración de enfoques y disciplinas), es decir, esa reflexión lógico-dialéctica que aprovecha las contribuciones de todos los enfoques posibles de todas las disciplinas científicas que están vinculadas directa o indirectamente al objeto de investigación. De hecho, esto nos revela la vigencia de la idea de David Crane sobre la necesidad de indagar en los "*colegios invisibles*". Ello supone ya utilizar y enriquece el arsenal terminológico transdisciplinario necesario en función de la naturaleza compleja tanto del objeto como del campo. Estas tres ideas (dos principios y una exigencia) constituyen una misma premisa del pensamiento lógico dialéctico, sistémico y complejo, solo que, fundamentado desde tres tradiciones de pensamiento diferentes, pero complementarias, que puede ser aplicada con éxito en el estudio de cualquier proceso de la complejísima trama de la vida social.
3. Fomentar *el paso a la integración transdisciplinaria* (articulación transversal como síntesis de las formas vertical y horizontal, a partir de los avances de los *Estudios de la Complejidad* de los demás *Paradigmas emergentes* (Martínez-Álvarez, 2009b), (Martínez-Álvarez, 2011), (García-Rodríguez, Betancourt, Martínez-Álvarez, 2011).
4. Asumir la *perspectiva de la complejidad del objeto y el campo de la investigación*, es este caso, una indispensable visión global en el estudio del proceso social de aparición, establecimiento y desarrollo de las cualquier comunidad u organización social.
5. Lograr *alta empatía comunicacional* entre todos los actores sociales, en especial, en el contexto social actual de pérdida de valores en todos los niveles y estratos

sociales. Es decir, fomentar un espíritu y *trabajo eficiente en equipo*, en el que se logre alta empatía psicológica y comunicacional, es decir, que se desarrolle una *inteligencia emocional*,²³ que propicie la cooperación, complementariedad, confianza mutua, *diálogo, discusión, debate y conversación* creativa (Herrscher & et al., 2012a), mediante el uso de los tipos y estilos de pensamiento, así como del pensamiento divergente, que utiliza diferentes enfoques y aprovecha las *inteligencias múltiples* ²⁴ de todos los *protagonistas del proceso de dirección*.

En concreto, en lo relativo al *diálogo* Paulo Freire, el educador brasileño, propone que los participantes en la actividad educativa se conviertan en sujetos activos del proceso de transformación de su realidad, aprovechando las potencialidades creativas del diálogo problematizador (Freire, 1983a, pág. 4).

En esencia, en las concepciones de Freire se enfatiza la necesidad de superar el paradigma reduccionista del positivismo que privilegia el estilo de ordeno y mando y subestima el carácter creativo y transformador de la participación democrática.

Mientras que, en lo concerniente a este aspecto del especial valor de la empatía en la comunicación entre los actores en el ámbito de la labor organizacional, decenas de autores han desarrollado nuevas concepciones psico-pedagógicas que enfatizan la necesidad de crear colectivos humanos inteligentes, que logren mediante la creatividad hacer más sustentable el desarrollo de *los grupos y organizaciones inteligentes*.

6. Constituir *equipo y colectivos transdisciplinarios* que, como *zonas de creatividad*, fomenten *epistemologías* más abiertas y flexibles (Franco; Dieterich, 1998), indispensables para la actualización permanente y sustentable de los investigadores sociales.
7. Desarrollar *nuevas metodologías sociológicas* de transformación comunitaria,

23 Es de especial significado para el desarrollo de esta perspectiva aprovechar las potencialidades creativas que proporciona la inteligencia emocional, la cual ha sido desarrollada en los trabajos de: (Gardner, 1995a), (Goleman, 1996), (Cabrera, Y.; Martínez-Álvarez, F.F. & Cuenca, M.M., 2016a)

24 Es necesario aprovechar el valor teórico-metodológico de la clasificación de los tipos de inteligencia, desarrollada en los trabajos de: (Gardner, 1995a), (Gardner, 1995b)

- como las teorías de la *Red de Actores* ²⁵ y del *Diálogo generativo*,²⁶ que permiten vincular tres principios: 1) principio de la *reflexividad*, 2) principio de la *autonomía integradora* y 3) principio de la *trans-sectorialidad*, para facilitar la *participación y el empoderamiento* reales de los protagonistas, materializados en proyectos de transformación e impacto social positivo sobre la comunidad.
8. Crear *redes-rizomas*, distribuidas y descentralizadas de los actores participantes en los procesos sociales complejos, que son objeto de estudio, premisa esta de vital importancia para el estudio integral de los problemas concretos de las organizaciones e instituciones sociales.
 9. Lograr la real *implicación ética* (personal, colectiva y social) de todos los actores vinculados a la investigación social (Ardoino, La Implicación, 1997). Desde nuevos enfoques de corte constructivista y hermenéutico, que asumen la idea sobre el importante papel que juegan la subjetividad y la intersubjetividad en la investigación social, se debe privilegiar esta noción de *implicación*, la cual remite a la plena y efectiva participación y vínculo emocional del profesor y del investigado con los actores sociales y con el proceso mismo de la investigación en la comunidad, es decir, sumergirse en las vivencias mismas del proceso, ser parte inherente de la propia transformación que se quiere realizar, no tanto como acto consciente (compromiso), como proceso espontáneo de disfrute y auto-transformación del propio investigador.
- Esta es una premisa que complementa las anteriores, pues posibilita el paso del *compromiso teórico* (preocupación) al *comportamiento práctico* (ocupación) de los investigadores no como interventores sino como facilitadores o co-protagonistas de las transformaciones sociales.
10. Elaborar, hibridar y experimentar nuevas *metodologías no lineales* a la medida de las particularidades del sistema investigado. En este caso sería de gran ayuda incorporar estas nuevas metodologías en el estudio de las organizaciones e instituciones sociales (Haken, 1986)

Para la aplicación útil y provechosa de cada una de estas premisas teórico-

25 En el mundo académico se reconoce que la Teoría de la Red de Actores (Actor-Network Theory o Teoría del Actor-Red denominación más difundida en inglés) es una de las dos tendencias principales de los estudios sociales sobre la actividad tecnocientífica, que más se ha desarrollado en Europa y Estados Unidos. Esta teoría realiza estudios sociológicos, empíricos, históricos, filosóficos y éticos sobre la ciencia y la tecnología en contextos sociales concretos (Barnes, B., 1980), (Callon, M., 2001), (Martínez-Álvarez, F. & Proenza, R., 2010), entre otros.

26 Para saber sobre esta metodología social, consultar: (Fried, D. & Rodríguez-Mena, M., 2011), (D'Angelo, 2005), (Rodríguez-Mena, 2011)

metodológicas de la *Perspectiva transdisciplinaria* en el estudio de los problemas sociales, es preciso, imbricarlas con otras perspectivas y enfoques filosóficos, sociológicos y antropológicos de la investigación social en general y de la conciencia de las masas (grupos y sectores poblacionales) y de los imaginarios sociales en particular. En Cuba hoy ya se ven algunos avances en el desarrollo de esta perspectiva en el orden teórico-metodológico en las esferas de la educación, de la salud y del deporte.²⁷

Conclusiones

Entre las áreas menos desarrolladas de la *Perspectiva transdisciplinaria* está la elaboración y aplicación de nuevos métodos no lineales de indagación social, teniendo en cuenta que la dimensión cualitativa en el análisis de los procesos sociales es mucho más difícil de comprender en el sentido renovado de este término a la luz de los avances epistemológicos en las tradiciones hermenéutica y constructivista.

Para desarrollar nuevos métodos no lineales es preciso primero superar la dicotomía entre la descripción e interpretación cuantitativa y las valoraciones cualitativas; luego es indispensable acceder y utilizar los avances en el área de las metodologías no lineales que hoy se elaboran mediante el uso de la lógica borrosa, los análisis de autómatas celulares, las teorías de las decisiones, la programación basada en agentes, la inteligencia artificial por redes neuronales, etc.

En fin, es impostergable la batalla no solo por elevar el nivel de actualización epistemológica de los profesionales de las ciencias sociales, que se dedican a la metodología de la investigación, sino también la urgente divulgación y aplicación de la *Perspectiva transdisciplinaria*, como premisa para poder, entonces, avanzar en las aplicaciones concretas, pues sin el dominio de este emergente lenguaje transdisciplinario sería imposible lograr resultado alguno.

27 Entre los trabajos en la salud y en el deporte están: (García-Rodríguez, J.F. & Betancourt, J., 2010), (García-Rodríguez, J.F.; Betancourt, J.; Martínez-Álvarez, F., 2011), (Vila-Morales, D., 2016), (Cabrera, Y.; Martínez-Álvarez, F.F. & Cuenca, M.M., 2016a), (Cabrera, Y.; Martínez-Álvarez, F.F. & Cuenca, M.M., 2016b), (Betancourt, J.; Martínez-Álvarez, F.F.; Álvarez, M. & Nicolau, E., 2016), (Betancourt, J.; Martínez-Álvarez, F. & Álvarez, M., 2017), (Luengo, N.A., 2016).

Referencias Bibliográficas

- Ardoino, J. (1991). El análisis multireferencial. *Issy-les-Moulineaux, EAP, Colección Recherches et Sciences de l'éducation*. Disponible en: http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res087/txt1.htm, 173-181.
- Ardoino, J. (1997). *La Implicación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barnes, B. (1980). *Estudios sobre sociología de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- Bertalanffy, L.V. (1981). *Perspectivas en la teoría general de sistemas*. Madrid: Alianza Universitaria.
- Betancourt, J.; Martínez-Álvarez, F. & Álvarez, M. (2017). Hacia la superación epistemológica para la gestión de proyectos de investigación en salud. *Revista Persona y Bioética*. Vol. 21, No. 2, 292-311.
- Betancourt, J.; Martínez-Álvarez, F.F.; Álvarez, M. & Nicolau, E. (2016). Estrategia de superación transdisciplinaria para la investigación. *Revista Humanidades Médicas de la Universidad de Ciencias Médicas «Carlos J. Finlay» de Camagüey*, 16(3).
- Cabrera, Y.; Martínez-Álvarez, F.F. & Cuenca, M.M. (2016a). La inteligencia humana desde la perspectiva transdisciplinaria (Primera Parte). *Mikarimin. Revista Científica Multidisciplinaria de la Universidad Regional Autónoma de los Andes*. Disponible en: <http://186.46.158.26/ojs/index.php/mikarimin/issue/view/11>, 2(2).
- Cabrera, Y.; Martínez-Álvarez, F.F. & Cuenca, M.M. (2016b). La inteligencia humana desde la perspectiva transdisciplinaria. Segunda Parte. *Revista Cognosis de la Universidad Técnica de Manabí, Portoviejo*, 1(3), 29-56.
- Callon, M. (2001). Cuatro modelos de dinámica de la ciencia. En A. L. Ibarra, *Desafíos y tensiones actuales en Ciencia, Tecnología y Sociedad* (págs. 27-39). Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos.
- D' Angelo, O. (2005). *Autonomía integradora y transformación social: El desafío ético emancipatorio de la complejidad*. La Habana: Acuario.
- Franco, R.; Dieterich, H. (1998). Aportes de las ciencias naturales a la posibilidad de la democracia. En H. Dieterich, R. Franco, & A. Peters, *Fin del Capitalismo Global. El nuevo Proyecto histórico*. (págs. 81-104). México: Editorial Nuestro Tiempo.
- Freire, P. (1983a). *La Educación como práctica de la libertad*. Río de Janeiro: Paz y

Tierra.

- Fried, D. & Rodríguez-Mena, M. (2011). Afrontamiento generativo y desarrollo comunitario. En J. García, J. Betancourt, & F. Martínez, *Transdisciplina y desarrollo humano*. (págs. 256-287). México: Editorial Dirección de Calidad y Enseñanza en Salud de la Secretaría de Salud del Estado de Tabasco.
- García-Rodríguez, J.F. & Betancourt, J. (2010). *Enfoque de los sistemas complejos en Salud*. Tabasco: Dirección de Calidad y Enseñanza en Salud de la Secretaría de Salud del Estado.
- García-Rodríguez, J.F.; Betancourt, J.; Martínez-Álvarez, F. (2011). *Transdisciplina y desarrollo humano*. Tabasco: Editorial Dirección de Calidad y Enseñanza en Salud de la Secretaría de Salud del Estado.
- Gardner, H. (1995a). *Inteligencias múltiples*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gardner, H. (1995b). *Mentes creativas*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Goleman, D. (1996). *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
- Haken, H. (1986). *Fórmulas del éxito de la Naturaleza*. Barcelona: Salvat.
- Herrscher, E. & et al. (2012a). *Primeras Conversaciones del Extremo Sur*. Ushuaia: Universidades Nacionales de Tierra del Fuego y de la Patagonia.
- Lenin, V.I. (1986f). *Insistiendo sobre los sindicatos, el momento actual y los errores de los camaradas Trostki y Bujarin. Obras Completas, 5ta. Edición. Tomo 43*. Moscú: Progreso.
- Luengo, N.A. (2016). *Sistema de entrenamiento para la dirección del desarrollo de la fuerza especial en corredores con obstáculos. Tesis de doctorado*. La Habana: Universidad de las Ciencias de la Cultura Física y el Deporte.
- Luengo, N.A.; Martínez-Álvarez, F.F. (2018). *La Educación transdisciplinaria*. Buenos Aires: Comunidad Editora Latinoamericana.
- Martínez-Álvarez, F. & Proenza, R. (2010). La Teoría de la Red de Actores desde una perspectiva latinoamericana. *Revista Cubana de Ciencias Sociales. Instituto de Filosofía de Cuba. No. 42*, 61-80.
- Martínez-Álvarez, F. (2011b). La Educación desde la perspectiva transdisciplinaria de la complejidad. En J. García, & J. &.-Á. Betancourt, *Transdisciplina y desarrollo humano*. (págs. 152-175). Tabasco: Editorial Dirección de Calidad y Enseñanza en Salud de la Secretaría de Salud del Estado de Tabasco, México. ISBN: 968-5518-32-7.
- Martínez-Álvarez, F.; Ortiz, E., González-Mora,, A. (2009a). Algunos antecedentes, iniciadores y fundamentos de los Estudios de la Complejidad. *Revista Quórum*

- Académico. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Zulia, Venezuela, 6(1), 79-120.*
- Martínez-Álvarez, F.F. (2000). *La visión social de la Tecnociencia en Cuba*. Universidad de la Habana, Dirección de Postgrado. La Habana: Universidad de la Habana.
- Martínez-Álvarez, F.F. (2009b). *El Enfoque transdisciplinario de la Complejidad y su importancia para la renovación epistemológica de la educación científica*. Universidad de Camagüey. Camagüey: MES, Memorias de Universidad 2010.
- Martínez-Álvarez, F.F. (2011). *Fundamentos epistemológicos para la construcción de una Educación transdisciplinaria en Cuba. Tesis de Doctorado*. La Habana: Centro de Perfeccionamiento de la Educación Superior de la Universidad de La Habana. En: <http://revistas.mes.edu.cu/greenstone/collect/repo/index/assoc/D9789591/618771.dir/9789591618771.pdf>.
- Martínez-Álvarez, F.F. (2018). Los estudios de la complejidad en la nueva revolución del saber. En L. Rodríguez-Soya, *La emergencia de los enfoques de la complejidad en América Latina. Tomo II. Cap. V*. (págs. págs. 82-101). Buenos Aires: Comunidad Editora Latinoamericana.
- Morin, E. & et. al. (1996b). Carta de la transdisciplinariedad. *Sociología y Política*(8), 98-102.
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: UNESCO.
- Rodríguez-Mena, M. (2011). Aprender a manejar conflictos. Programa de Formación. En M. Rodríguez-Mena, *CD Caudales 2011*. La Habana: Editorial Acuario, CIPS.
- Vila-Morales, D. (2016). *La actualización epistemológica de los programas doctorales en Ciencias Médicas. Tesis en opción al título de Doctor en Ciencias de la Educación*. La Habana: Centro de Perfeccionamiento de la Educación Superior de la Universidad de la Habana.

051- Semiótica del cuerpo

Body semiotics

Autora

M. Sc. Noemí de Cárdenas Piloto²⁸, ncpiloto@isa.cult.cu; noemidecardenas05@gmail.com

Resumen

Los análisis del cuerpo, aunque siempre insuficientes, abundan. ¿Pero de qué tipo de análisis estamos hablando? Tradicionalmente, la lingüística ha abordado su estudio desde lo analítico-estructural, con predominio del pensamiento dicotómico y ese estudio desmenuzado y fragmentado de la gestualidad ha provisto ocasionalmente de diccionarios y puntuales disquisiciones. Consecuentemente, la escasez de estudios integradores ha dificultado la comprensión de ese cuerpo gestual que fascina, intriga y que sin embargo, se torna distante e inasible como una totalidad.

Palabras claves: Semiótica del cuerpo, signos, energía semiótica, deseo

Abstract

The analysis of the body though never enough, can easily be found, but what kind of analysis are the most common? Traditionally, linguistics has seen it from an analytical and structural point of view with a dichotomist perspective and that detailed and fragmented look has provided us with dictionaries and exact precisions. Consequently, the scarcity of integrating studies has obstructed the comprehension of that expressive body that fascinates, intrigues but which turns distant and inapprehensible as a whole.

Key words: Body semiotics, signs, semiotic energy, desire

28 Profesora de Semiótica del departamento de Estudios Lingüísticos en la Universidad de las Artes

Introducción

El término semiótica del cuerpo se introduce probablemente por primera vez en 1977, por el etnolingüista Roy Ellen, pero con un enfoque saussureano. En la actualidad, el semiótico sueco, Dr. Göran Sonesson considera que los gestos a diferencia de las imágenes y la ropa son usualmente signos porque involucran una expresión que es claramente diferenciable de lo expresado (signo lingüístico). En 1992, plantea un proyecto de semiótica del cuerpo, pero desde la fragmentación y la semiótica visual pictórica. Sin embargo también planteó: *"Una semiótica del cuerpo tendrá que ocuparse más de las cualidades que de las cantidades; o sea, tendrá que trabajar con categorías más que con números"* (Sonesson, 1992).

¿Cómo simplificar lo complejo del texto visual de ese cuerpo que habitamos para sistematizar sus unidades de sentido? Quizás la semiótica esté en una mejor posición de asumir el reto. En primer lugar, porque su objeto de estudios que es precisamente la deconstrucción de significados y sentidos, la ubica en un podio estratégico y en segundo lugar, porque es transdisciplinar por esencia.

Un diccionario o un glosario de gestos, aunque muy valioso como material de consulta, no parece ser pues una solución. Tampoco lo es que nos repitan las maravillas comunicativas de cada parte, de cada músculo de esa maquinaria irremplazable que es nuestro cuerpo. ¿Cómo podría eso ayudarnos a resolver el problema de su entendimiento como texto semiótico? Además, casi todos se refieren a los gestos emblemáticos denotados por cada cultura y sus significados específicos. Y no es que no sea útil conocer esos significados, la cuestión es que no se aprecian en igual medida, otros estudios acerca de los sentidos culturales que se generan en los cuerpos de cualquier sociedad. Y sin embargo la forma en que este proceso ocurre en las diferentes culturas, es bastante similar. Considero erróneo clasificar los gestos del cuerpo y atribuirle a priori un significado, cuando debe ser lo contrario, a partir de los significados, los sentidos de la cultura y la situación que los enmarca (semiósfera) es que se producen los gestos.

Por otra parte, el cuerpo como imagen, al igual que otras visualidades que construyen el mundo, es banalizado por un exceso de atención a lo superficial del ropaje de lo formal, o sea, es objeto del vicio por la forma que nos inutiliza para ver las esencias que lo esclavizan. Lo visible aparente también es importante y revelador pero no es lo único a tener en cuenta. Para un verdadero estudio de cualquier visualidad hay que penetrar los códigos de su construcción en todos los

sentidos. Claro, eso no es fácil.

Desarrollo

Naturaleza de los signos del cuerpo

Según el concepto de signo y la clasificación de signos de Charles Sanders Peirce, el análisis semiótico del cuerpo puede revelar mucho más de lo que hasta ahora se ha dicho sobre él. Para Peirce, un signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa, es decir una representación de alguna otra cosa, que sería el objeto semiótico. Por lo que tanto nuestro cuerpo real como sus diferentes representaciones, léase imágenes, nos están remitiendo a otros objetos. De ahí que nuestro cuerpo emita signos de todo tipo:

Tricotomía de los signos

1ra. Tricotomía: Relaciones triádicas de comparación

Cualisigno: signo en sí mismo, como mera cualidad

Ej. Sensación de rechazo inexplicable ante una persona desconocida (Me cae mal, o no me gusta esa persona, y no sé porqué); o de atracción (es feo pero me gusta, tiene algo que no sé...); o de desconfianza (no sé, pero no me inspira confianza...), etc.

Sinsigno: el signo representa un existente real, una cualidad encarnada. (se relaciona una cualidad con algo real)

Ej. «Esa persona «tiene una cara» que no me gusta» o «tiene cara de buena/mala» o «por como camina parece....»

Legisigno: signo como ley general, un hábito de tipo general.

Ej. «No parece ser una persona seria ¡siempre se está riendo!» (Mito).

«Parece sincero/a, porque me mira a los ojos cuando habla» (Creencia).

«Debe ser cristiana porque se santiguó» (Ritual).

2da tricotomía

Relaciones triádicas de ejecución o funcionamiento

Ícono: el signo tiene alguna cualidad del objeto, guarda cierta analogía con el objeto, manifiesta algunos rasgos pertinentes del objeto (primeridad).

Casi todos los gestos y movimientos tienen algún nivel de iconicidad. Ej. Gestos lentos: energía baja, debilidad (imagen en las campañas presidenciales), la forma de bailar el regetón: sexo.

Índice: el signo tiene alguna relación existencial con el objeto, existe uno porque existe (o existió) el otro, (segundidad).

Existen índices huellas, rastros e indicativos. Ej. Rubor, sudor, lágrimas, manos suaves, la forma de gesticular y moverse en general es indicativa de educación y status.

Símbolo: el signo manifiesta una relación convencional con el objeto, es una ley, un hábito, un acuerdo social (terceridad).

Ej. Forma de mirar (la mirada de tigresa es símbolo sexual y la mirada japonesa femenina es símbolo de su sumisión), el uso de los colores, el vestuario, los accesorios (el oro y las joyas son símbolos de poder) etc. Darse un abrazo o las manos constituyen símbolos de amistad.

3ra. Tricotomía

Relaciones triádicas de pensamiento

Rema: el signo representa una información, pero información en sí misma, sin estar en relación a ninguna otra cosa (primeridad).

Ej. Gestos, movimientos, etc. que expresan un dato o un concepto: género, bondad, maldad, estado de ánimo, carácter, habilidad, etc.

Decisigno o signo dicente: el signo dice, aporta información de algo (segundidad). Devela características o intenciones, por ejemplo: intenciones de cortejo (gestos, proxemia, pose, postura, mirada, etc.).

Argumento: (el signo dice algo más, aporta información de algo en relación a una tercera cosa (terceridad), es un razonamiento, una conclusión). Y puede lograrse por razonamiento hipotético o abductivo, por razonamiento inductivo (de lo

particular a lo general) o por razonamiento deductivo (de lo general a lo particular). Ej. Una forma de vestir, de mirar, de reír, de pararse o sentarse, proxemia, etc.

Las categorías generales de Peirce

La teoría peirceana es una teoría del conocimiento. En ese sentido, la lectura semiótica del cuerpo es válida desde el concepto de signo peirceano: triádico, general y pragmático. El cuerpo emite todos los signos descritos por Peirce (Peirce, 1931-58).

Los gestos son signos casi siempre icónicos combinados con otros tipos de signos, según la situación (ej., icónico remático, icónico simbólico, etc.).

“...toda reducción de la relación triádica del signo a una relación diádica, o, dicho de otro modo, todo olvido de la categoría de triplicidad como ‘intermedio’ significaría (...) una concepción inadecuada de la significación y, con ello, de toda la esfera del pensamiento” (Schlieben-Lange, 1987).

El deseo que mueve...

Los sentidos de la gestualidad se derivan de las intensidades que atraviesan nuestro cuerpo. Si en cada uno de nuestros pasos no hubiera una intención, un deseo o una emoción latente, no podríamos caminar jamás. En nosotros se mueve también el deseo cuando nos movemos.

El deseo es LA ENERGÍA SEMIÓTICA del cuerpo y la energía semiótica puede ser una categoría de análisis que se expresa a su vez en determinadas categorías (ver tabla en anexo).

Todos los tipos de cuerpos se expresan a través de categorías generales: apertura, expansión y dirección.

Cuerpo abierto: Postura erecta, cabeza alzada, mentón hacia fuera, orificios nasales dilatados, elevación de codos y apertura de brazos, manos abiertas, pecho hacia fuera y piernas abiertas. Indica postura de poder, amenaza, ira, protección, superioridad, orgullo, búsqueda de visualidad de su persona.

Cuerpo cerrado: Extremidades cruzadas. Se lee como una actitud defensiva o actitud relajada para acomodar el cuerpo. Cerrarse es también negación, temor, sumisión, rechazo; cruzarse, protección, stress, acomodamiento, desacuerdo.

Cuerpo laxo / apertura neutra: Es un cuerpo que no está ni abierto, ni cerrado

claramente. Ni se cruza, ni se abre. Puede indicar depresión, sensación de abandono o ser una postura neutral inconsciente, voluntaria, obligada o de respeto. Por ejemplo, la posición de atención.

Cuerpo hacia delante: Cuerpo inclinado hacia delante de forma parcial o en su totalidad. Indica agresión, ira, desafío, seducción, empatía. Echarse hacia delante es también interés, acuerdo, búsqueda de visibilidad.

Cuerpo hacia atrás: Cabeza volteada hacia atrás, desvío de mirada, pasos en posición de retroceso, pecho recogido. Insinúa desconfianza, rechazo, miedo, repugnancia, desacuerdo, descontento, distancia social, desprecio desde sentimiento de superioridad, sorpresa. Echarse hacia atrás es también observación de normas proxémicas sociales, búsqueda de espacio por algún motivo específico o para ceder espacio a alguien que lo necesita.

Cuerpo expandido: Seguridad, reafirmación, superioridad, desafío, ira, protección hacia otro, orgullo, intento de ser visto o tenido en cuenta, aceptación, relajación, confianza, flirteo, superioridad, seguridad en sí mismo.

Cuerpo contraído: Represión, inhibición, cierre, introversión, miedo, baja auto-estima. Pero también, astucia, paciencia, acecho antes del ataque, auto-control.

Cuerpo relajado o «colgante»: Ni se expande, ni se contrae; es el cuerpo que medita, se entrega o se abandona...a un sentimiento positivo o negativo.

Lo que dicen los ojos...

El rostro es por terceridad indiscutible, quien nos representa ante la ley. La cultura decidió que se afincara en esta parte nuestra identidad. Es además, el centro de mayor atracción y expresión en la comunicación. Dentro del rostro los ojos son el espacio de mayor informatividad.

Patrones visuales universales (Sotillo, 1998)

1-Mirada hacia arriba

- Hacia la derecha: Construcción de imágenes (Ej. visualizar el futuro)
- Hacia la izquierda: Recuerdo visual

2-Mirada horizontal

- Hacia la derecha: Construcción de sonidos
- Hacia la izquierda: Recuerdo auditivo

3-Mirada hacia abajo

- Hacia la derecha: Emociones, sensaciones, sabores
- Hacia la izquierda: Diálogo interior

En general, podemos decir que hacia la derecha tiende a reflejar proyección «hacia delante y hacia fuera» y hacia la izquierda, «hacia atrás y hacia dentro».

Pero hay más de la mirada, la mirada horizontal a los ojos del otro suele ser reto, pero también puede ser franqueza, entrega, escucha empática, etc. y la mirada a los ojos, con la cabeza hacia abajo es la clásica mirada femenina de la «depredadora sexual» o la llamada mirada de «tigresa».

El cuerpo es ícono, índice y símbolo

La energía que despliega el cuerpo a través de gestos, movimientos, pose, postura y proxemia, es generalmente icónica. Esto facilita la comunicación, aunque muchas veces no estemos conscientes de ello.

Existen distintos tipos de signos indiciales: huellas, rastros, marcas. El cuerpo presenta las huellas del tiempo, de lo vivido, los rastros de lo acaecido y las marcas auto-infligidas o buscadas para significar. Es decir, pliegues, arrugas, cicatrices, manchas, daños, por un lado; y por otro también, accesorios, vestuario, acicalamiento, tatuajes, cirugías, piercing, etc. Las “huellas” de la naturaleza y de la cultura.

También las posesiones que acompañan el cuerpo como contexto, ej., automóvil, casa, oficina, mascotas, etc. Y otros datos de interés como las compañías, las parejas, las amistades son índices de significados y sentidos de un cuerpo.

El cuerpo es un sistema simbólico por excelencia. El símbolo como terceridad alude a las convenciones tácitas de una cultura, a sus reglas y normas. Cuando un cuerpo decide crear sus propios símbolos se convierte entonces, en un marginal, si es pobre; o en un excéntrico, si es artista o rico. Desde el vestuario, el uso de los colores y los accesorios hasta las más agresivas modificaciones del cuerpo son todos símbolos de unas creencias, una cultura, un espíritu, una época.

Como hemos visto a grandes rasgos, el cuerpo es un complejo sistema productor de significados. Los sentidos que encontremos en su estudio, es nuestra responsabilidad y una necesidad de estos tiempos.

El cuerpo posee un aparato categorial para funcionar armónicamente en el medio que vive. Se expresa de acuerdo a ellas y las categorías a diferencia de muchos de

los gestos, sí son definitivamente universales. No podemos pretender un análisis eficaz, si sólo vemos lo particular. No es entonces a partir únicamente del gesto que se puede realizar un verdadero estudio semiótico de la gestualidad del cuerpo; sino insertados en determinadas situaciones y culturas.

La apertura

Un cuerpo que se abre es un cuerpo que se atreve, y por tanto, no teme. Eso ya de por sí significa un alto grado de energía positiva. El miedo encoge, cierra, nos daña. El miedo, la inseguridad, el odio, la envidia, etc., producen cuerpos cerrados. Entonces, podemos decir que las sensaciones, emociones y sentimientos positivos generalmente provocan apertura y lo contrario, el cierre. No sucede lo mismo en un nivel terciario; el cierre se puede desplegar como una estrategia de astucia o de defensa para la preservación o la victoria. Los psicópatas son un excelente ejemplo de cierre de emociones. También los espías y los actores aprenden el arte del disimulo con excelencia. Por suerte, la mayoría de los cuerpos no son psicópatas; mientras que los espías y los actores tienen una misión muy concreta que cumplir y además, tampoco son mayoría.

Ahora, ¿Cómo expresa el cuerpo la apertura? Por iconicidad, en primer lugar, Ej., gestos abiertos para apertura, gestos cerrados para cierre. En segundo lugar, el grado de energía (energía semiótica le llamo yo) también es un indicador, la apertura se identifica con la alegría, porque la produce y al mismo tiempo cuando ocurre, la está indicando (ícono e índice). Es un círculo vicioso. El cuerpo es un todo armónico; cuando reímos todo el cuerpo ríe, es por eso que es más factible estudiar el cuerpo como un todo y no separar sus partes.

Un cuerpo abierto también es un cuerpo dispuesto, presto, seguro. La inseguridad no produce cuerpos abiertos. Siempre un cuerpo abierto es un cuerpo más sano, en todos los sentidos. (Ver figura 1)

La expansión: el cuerpo abierto desarrolla una energía expansiva, beneficiosa para la salud del cuerpo. Casi siempre los cuerpos abiertos ríen más y más abiertamente (carcajadas).

Cuerpos cerrados: Un cuerpo cerrado no es muy saludable. Los cuerpos cerrados no ríen mucho. Y, por supuesto, no son libres porque no desarrollan el deseo de expresarse.

El cuerpo se cierra para establecer barreras. No confía. Un cuerpo cerrado es un cuerpo débil o enfermo, no es ecológico. Se puede ser un cuerpo cerrado como norma; o se pueden tener posturas cerradas ocasionalmente, como defensa ante un medio hostil. En cualquier caso daña. No se puede evitar asumir un cierre cuando el medio agrede, lo que sí se puede lograr, es evitar permanecer en un ambiente agresivo al cuerpo cuando no se puede hacer nada para cambiarlo o expresar al menos, su opinión al respecto.

La dirección: Un cuerpo abierto suele proyectarse hacia adelante y uno cerrado hacia atrás; aunque no siempre son correlativas. De cualquier manera, siempre delata posiciones de aproximación o alejamiento en concordancia con los sentidos o intenciones. Esto también demuestra la iconicidad del cuerpo.

Conclusiones

- El análisis de la gestualidad no puede ignorar la semiósfera en que se inserta.
- El análisis debe dirigirse del cuerpo al gesto y del gesto al cuerpo (interpretante) (relación entre las partes y el todo). Estudiar sólo el gesto por el gesto es un enfoque reducido y simplista.
- Los mismos gestos pueden tener diversas lecturas y una lectura puede lograrse a través de diferentes gestos.
- Existen gestos «lingüísticos» y gestos emocionales; aprendidos e inconscientes. Aunque los inconscientes pueden guardar también relación con lo aprendido, es decir con la cultura (Inconsciente colectivo de Jung).

Recomendaciones

- Estudiar la gestualidad, la comunicación no verbal humana en general, desde categorías transdisciplinarias. Ninguna disciplina puede abarcar la riqueza expresiva del cuerpo, sólo por sí misma.
- No olvidar que el cuerpo es un texto semiótico.
- El cuerpo es un micro sistema cultural, un signo y un interpretante, al mismo tiempo, del macro sistema de la sociedad (objeto semiótico). En él están las huellas del pasado, las pistas del presente y la visión del futuro.

Referencias Bibliográficas

- Göran, S. (1992). *The Multiple Bodies of Man. Project for a Semiotics of the Body*.
- Peirce, C. S. (1931-58), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols., C. Hartshorne, P. Weiss y A.
- Schlieben-Lange, B. (1987). *La pragmática lingüística*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sotillo, R. (1998). *¿Qué es la PNL? programación neurolingüística* [Página Web]. Recuperado 15 de noviembre de 2008, de [www. capitalemocional.com](http://www.capitalemocional.com)

Anexos



Figura1: Cuerpos abiertos: ²⁹



Figura 2: Cuerpos cerrados³⁰

Sentidos	Energía alta	Energía balanceada	Energía baja
Positivos	Pasión, alegría, admiración. Satisfacción sensorial, franqueza, amor, legemudat. Euforia.	Satisfacción mental, relajación, seguridad, confianza, alta auto-estima, paz.	Relajación, estado de sueño o reposo, ternura, meditación.
Protemia	1-Cuerpo abierto, expandido y hacia adelante. Ojos brillantes y muy abiertos.	Cuerpo abierto, expandido, con tendencia a dirección neutra, concentrado en su propio espacio o trayectoria. Ojos que transmiten calma.	Cuerpo estático, cerrado o en posición neutra. Se aleja. Ojos semi-cerrados.

Sentidos	Energía alta y contrada	Energía balanceada	Energía baja
Negativos	1-Contrada, hacia delante: Agresividad, violencia, impetuosidad, odio. Cuerpo semi-cerrado (crispado) y hacia delante, pero en posición curva (alto friso). Ojos abiertos, chispeantes. Mirada de frente. 2-Contrada, hacia atrás: Represión, inhibición, cierre, represión de ira u odio, miedo, baja auto-estima, inseguridad. Pero también: control, astucia, paciencia, gran fuerza mental. Cuerpo hacia atrás, se aleja de los otros cuerpos. Ojos semi cerrados y esquivos. Mirada fulminante y oblicua o	Indiferencia, conformismo, aburrimiento, ensimismamiento. Cuerpo "permeable", guarda distancia prudencial con cuerpos con energía alta. Se ubica en zonas de poca energía colectiva. Ojos semi-cerrados, mirada hacia dentro y externo inmediato y relativo sólo a su cuerpo, o mirada al horizonte.	Tristeza, depresión, desesperanza, enfermedad, muy baja auto-estima, cansancio físico o mental, apatía. Cuerpo retraído. Evita el contacto con otros cuerpos. Se aleja. Ojos caídos, opacos. Mirada al suelo.

Tabla. La energía sinética como categoría de análisis

²⁹ De izquierda a derecha: Aliosky, artista plástico y profesor del ISA/ Hereu, Lluís. (2001). Video tesina: El Gusto Exquisito. Facultad de Arte de los Medios / Daranas Serrano. Ernesto. (2008). Los Dioses Rotos. Filme cubano.

³⁰ Imágenes de video-tesina de la Facultad de Arte de los Medios Audiovisuales.

052- SAVIA: buscando equidad en metodologías participativas de investigación- producción

SAVIA: seeking equity in participatory research-
production methodologies

Autora

M.A. Vera Gerner³¹, vera.gerner@una.ac.cr.

Resumen

La investigación en torno al arte invita a desarrollar la investigación-producción a manera de analogía a la investigación-acción. Como toda metodología participativa, conlleva retos al equilibrar intereses, capacidades y objetivos entre actores diversos.

Desde el Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) y su programa sucesor Investigación, Arte y Transmedia (iAT), ambos de la facultad de artes de la Universidad Nacional, Costa Rica, nos hemos enfrentado a este reto combinando la investigación y extensión universitaria con la producción multimedial. Desde esta mirada hemos realizado películas documentales y conjuntos fotográficos, sonoras o multimediales que retratan expresiones del arte tradicional o popular, buscando respetar los intereses de las personas productoras de estas expresiones de la misma manera que nuestros propios intereses como investigadores y realizadores artísticos.

Esta serie de producciones se ha convertido en una búsqueda metodológica que procura descifrar y respetar intereses, capacidades, anhelos y metas de todos los actores involucrados en cada uno de estos procesos. Más allá de conceptos de la extensión universitaria, sobre todo la idea de un compartir equitativo entre desiguales nos han resultado muy útil al enfrentarnos, entre otros, a asuntos relacionados a la propiedad intelectual, la protección de la diversidad cultural, la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, el costo subjetivo y el costo objetivo de una producción y a la circulación libre o comercialización de productos.

Resultado de este proceso es "SAVIA", una metodología en permanente construcción que propone algunos pasos y parámetros para permitir avanzar en

31 Universidad Nacional, Costa Rica.

la exploración conjunta de expresiones artísticas.

Palabras clave: metodologías de investigación, participación, conservación del patrimonio cultural.

Abstract

Research related to art invites to develop production-research as an analogy to action-research. Like any participatory methodology, it involves challenges in balancing interests, capacities, and objectives among diverse actors.

From the Cultural Identity, Art and Technology Program (ICAT) and its successor program Research, Art and Transmedia (iAT), both from the Faculty of Arts of the Universidad Nacional, Costa Rica, we approached this challenge with a combination of research and university extension and multimedia production. From this approach we have made documentary films and photographic, sound or multimedia sets that portray expressions of traditional or popular art, seeking to respect the interests of the producers of these expressions as much as our own interests as researchers and artistic producers.

This series of productions turned into a methodological search that seeks to figure out and respect the interests, capacities, desires, and goals of all the actors involved in each of these processes. Beyond the concepts of university extension, especially the idea of an equitable sharing among unequals has been very useful to us when facing, among others, issues related to intellectual property, the protection of cultural diversity, the safeguarding of intangible cultural heritage, the subjective and objective cost of a production and the free circulation or commercialization of products.

The result of this process is "SAVIA", a methodology in permanent construction that offers some guidelines and parameters to advance in the collaborative exploration of artistic expressions.

Keywords: research methodologies, participation, preservation of cultural heritage

Introducción

La propuesta metodológica SAVIA³² se ha desarrollado desde una simple pregunta inicial: “¿de qué me sirve, si tú investigas mi arte?”. Esta pregunta, planteada a veces como curiosidad y a veces como confrontación al proponer a artistas un proceso investigativo, nos ha llevado a buscar formas para promover equidad entre actores desiguales en proyectos dirigidos a la exploración de prácticas artísticas.

El marco para esta exploración metodológica es el programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT)³³ y luego su programa sucesor Investigación, Arte y Transmedia (iAT)³⁴, ambos de la facultad de artes³⁵ de la Universidad Nacional, Costa Rica. Esta ubicación en una facultad orientada principalmente a la formación en danza, música, arte escénico y visual marca una perspectiva que nunca puede ser netamente investigativa, sino siempre estará ligada a la creación artística como tal. En este contexto, tanto el ICAT como el iAT buscan aportar a la exploración interdisciplinaria dentro y fuera del arte con un componente tecnológico, orientado en el ICAT a la producción audiovisual, sonora y multimedial en línea, sumando en el iAT la exploración transmedial.

Su figura de programa académico obliga al ICAT y al iAT a reformularse cada 5 años, lo que promueve una visión de mediano plazo y una reflexión periódica sobre nuestro quehacer. Aquí SAVIA representa la búsqueda metodológica en proyectos de investigación-extensión relacionados a expresiones artísticas. Iniciando con la pregunta “¿de qué me sirve, si tú investigas mi arte?”, SAVIA se ha convertido en una construcción metodológica para proyectos en los que colaboran actores desiguales en la exploración de expresiones artísticas con el fin de realizar un producto con características artísticas. En este camino hemos navegado por temas

32 El nombre SAVIA no es un acrónimo sino resultado de una asociación funcional, sensorial y visual.

33 Para mayor detalle sobre el programa ICAT véase <http://www.icat.una.ac.cr/ICATsite/index.html>

34 Para mayor detalle sobre el programa iAT véase <http://www.programaiat.una.ac.cr/IATsite/index.php>. Cabe aclarar, que ambos programas son subsiguientes, ya que el iAT se abrió con los recursos que se liberaron al cerrar el programa ICAT en el 2017, retomando varias de las líneas de trabajo de su programa antecesor.

35 Para mayor detalle sobre esta facultad, denominada Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) véase <https://www.cidea.una.ac.cr/>

como la identidad cultural, la propiedad intelectual, la protección de la diversidad cultural y la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, el costo subjetivo y objetivo de una producción, la circulación libre o comercialización de productos y la innovación social.

Los fundamentos

El reto de un compartir equitativo entre desiguales

La búsqueda de SAVIA está orientada por el principio de la equidad, o al menos de la justicia, en proyectos en los que confluyen actores socialmente desiguales, tratando de evitar que esta desigualdad se convierta en una relación de poder dentro del proyecto. Con ello nos enmarcamos en una extensión universitaria que prioriza el trabajo con grupos socialmente desfavorecidos y que, en muchos de sus proyectos, busca un empoderamiento de los actores sociales, convirtiendo la universidad en ocasiones en intermediario en la gestión y comunicación con otras instancias estatales.

Aunque SAVIA reconoce y actúa sobre este principio de apoyo y empoderamiento de aquellos que se encuentran en una situación social desfavorable, consideramos que también debemos posicionarse con relación a desigualdades *dentro* del arte al realizar proyectos universitarios que incluyen creadores fuera de este contexto. Aquí partimos de una relación de pares entre artistas que no separa el arte popular, tradicional y de orden más académico, sin desconocer que las y los artistas como personas sí están insertos en situaciones sociales y estructurales desiguales. Este reconocimiento fue programático en la fundación del ICAT en la década de los 90as, un tiempo en el que hubo poca referencia del trabajo artístico universitaria costarricense a lo popular y lo tradicional. Desde entonces, esta separación se ha ido matizando, pero la relación más cercana entre lo académico, lo popular y lo tradicional conlleva nuevos retos y potenciales desigualdades, por ejemplo, en la gestión de la propiedad intelectual. Con ello, también el foco de atención de nuestra búsqueda ha girado de la promoción del reconocimiento de artistas de todos los contextos como pares, a mecanismo para una gestión justa y más consciente de desigualdades sociales y estructurales.

Realizar proyectos o construir capacidades

Cuando iniciamos el desarrollo de proyectos en esta línea, nuestra búsqueda metodológica se limitaba a encontrar soluciones a los retos que iban emergiendo. Pero pronto nos dimos cuenta, que las herramientas que íbamos construyendo para poner en práctica principios de respeto y equidad podían ser aprovechadas por otros proyectos. Esto nos llevó a establecer SAVIA como un proceso de construcción metodológica que, a partir de los proyectos que ejecuta, explora retos específicos para el compartir equitativo entre desiguales en el contexto del arte y así aprovecha el aprendizaje en cada proyecto para construir y mejorar herramientas y buenas prácticas de utilidad más allá del ICAT o iAT.

Este proceso se alimenta de muchas fuentes, entre estas la exploración del concepto de la identidad cultural, de la diversidad cultural y de la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, así como de la atención de cuestiones de propiedad intelectual y de la gestión de archivos.

La extensión y su aplicación al arte

La Universidad Nacional ha dedicado mucho esfuerzo a generar principios y modelos para la extensión universitaria. Un importante referente es la clasificación de Rosmary Ruiz (Ruiz 2011), quien propone una diferenciación de proyectos de extensión según el grado de vinculación con el grupo meta. En esta escala, se consideran como básicos aquellos proyectos que se limitan a difundir productos generados al interior de la universidad y como proyectos de mayor profundidad aquellos cuya formulación se elaboró con el grupo meta. Actualmente, la Universidad Nacional está reforzando la promoción de una extensión cada vez más profunda y recientemente la formulación con el grupo meta se ha convertido en requisito obligatorio para proyectos de extensión (UNA 2022).

Esta exigencia genera retos diferentes para cada disciplina. Si se revisan los registros

de los últimos 12 años de proyectos del CIDEA,³⁶ pareciera ser una facultado con perfil más extensionista que investigador, pero sin llegar a una extensión profunda según la clasificación de Ruiz. Aunque puede haber iniciativas no formalizadas³⁷ que profundizan más en la relación entre universidad y sociedad, pareciera que el desarrollo de proyectos universitarios de extensión profunda constituye un reto para nuestra facultad.

Desde SAVIA queremos contribuir a una reflexión sobre retos específicos del arte en la extensión, sobre todo para el caso de proyectos que buscan una co-creación con artistas que son parte de grupos meta socialmente desfavorecidos.³⁸

De la investigación-acción a la investigación-producción

La investigación-acción es una metodología bien establecida y ampliamente conocida, que tiene entre sus características la atención de problemas concretos en colaboración con las personas afectadas. Para el ámbito de la cultura y el arte, esta metodología tiene, además, un valor investigativo específico, ya que favorece actividades de reflexión crítica con los actores sociales participantes que pueden arrojar informaciones sobre concepciones y percepciones, difíciles de obtener con otras metodologías.

Especialmente en la UNA, es muy común que investigación y extensión se combinan en el mismo proyecto, un perfil para el que la investigación-acción ofrece la ventaja

36 Desde el 2010, la Universidad Nacional cuenta con el Sistema de Información Académica como registro unificado para todos programa, proyectos y actividades académicas de la universidad. Los programas, proyectos y actividades del CIDEA registrados en este son el referente para mis conclusiones.

37 El Sistema de Información Académica registra únicamente iniciativas que son sometidas a aprobación, lo que también permite una asignación presupuestaria específica. Adicional a estas iniciativas formalizadas, existen procesos con características de proyecto que surgen, por ejemplo, en procesos de docencia o en el marco de comisiones, pero que no llegan a ser formalizadas. En el CIDEA, la cantidad de estas iniciativas es importante, pero al carecer de una sistematización no se pudieron contemplar como referencia.

38 Estamos conscientes, que esto es un perfil específico y minoritario dentro de los proyectos de extensión de nuestra facultad, ya que la mayoría de estos proyectos no se dirigen prioritariamente a artistas como grupo meta o contraparte. Aunque bien contemplen la creación con el grupo meta, éstas contrapartes no se plantean como artistas y con ello no se hace referencia a la doble relación de igualdad-desigualdad que es punto de partida de SAVIA.

de facilitar la incorporación de los actores sociales en ambos componentes. En el caso del CIDEA, una importante parte de los proyectos formales que se autocalifican como de investigación o con componente de investigación,³⁹ refiere a procesos articulados en torno a un producto o proceso artístico. Este formato, que hemos denominado investigación-producción, resulta natural para personas activas prioritariamente en la producción artística y puede entenderse como un derivado de la investigación-acción, al articularse en torno a la solución del “problema” específico que presenta la realización de una obra. En SAVIA estamos buscando profundizar en las posibilidades que ofrece esta articulación de procesos investigativos en torno a la realización de un producto artístico, visualizando el producto como meta compartida entre todos los actores relacionados al proyecto. Siguiendo la idea de la investigación-acción, aquí la obra y su proceso de creación se convierten en disparador y contexto para procesos investigativos diversos, con un especial interés por generar soluciones metodológicas.

El recorrido histórico de nuestra propuesta.

El reto de la identidad cultural.

Al fundarse el Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) en la década de los 90as, se apostó a una visión específica del arte que hacía énfasis en la vinculación entre éste y su contexto social y cultural. Esta visión se relacionaba con la en este tiempo escasa referencia de artistas costarricense de formación académica al contexto local y con evidentes brechas entre arte académico, popular y tradicional. Para contribuir a un acercamiento, el ICAT inició con grabaciones de campo que facilitarían a los artistas del contexto académico el acceso a expresiones culturales tradicionales y populares, en aquel tiempo aún poco documentados en Costa Rica. El material audiovisual, fotográfico y sonoro así generado se procuró poner a disposición de un público amplio a través de una base de datos en línea.

39 Es el proponente de un programa, proyecto o actividad académica quién lo clasifica como de investigación, extensión o docencia o como combinación de cualquiera de estas modalidades de la acción sustantiva universitaria. Esta clasificación puede ser objetada y cambiada en el proceso de aprobación de la propuesta.

En un inicio, la realización de productos específicos, como por ejemplo audiovisuales cortos, era un subproducto de los registros de campo. Pero pronto este orden se invirtió y empezamos a organizar procesos más largos en torno a un producto específico a generar. Con ello instalamos el principio de la investigación-producción, generando proyectos que, como horizonte, debían tener un producto concreto, idealmente con características artísticas.

Sobre todo en la producción de películas documentales se planteaba la pregunta por la perspectiva narrativa. Como muchas de estas películas describían expresiones artísticas poco conocidas o poco reconocidas, y aprovechando las características del audiovisual como medio un poco más afín a la comunicación oral, asumimos el reto de priorizar la perspectiva de los creadores o portadores de las expresiones que se estaban describiendo. Esto nos permitió incursionar en la negociación de proyectos con actores sociales diversos y posteriormente en el diseño conjunto de proyectos que debían responder a varias visiones y fines, respetando intereses y prioridades de cada una de las contrapartes más allá del proyecto como tal.

El arte y la propiedad intelectual

Uno de los grandes retos al crear productos que involucran aportes de varios artistas, es la gestión de la propiedad intelectual. Ello no sólo ante la necesidad de cumplir con los requisitos legales correspondientes, sino como materialización del reconocimiento de sus creadores como autores y artistas pares. Al menos en Costa Rica, esta gestión no siempre ha sido adecuada en proyectos sobre arte tradicional y popular, entre otros porque muchos artistas desconocen el detalle de sus derechos como autor. Esta gestión se vuelve aún más compleja en obras colectivas o relacionadas a expresiones artísticas de contextos que gozan de protección específica según la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (UNESCO 2005).

Este reto ha convertido la gestión de la propiedad intelectual en un eje de SAVIA, incluyendo en cada proyecto una negociación sobre propiedad intelectual que no sólo busca resolver lo que corresponde en el proyecto en cuestión, sino además aportar al empoderamiento de los artistas involucrados en la gestión de sus obras.

Ello incluye la creación de herramientas para la gestión de derechos y de guías de buenas prácticas.

De hacer proyectos a empoderar para hacer proyectos.

Al aceptar la posibilidad de construir proyectos a partir de propuestas externas a nuestro programa, nos pareció necesario ampliar nuestra dimensión metodológica de la resolución de problemas específicos al planteamiento de buenas prácticas. Esta perspectiva no sólo nos facilitó la incorporación de estudiantes y de proyectos de académicos externos a nuestro programa, sino también nos abrió las puertas para participar en procesos de otras instituciones, como por ejemplo los esfuerzos del Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica en el ámbito de la salvaguarda de patrimonio cultural inmaterial, y nos permitió acompañar a portadores de tradiciones artísticas en procesos de empoderamiento. A la vez, implicaba comunicar nuestras propias prácticas, lo que nos obligó a profundizar en el sustento teórico del trabajo participativo en todas sus dimensiones y con sus diversas implicaciones.

Estado actual de una metodología en permanente construcción.

Sumando las inquietudes y exploraciones descritas, se cristalizó como idea central de SAVIA facilitar proyectos, que exploran expresiones, procesos u objetos artísticos incluyendo su dimensión social, en una colaboración entre actores desiguales bajo el principio de equidad y respeto mutuo, teniendo como horizonte orientador un producto con dimensión artística.

Estos proyectos pueden ser propuestos desde el Programa iAT, por personas externas al iAT que quieren desarrollar el proyecto o por artistas quienes deseen que se realice un proyecto sobre su respectivo quehacer artístico. Cada uno de estos proyectos debe ser diseñado a través de una negociación entre las partes

involucradas, tomando en cuenta características, intereses y posibles aportes de cada parte, y cada proyecto debe aportar a la mejora de SAVIA como metodología en permanente construcción. En este diseño se deben respetarse los siguientes principios:

- El respeto mutuo demanda claridad: Todo proyecto tiene que iniciar con una fase en la que las partes involucradas se conozcan mutuamente, incluyendo sus respectivos intereses en relación con el proyecto y posibilidades de aportar. Esta fase concluye con un acuerdo explícito, preferiblemente escrito y firmado por todas las partes.
- Al ser desiguales, tal vez no buscamos lo mismo: Es posible, que las partes involucradas en un proyecto aspiren a productos distintos. Por ello es muy importante definir desde el inicio claramente con cuáles productos se compromete el proyecto como tal. Inclusive puede haber proyectos en los que las partes se acompañan en una determinada fase hacia la realización de productos distintos. Es importante revisar esta posibilidad desde un inicio y establecer eventuales aportes, responsabilidades y derechos para los productos compartidos y los diferidos.
- Reflexionar lo que vamos haciendo: Promovemos la reflexión no sólo antes, sino también durante y posterior a la realización de un proyecto, en miras a validar y fortalecer SAVIA como conjunto metodológico. Esto requiere un compromiso de todas las partes a participar en actividades de reflexión.
- Todo material que se genera puede ser valioso: Desde el ICAT y el iAT se promueve la recolección, sistematización y eventual reutilización de materiales que se generan durante un proceso de investigación-producción, especialmente los audiovisuales, fotográficos y sonoros. De ser necesario, esto puede implicar acuerdos para la reutilización de estos materiales en futuros proyectos de cualquiera de las contrapartes.
- Recursos y tiempo son importantes, pero no deben ser el principal determinante: Cada uno de los participantes de un proyecto puede estar atado a diferentes condiciones en la gestión de recursos y del tiempo. Por eso es muy importante que, al diseñar el proyecto, las partes involucradas conozcan mutuamente sus determinantes y que se defina en conjunto el aporte de recursos y la gestión del cronograma.

Para poder cumplir con estos principios, SAVIA va construyendo y mejorando herramientas como:

- Cartas de compromiso: Para marcar el momento en el que un proyecto pasa de su diseño a la implementación, ha resultado muy útil subscribir una carta de compromiso entre todas las partes involucradas, que incluye al menos una descripción general del proyecto, de el o los productos a generar, de los derechos de cada parte en relación a los productos, de la duración esperada, de los aportes a los que se compromete cada parte y de las medidas que se tomarán en caso de que alguna parte se retira del proyecto. La formalidad de estas cartas varía según las necesidades de cada proyecto, desde un correo electrónico hasta un convenio firmado
- Instrumentos para la gestión de consentimientos y propiedad intelectual: Para la gestión de estos derechos, SAVIA ha elaborado un conjunto de formularios que pueden adaptarse a diversos escenarios, como la cesión gratuita o pagada de derechos, para fines muy específicos o de manera más abierta, de obras individuales o colectivas, contratos de coproducción y formularios de consentimientos para entrevistas periodísticos o de profundidad. De hecho, cada proyecto genera nuevos retos, que buscamos recoger en la mejora de nuestras herramientas para la gestión de derechos.
- Una base de datos para gestionar materiales: SAVIA retomó la base de datos creado por el ICAT para hacer accesible sus materiales y estamos en proceso de convertirla en un sitio en el que las personas puedan compartir fotografías, grabaciones audiovisuales y sonoras y otros materiales relacionados al arte. Con ello no sólo aspiramos poner a disposición lo que se genera en nuestros proyectos, sino crear un espacio para el encuentro entre artistas, investigadores y gestores de procedencia diversa, esperando provocar proyectos entre ellos.

Algunos proyectos que aportaron al desarrollo de metodología.

Para nosotros, la apuesta a la investigación-producción implica que producimos mientras investigamos y, a la vez, que cada proyecto debe aportar a la consolidación del conjunto metodológico que desarrollamos. Queremos mencionar algunos

proyectos por los retos y soluciones que aportaron a SAVIA.

Antología de música afrolimonense⁴⁰

Este proyecto marcó el inicio de SAVIA y se realizó de 2006 a 2011 bajo la coordinación de Vera Gerner y Alexander Rojas, con el fin de generar material para la enseñanza escolar y colegial sobre la música afrodescendiente de la provincia de Limón. Llegamos a realizar cuatro CDs con grabaciones musicales históricas y actuales y cuatro películas documentales sobre el calypso, la música de bandas, las comparsas de carnaval y el square dance, respectivamente. El reto en este proyecto consistió en describir las expresiones artísticas desde la perspectiva de sus portadores y con eso nos adentramos en la validación de propuestas audiovisual. Descubrimos el valor de herramientas audiovisuales para la investigación y el reto de incorporar propiedad intelectual ajena en una película propia, para lo que generamos los primeros formatos para la gestión de derechos.

Iniciativa de Revitalización del Square Dance⁴¹

Realizado entre 2008 y 2010 bajo la dirección de Daniel Solano, Ivonne Duran y Vera Gerner en el marco del proyecto anterior, este proceso respondía al reto de describir el square dance como una danza, cuya práctica musical se había perdido y sólo contaba con grabaciones fragmentarias y el recuerdo de los bailarines. A través de un trabajo conjunto entre un arreglista y un maestro del square dance, se logró la reconstrucción de una suite musical que se validó con bailarines, grabó y entregó como partitura. Además, esta reconstrucción permitió realizar la película *Where is the Square?* que forma parte de la Antología de Música afrolimonense.⁴² Esta experiencia nos permitió entender la respuesta mutua que se puede generar entre procesos investigativos y artísticos.

Arte y Acción. Tejidos de identidad⁴³

Realizado en el año 2013 con el Colectivo Con Voz Propia de Totonicapán, Guatemala, bajo la dirección de Gladys Tzul, Aura Chojlán, Marcia Silva, Rebeca Arguedas y Vera Gerner, este proyecto se articuló en torno a talleres de capacitación en fotografía y curaduría, con el fin de que el del Colectivo Con Voz Propia pudiera

40 Para una descripción véase <http://www.icat.una.ac.cr/ICATsite/proyectoAntologiaMusicaAfrolimonense.html>

41 Para una descripción véase <http://www.icat.una.ac.cr/ICATsite/proyectoRevitalizacionSquaredance.html>

42 Vea la película en <https://www.youtube.com/watch?v=aOiaY09AyM8&t=14s>

43 Para una descripción <http://www.icat.una.ac.cr/ICATsite/proyectoHuipiles.html>. Véase también Gerner 2017

realizar exposiciones fotográficas y que el ICAT describa la divergencia de miradas que puede haber a un sólo objeto cultural. Éste no sólo fue el primer proyecto propuesto por un actor externo al ICAT, sino también el primero en el que las contrapartes no compartían el producto a obtener, sino solamente el proceso a realizar. Esto también nos permitió descubrir el valor de elementos aparentemente operativos para la exploración conceptual.

Rescate del patrimonio musical zarcereño:⁴⁴

Realizado de 2014 a 2015 bajo la dirección de Daniel Solano y Gustavo Araya, fue propuesto por el Colectivo para el Fomento de la Cultura, Investigación y Tecnología (CIT), con el fin de realizar un cancionero de cantautores de la región de Zarcero. Aunque bien inicialmente se pensaba en grabaciones de campo, se convirtió en un proceso de creación al que se sumaron otros músicos con intervenciones artísticas validadas por los respectivos autores. Producto fue un disco doble que ganó un premio especial de la Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica. Este proyecto fue el primero en el que la experimentación artística predominó sobre la intención investigativa.

Proyecto calypso

Este proyecto se realizó de 2016 a 2020 bajo la dirección de Carlos Zúñiga y Vera Gerner, nació en un taller realizado por el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica con apoyo del Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (CRESPIAL) que buscaba impulsar la construcción de planes de salvaguarda. Se transformó en un proceso audiovisual para motivar la articulación de los portadores del calypso, logrando promover algunas medidas de salvaguarda y la realización de la película *Walter Ferguson, the Father of Calypso*, que representa Costa Rica en una colección latinoamericana sobre música y danza afrolatina,⁴⁵ y el largometraje *I am a true born Costa Rican – Las narradores del calypso*.⁴⁶ Fue éste el primer proyecto que se planteó desde una intención metodológica en vez de temática, además de que acompañó la transición del ICAT al iAT.

Transcripción y registro fonográfico de canciones de Max Goldenberg y Guadalupe

44 Para una descripción véase <http://www.icat.una.ac.cr/ICATsite/proyectoZarcero.html>

45 Vea <http://www.icat.una.ac.cr/ICATsite/proyectoFerguson.html> y <https://crespial.org/proyecto-multinacionales-finalizados/>

46 Véase <http://www.icat.una.ac.cr/ICATsite/proyectoFerguson.html>

Urbina:⁴⁷

Iniciado en el 2019 y cercano a concluirse, este proyecto dirigido por Daniel Solano, Javier Alvarado, Oscar Jiménez y Vera Gerner tiene como objetivo la creación de un cancionero para guitarristas, compuesto por partituras y grabaciones de la música de dos de los cantautores de mayor trayectoria en Costa Rica. Lo particular de este proyecto es, que complementa los procesos investigativos anteriores de los guitarristas participantes⁴⁸ con un producto pedagógico. Con ello exploramos la posibilidad de acompañar investigaciones existentes con producciones innovadores.

Procesos audiovisuales en Salitre y Boruca

Actualmente estamos en la fase inicial de un proceso, que tiene en su centro la gestión de registros audiovisuales, sonoros y fotográficos en proyectos con comunidades indígenas. En torno a una película documental participativa se están articulando ideas que esperamos nos permitirán explorar la brecha entre las exigencias de la ciencia abierta y de la autonomía de datos de pueblos indígenas.

Mirando hacia el futuro: retos y perspectivas para SAVIA

Existen muchos retos que permiten seguir construyendo metodología para la investigación-producción-extensión colectiva relacionada al arte. Actualmente nos ocupa la exploración de los roces entre la protección de derechos individuales y colectivos de artistas con un contexto de ciencia abierta y ciencia ciudadana, incorporando búsquedas relacionadas con la protección de la diversidad cultural y la autonomía de datos. Paralelamente queremos consolidar la mutación de SAVIA de una exploración metodológica para nuestros propios proyectos a un modelo que pueda aportar a proyectos externos al iAT. Este cambio conlleva la necesidad de compartir nuestras inquietudes metodológicas, incluyendo retos, conceptos y dudas.

En esta búsqueda nos estamos acercando también al concepto de innovación, inicialmente desde una perspectiva meramente utilitaria. En Costa Rica, el discurso

47 Para una descripción del proyecto véase <http://www.programaiat.una.ac.cr/IATsite/index.php?ruta=iat-proyectos-modelo&idProyecto=15&pagina=2>

48 Véase por ejemplo Solano 2020

de la innovación actualmente tiene gran importancia en la política pública y pareciera generar oportunidades específicas. Eso es de especial importancia para el arte como ámbito cada vez menos prioritario en la política pública y con decreciente acceso a recursos estatales en un contexto de crisis fiscal. También la universidad en la que se ubica nuestro proyecto está explorando conceptos y mecanismos para la innovación y esperamos poder aportar a esta exploración. Desde esta perspectiva, y recordando que SAVIA se ha convertido a una oportunidad para proyectos que no necesariamente serán ejecutados por el iAT, actualmente estamos revisando una eventual conversión en un hábitat de innovación, específicamente como un espacio en el que puedan confluir artistas e investigadores diversos, generar o mejorar ideas de proyectos acordes a nuestros principios, y desde donde se pueden acompañar algunos de estos proyectos en su ejecución.

Conclusiones

Si se revisa el camino que hemos recorrido con SAVIA bajo la luz de la pregunta inicial “¿de qué me sirve, si tú investigas mi arte?”, ésta puede interpretarse como un llamado a incluir elementos de extensión en proyectos de investigación y responderse con metodologías de investigación-acción. También es posible traducirla al postulado ético de la búsqueda de la equidad en un trabajo entre desiguales.

A la vez, esta pregunta exige mirar al artista y al trabajo artístico en su especificidad. De esta mirada pueden derivarse premisas para la construcción de proyectos de investigación-extensión, como la centralidad de la obra como detonador de todo proceso y el reconocimiento del artista como igual entre iguales sin dejar de ser sujeto social en condiciones potencialmente desiguales. Estas premisas pueden traducirse a una metodología de investigación-producción con herramientas concretas dirigidos a facilitar el trabajo participativo.

El punto de partida así generado de una investigación-producción con perspectiva de extensión, que sigue el principio ético de la equidad en una doble relación de igualdad-desigualdad, requiere de una caja de herramientas para poder dar respuesta a los retos de cada proyecto. Probablemente esta caja de herramientas puede crearse desde la teoría, pero también resultó viable ir la construyendo desde la práctica, acumulando soluciones a los problemas que iban apareciendo.

Esta opción genera una relación con forma de espiral entre la metodología y su implementación.

En esta búsqueda de metodología, SAVIA ha pasado por varias maneras de interpretar la relación entre arte y contexto social. Esto puede entenderse como un cambio de marco teórico sobre la marcha o como una sumatoria, manteniendo como constante una premisa ética y la construcción acumulativa de una caja de herramientas. Esta elección de ir ampliando el marco teórico ha resultado funcional para un proceso de mediano-largo plazo y, además, permite comparar formas de mirar el arte desde lugares bastante distintos, lo cual vislumbra la posibilidad de un metaanálisis de la respuesta teórica y política a la relación polifacética entre arte y sociedad.

Referencias bibliográficas

- Ruiz, R. (2011). Mirando el pasado, soñando el futuro. *Universidad en diálogo: Revista de Extensión*. 1(1), pp. 9-28.
- UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Paris: UNESCO
- Solano, D. (2020). *Max Goldenberg Guevara y su canción: un análisis pluritextual*. Tesis de maestría, IDELA, Universidad Nacional.
- Gerner, V. (2017). Construcción de significados identitarios a partir del arte: ¿cómo exponer huipiles a favor de quienes los usan?. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 14(1), 76-96.

056- Héroes y heroínas de la Guerra Civil Española bajo la mirada de Pablo de la Torriente Brau: del hecho histórico al relato.

Heroes and heroines from the Spanish Civil War according to Pablo de la Torriente Brau.

Autoras

M. Sc. Elizabeth López Mir, lopezmir_e@hotmail.com⁴⁹

M. Sc. Mirialis Cáceres Malagón, mirialis@isa.cult.cu; mirialita79@gmail.com⁵⁰.

Resumen

Pablo de la Torriente Brau, una de las figuras más sobresalientes de la historia revolucionaria y cultural cubana, combatiente e intelectual, participó activamente en la Guerra Civil Española. La Guerra Civil Española en calidad de periodista. Este fue un acontecimiento que trascendió a la historia como el ensayo de la Segunda Guerra Mundial. Entre julio de 1936 y abril de 1939 el pueblo español vivió, además del conflicto bélico, la guerra entre la democracia y la dictadura. Las crónicas que escribió durante esta etapa son ejemplo de su apasionada labor como reportero. Este joven de demostrada excepcionalidad sintió la necesidad de ir a España a escribir sobre los acontecimientos de la Guerra Civil pues, según su criterio, ello le serviría de aprendizaje para conducir el progreso de la lucha por un cambio político en Cuba.

Los personajes que Pablo presenta en sus crónicas sobre la Guerra Civil Española constituyen figuras históricas de gran relieve. El joven periodista enaltece los valores de estas personalidades sin separarlas de su condición humana. Justamente a la relación entre el personaje histórico y la manera en que se encuentra representado en la crónica por el periodista va a estar dedicada esta investigación la cual se

49 Universidad de las Artes (ISA) / Cuba / Instructor/ Ha publicado Caciquismo político en Cuba 1899-1920 por Editorial Académica Española y De caudillos militares a caciques políticos por Ediciones Holguín

50 Universidad de las Artes (ISA) / Cuba / Profesora Auxiliar/ Ha publicado artículos científicos en el libro Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Editorial Pueblo y Educación, y en la Revista Confucio de la Universidad de La Habana.

propone mostrar el vínculo existente entre la historia y la creación artística en las crónicas de Pablo de la Torriente Brau.

Palabras clave: crónicas, Guerra Civil Española, Pablo de la Torriente Brau.

Abstract

Pablo de la Torriente Brau is undoubtedly one of the most interesting figures in the history of Cuba. His brief but intense revolutionary life, as well as his duality as an intellectual and a man of action, directly linked to national and international political events, are essential elements that must be taken into account when analyzing this personality in the context in which he lived.

Within his production, which is directly associated with personal experiences, there are letters and chronicles related to the Spanish Civil War in which he participated as a correspondent in the bloody confrontations caused by the fascist military that had taken up arms against the Spanish Republican Government. In July 1936, starting one of the bloodiest civil wars of the 20th century. These texts he wrote in approximately three months, in them he recreated the dramatic experiences experienced during that warlike conflict of which he is considered one of its main chroniclers. However, these texts were written for distribution in various Latin American countries, including Cuba, hence their connotation and global scope, which not only represents a narrative of events but also a denunciation of the regime. The purpose of this research is precisely to explain how Pablo de la Torriente Brau recreates, with a high aesthetic level, through these documents, the convulsive atmosphere of violence and crime unleashed during the Civil War in Spanish society.

Key Words: chronicles, Spanish Civil War, Heroes, Spanish society

Introducción

“El acto de creación no sería para él refugio ni realización sustitutiva, sino parte entrañable de la actuación social.”

*Denia García Ronda*⁵¹

La Guerra Civil Española fue un acontecimiento trascendido a la historia como el ensayo de la Segunda Guerra Mundial. Entre julio de 1936 y abril de 1939 el pueblo español vivió, no solo un conflicto bélico, sino también la guerra entre la democracia y la dictadura. No obstante, el período que nos ocupa transcurre desde septiembre a diciembre de 1936, coincidiendo con el tiempo que el periodista cubano Pablo de la Torriente Brau permanece en suelo español. Corta, pero fructífera estancia, donde el cubano escribe sus cartas y crónicas sobre la guerra, precisamente estas últimas nos muestra la guerra con una visión más humanizada. ¿Cómo vio la guerra civil española Pablo? Es lo que pretendemos describir en las próximas páginas.

Con una fuerza arrolladora y poseedor de inmensa grandeza describe Miguel Hernández en “Elegía Segunda” la personalidad de Pablo de la Torriente Brau, una de las figuras más importantes de la historia revolucionaria y cultural cubanas. Este poema trasluce una mezcla de sentimientos por parte del poeta de Orihuela hacia su joven amigo y camarada quien estuviese muy cerca de él durante un corto pero intenso período de sus vidas en el que ambos coincidieron como luchadores en la Guerra Civil Española. Los versos muestran la reverencia hacia un hombre en el cual se funden la espiritualidad, el valor y el sentido de lo épico; y es que eso era Pablo: un hombre, un artista, un revolucionario, todo eso en su más alta dimensión.

Él mismo se presentaba como alguien que llevaba en su imaginación □una biografía de Julio Antonio Mella y novelas sobre la revolución y la vida estudiantil□ (Casaus, 2007, pág. 19). Su vida, como la de muchos grandes hombres de su tiempo, fue breve pero intensa; marcada por acontecimientos trascendentales desde el punto de vista político, en ella fueron entretejiéndose los caminos relacionados con la política y las artes. Así tenemos a un Pablo que es ente activo en las acciones de resistencia contra los gobiernos republicanos en las décadas del 20 y el 30 del

51 García, D. (2003, pág. 349).

pasado siglo, que escribe textos narrativos entre los que podemos mencionar los cuentos escritos en el libro “Batey” preparado en colaboración con su amigo Gonzalo Mazas, las narraciones que recogen su experiencia en el presidio las cuales aparecieron póstumamente en diversas publicaciones, así como su novela inconclusa “Aventuras del soldado desconocido”; pero también existe un Pablo que despliega una labor periodística intensa colaborando en diversas publicaciones de la época como los diarios “Ahora”, “El Mundo”, “El Machete” y la Revista “New Masses”.

Ejemplo de la apasionada labor periodística de Pablo de la Torriente Brau lo constituyen sin dudas las crónicas que escribió sobre la Guerra Civil Española. Este joven de demostrada excepcionalidad sintió la necesidad de ir a España a reportar los acontecimientos de esta contienda bélica pues, según su criterio, ello le serviría de aprendizaje para conducir el progreso de la lucha por un cambio político en Cuba. En carta a Raúl Roa fechada el 14 de agosto de 1936 escribiría lo siguiente:

En el orden personal aquel es hoy mi centro imaginativo y revolucionario. Allí está la maravillosa lección única. La oportunidad de vivir. De que las pupilas vean algo digno de ser visto por un hombre. Y como yo todo lo proyecto sobre Cuba, bien creo que algo he de sacar de experiencia. (Casaús, 2007, pág. 246)

Buitrago, Madrid y Alcalá de Henares son ciudades españolas que manifiestan una relación muy directa con los acontecimientos de la Guerra Civil Española. Los hechos, personajes y acciones que Pablo de la Torriente Brau presenta en sus crónicas se localizan, fundamentalmente, en los espacios que abarcan dichos territorios; por tanto, el ambiente de estas ciudades en revolución va a constituir el sustrato sobre el cual se apoya el creador para conformar sus crónicas de las cuales podemos decir que presentan las siguientes características generales desde el punto de vista estilístico:

- Prosa con un ritmo acelerado lo cual proporciona emoción y dinamismo al relato.
- Empleo de estructuras sintácticas similares.
- Utilización de cláusulas breves.
- Visión siempre positiva tanto de los líderes como del resto de los combatientes que participaron en la Guerra Civil Española, marcando siempre la grandeza y el valor de los mismos.

- Empleo de diversos recursos literarios como metáforas, polisíndeton, símiles.
- Empleo de un registro coloquial.
- Coexistencia de elementos trágicos con humorísticos.
- Descripciones, en la mayoría de las ocasiones con un alto grado de pormenorización, para presentar un cuadro lo más verídico posible de los espacios donde transcurren las acciones que relata.
- Presencia del autor como testigo de la historia que relata a la cual se vincula desde una participación activa.
- Se refieren obras de arte sobresalientes (sobre todo en el plano arquitectónico) que forman parte del patrimonio nacional español.
- Tratamiento de las figuras femeninas a partir de la ponderación de elementos reveladores de vigorosidad y valor combinados, en ocasiones, con un intenso lirismo.

Resulta de vital importancia señalar que en el estilo de las crónicas hay mucho de la personalidad de Pablo. Al decir de Maydagán⁵², uno de sus compañeros de lucha, él era “un tanto artista, un tanto revolucionario”. Es esta una frase que describe con exactitud su manera de ser y eso está en sus crónicas, pues quien se acerque a ellas puede muy claramente encontrar un amplio sentido reflexivo expresado a través de pasión, creatividad y emoción; por tanto, son textos que constituyen una obra de arte en la cual la práctica artística se vincula estrechamente con la actuación social, poseedores además de una indudable valía tanto desde el punto de vista histórico como cultural. Seguidamente realizaremos un análisis de algunas de las crónicas con el fin de demostrar estos criterios. Fueron seleccionados los siguientes títulos:

- “¡Des Avions pour l’Espagne...!”
- “Barcelona bajo el signo de la Revolución”
- “Un alcalde en revolución”,
- “José Díaz, secretario general del Partido Comunista Español”,
- “Francisco Galán, un general de las milicias españolas”
- “Campesino y sus hombres”.
- “Cuatro muchachas en el frente”

52 Estuvo con Pablo en el Ala Izquierda Estudiantil, salió exiliado de Cuba, pasó por Nueva York y luego fue a España, era escultor, tenía un atelier en Madrid, también participó en la Guerra Civil Española.

Las razones por las cuales ha sido realizada esta selección se fundamentan en que estos trabajos son representativos del estilo del Pablo cronista, en ellos se evidencian las características que han sido anteriormente presentadas en este trabajo como los rasgos distintivos que se aprecian en las creaciones del autor correspondientes a este género.

Desarrollo

"[] las crónicas más logradas sobre la guerra española escritas en los frentes de batalla, donde la muerte mostraba por completo su rostro y se decidía el futuro de España se debieron a Pablo de la Torriente Brau [...]"

Jorge Domingo Cuadriello⁵³

Una historia recreada

Al iniciar el mes de agosto de 1936, España se encontraba dividida porque una parte de su territorio estaba dominado por los sublevados y la otra por el gobierno republicano. En esos momentos la ayuda desde el exterior era un aspecto vital para el desarrollo de los acontecimientos. Pero si de algo sirvió la guerra española fue para el acercamiento entre Alemania e Italia dejando sus posiciones bien marcadas en vista a la posterior contienda que se avecinaba en 1939: la Segunda Guerra Mundial, aspecto que Francisco Franco aprovechó dejando bien claro que no toleraría una república comunista en su territorio y menos a las fronteras con Francia, quien tenía para ese entonces un fuerte movimiento obrero. A decir de Pablo:

León Blum, Marcel Cachin, Maurice Thorez, los más grandes oradores socialistas y comunistas franceses, han ocupado la tribuna con frecuencia para exponer sus puntos de vista sobre el proceso español. Y aun la neutralidad francesa ha sido motivo ya de una ligera polémica entre Blum y Thorez, entre socialistas y comunistas, que terminó en una amistosa entrevista de la que bien puede salir, según se apunta ya por la prensa, la posibilidad de una rectificación de la política oficial de Francia con respecto a la neutralidad. (De

53 Cuadriello, J. D. (2006, pág. 4)

la Torriente. 2005, pág. 67)

Francia mantuvo una política de no intervención que compartió con Reino Unido y Estados Unidos. No obstante, Francia en los inicios de la guerra ayudó al bando republicano en cuestiones logísticas, idea desalentada por la parte inglesa. Lo que si fue un hecho que muchos franceses participaron en calidad de voluntarios, algunos incluso, integrados a las Brigadas Internacionales.

Mientras tanto, la guerra española seguía latente en el suelo parisino. Pablo a su llegada así lo describió:

Desde que llegué a París, de paso para España, la ciudad vibra constantemente con el grito: ¡Des avions pour l'Espagne!... ¡Des canons pour l'Espagne! (...) Mas las manifestaciones son extraordinariamente múltiples, y a cada ocasión notable se desbordan sentimientos. No es un mitin sino cien. No son sólo manifestaciones públicas y cívicas a favor de España, sino movimientos poderosos de huelgas en lucha contra la neutralidad francesa en el caso de España. (De la Torriente. 2005, pág. 66)

Los meses de agosto y septiembre sirvieron para la organización de los mandos, tanto así que Franco fue nombrado Generalísimo de los Ejércitos.

Con el apoyo de la aviación alemana e italiana se estableció un puente aéreo para transportar a la Península las primeras fuerzas militares acantonadas en Marruecos. El 5 de agosto de 1936, junto a ellas, llegó el General Francisco Franco a Sevilla. A partir de este momento, con el refuerzo de las tropas africanas, los sublevados avanzaron hacia el Norte, con vista a conquistar la ciudad de Madrid. (Fernández. 2017, pág. 156)

Madrid siendo la capital se va a convertir en el blanco perfecto a conquistar. Para los fascistas rendir a Madrid era tomar a España. Pero Pablo antes de llegar a Madrid hace estancia en Barcelona y lo primero que nota es la tranquila normalidad con que transcurre la vida allí pareciendo que la guerra es solo en los frentes de combate. Lo que no sabía Pablo era que la revuelta fascista allí fue aplastada en cuarenta y ocho horas. Así le contaron:

Lo que pasó en la plaza de Cataluña, el corazón de Barcelona, fue extraordinario... Ellos contaban con que imperarían las divisiones ideológicas entre los obreros, y los obreros se unieron a la hora decisiva... Sorprendidos los regimientos, al desembocar a la plaza, por el fuego de los Guardias de Asalto, tomaron el Hotel Colón, la Central Telefónica, el Círculo Militar, todos los puntos estratégicos importantes... El fuego fue terrible, pero tuvieron que

rendirse... Sobre la plaza quedaron los cadáveres a montones, de hombres y caballos... Y el pueblo fue al asalto, con escopetas de caza, con hachas con tubos... Fue inverosímil... Pero ocurrió... Fue la suerte de España. (De la Torriente, 2005, pág. 69)

La imagen que le ofrece Barcelona desmiente la que transmiten los medios de prensa. Ciudad que cuida sus obras de arte, donde el transporte público transita a su hora y el abastecimiento de sus mercados está garantizado. A decir del viajero: "Barcelona, hoy, da la sensación de ser invencible". (De la Torriente, 2005, pág. 71). Pablo llegó a Madrid a los pocos días y desde allí nos narra a un Madrid efervescente y listo para defenderse. Las palabras de José Díaz, Secretario General del Partido Comunista de España, en la proyección de la cinta soviética *We are from Kronstadt* así lo demostraron:

Madrid es el Petrogrado de España. Los fascistas están hoy, por algún lugar, a sólo treinta y tres kilómetros de Madrid. Pero nosotros decimos la verdad, porque sólo con el conocimiento de ella se podrá vencer. En contra de lo que muchos creían, nosotros hemos demostrado que el pueblo se alzaría, combatiente, al saber el peligro. (...) El pueblo ruso también era inferior en capacidad militar y en armamento a los blancos. Pero recordad la escena del soldado y el tanque en la película. Así hay que hacer cuando llegue el caso. En los momentos graves un comunista no es dueño de su vida; su vida es de los obreros, del proletariado, de la revolución, y hay que dejar la vida donde el mando lo ordene. (...) España es hoy la ansiedad del mundo. Tenemos que hacer que Madrid, que es su corazón, resulte de acero para los fascistas. (De la Torriente, 2005, pp. 101-102)

- Y no se equivocaba. Madrid se convertiría en los próximos días de noviembre de 1936 en el epicentro no solo de España sino del mundo. La ofensiva contra Madrid estaba gestándose. Pero, para sorpresa de todos Madrid resistió y se convirtió así en un símbolo de resistencia popular contra el fascismo.
- *La guerra en primera persona.*
- Ramón Volado es entrevistado por Pablo estando en Barcelona. Volado tiene veinte años y es argentino, fue testigo de la muerte de Cabré, un piloto catalán que muchos consideran como líder:

Era un valiente ya los facciosos lo conocían y le tenían terror. Se elevó en círculos muy rápidos y enseguida los aviones enemigos se dedicaron atacarlo. () El caza faccioso los atacó de cerca, aprovechando que no le podía hacer frente, y parece

que lo hirió de muerte. Entonces vimos algo terrible. El aparato de Cabré dio una vuelta rara. Pero enseguida tomó el control y como una bala, ya incendiado, se lanzó contra su perseguidor y chocó con él en el aire. Los dos cayeron con unos silbidos espantosos cayeron en las filas contrarias. No pudimos recuperar su cadáver. Era un héroe. (De la Torriente, 2005, pág. 73)

Esta anécdota sirvió de excusa para que Pablo quisiera saber más del papel de la aviación en la guerra civil española. Estando en Barcelona accedió a hablar con el Ministro de Defensa de la Generalidad de Cataluña y Jefe de la Tercera Escuadra Aérea; el Teniente Coronel Sandino.

De la conversación con Sandino se pudo apreciar que el papel de la aviación en la guerra es vital. Además, recalcó la superioridad de los republicanos frente a los sublevados. La diferencia radicaba, según el propio ministro, en que “no puede pelear lo mismo el que lo hace por un ideal que el que lo hace por una paga” (De la Torriente, 2005, pág. 75). A pesar del corto tiempo que llevaba la guerra para esos entonces la aviación española tenía academias preparando a nuevos hombres como pilotos.

Por su parte, Maruja, Libertad, Marina y Soledad se convierten en la representación femenina en las crónicas de Pablo: *Cuatro muchachas en el Frente* así la titula. La primera es madrileña y tiene dieciocho años, Libertad de dieciséis años y mallorquina, las otras dos son catalanas y tienen diecisiete y quince años respectivamente. Cada una con una historia de vida diferente, pero con objetivos comunes: la lucha por sus ideales y su país. “Cuatro muchachas del Frente de España que yo he conocido y que no olvidaré jamás. Cuatro muchachas, bellas muchachas, sangre de la Revolución” (De la Torriente, 2005, pág. 79).

Víctor Rodrigo, alcalde de Buitrago, pueblo español de Castilla, fue también otro de los entrevistados por Pablo. Este hombre cayó prisionero de los fascistas. Herido en el hombro, estuvo al borde de la muerte al frente del pelotón de fusilamiento solo por el hecho de ser republicano, pero logró escapar y fue nombrado Alcalde.

Sucedió a penas nos llevaron para el túnel, se escuchó en la carretera el ruido de otro coche (...) Nosotros mientras tanto, aprovechamos el que los fascistas, al vernos heridos, pensaron que no podríamos escapar, y nos internamos en el túnel apenas empezó el tiroteo. Cuando vinieron a darse cuenta, ya ni nosotros mismos nos veíamos uno a otro (...) pero no se atrevían a perseguirnos porque sabían que dentro del túnel, un hombre con una piedra en la mano mata a cualquiera. (De la Torriente, 2005, pág. 85)

Al preguntarle el cronista si le interesaba la Alcaldía este respondió: “Ahora mientras esté esto en peligro, sí. Después, no. Después veremos a ver cómo reconstruimos España” (De la Torriente, 2005, pág. 85).

Al secretario General del Partido Comunista Español; José Díaz, también entrevistó Pablo. Al afán del partido era expandirse y ganar adeptos para así combatir a los fascistas. El propio José Díaz se vanagloriaba de la cantidad de miembros que habían sumado a sus filas cuando dice: “Hoy a los tres meses de iniciada la sublevación fascista, en la parte de España que está en nuestro poder, contamos ya con ciento diez mil miembros” (De la Torriente, 2005, pág. 87). Sin embargo, la principal tarea del partido, una vez terminada la contienda sería restablecer el orden y resolver el problema de la tierra y los campesinos del país. “El campesino se encariña con su pedazo de tierra. Y aún con su instrumento de trabajo. Con sus dos vacas, con su arado antiguo, con sus costumbres. Hay que respetar, en todo lo que sea posible, las tradiciones campesinas” (De la Torriente, 2005, pág. 87).

Al General español Francisco Galán lo describe Pablo como un hombre de excepcionales facultades. Lo entrevista en Buitrago el 3 de octubre de 1936 en condiciones poco comunes: en su automóvil y a oscuras. Fue preciso cuando le dijo que “la guerra, en definitiva, la ganan los hombres y no las armas. (...) El final es bien claro. Nosotros vamos a la militarización de nuestras milicias y al mando único como camino certero a la victoria” (De la Torriente, 2005, pág. 90) Según el propio cronista, Galán es un hombre que moldeó su figura a la revolución y se forjó dentro de ella. La columna que dirige la integran desde hombres de pueblo, como el campesino, hasta otros formados por academia como él propio Galán. Realiza algo poco usual en sus tropas que son las Asambleas de compañías, donde los milicianos plantean sus problemas y el alto mando tiene que responder cualquier inquietud.

Crónicas de Pablo de la Torriente: historia de héroes y heroínas desde la creación artística.

"Alguna vez me dijo un compañero de cárcel que había dos Pablos. No tenía razón. Hubo uno solo, radiante y meditador. No traicionó su sanidad bullente y su clara rebeldía, pero tampoco el reto a su inteligencia y a su oficio de pensar y escribir."

Juan Marinello⁵⁴

¡Des Avions pour l'Espagne...! Constituye la primera crónica escrita por Pablo al incorporarse a la contienda española. En ella el autor describe el ambiente efervescente existente en la ciudad de París a causa de los acontecimientos que estaban ocurriendo en España y la posición neutral que con respecto a ellos había sido adoptada por el gobierno de Francia.

Ya desde esta crónica se aprecia el dinamismo y la alta carga emotiva que estarán presentes en el resto de los trabajos correspondientes a este género periodístico sobre temáticas asociadas a la Guerra Civil Española que fueron elaborados por Pablo quien deja en ellos señales de su personalidad activa, vigorosa y sensible. Todo el movimiento que se está dando en París a causa de la revolución que está teniendo lugar en la vecina España aparece relatado por el autor en un tempo acelerado, a lo cual contribuyen el empleo de algunas estructuras sintácticas que ayudan a otorgarle mayor ritmo y vitalidad al relato. Entre estas podemos mencionar la construcción de frases breves separadas por signos de puntuación como la coma, un ejemplo es el siguiente:

"Por las calles, en los paredones, hay todos los letreros de la propaganda revolucionaria; los periódicos, todos, con la fiereza que solo dan o la convicción o el interés, plantean a diario el problema español."

La repetición de estructuras sintácticas constituye otro de los recursos que el creador del relato emplea para imprimirle mayor dinamismo a la historia que está presentando, ello lo podemos constatar a través de la lectura de los siguientes fragmentos:

"... no es sino un ejercicio, un toque de atención para que se sepa que está alerta, que no se la tomará por sorpresa ante nada. (...) No es un mitin, sino cien. No son solo manifestaciones públicas y cívicas a favor de España, sino movimientos

54 Marinello, J. (1962, pág. IV).

poderosos de huelga en lucha contra la neutralidad francesa en el caso de España.” Estos dos recursos a los cuales acabamos de hacer referencia se encuentran empleados de una forma magistral en la descripción de La Pasionaria:

“... su nombre, su majestad patética, su enorme fuerza moral, su palidez de cansancio, en contraste con su ropa negra, los mechones blancos sobre su cara aún joven, ejercieron una singular fascinación sobre los parisienses, que la aclamaron delirantemente.”

El ejemplo anterior muestra además otro de los elementos caracterizadores de las crónicas de Pablo y es la manera virtuosa mediante la cual presenta a los personajes que han estado vinculados a los hechos revolucionarios de la guerra. Al hacer referencia a ellos en sus crónicas el autor los engrandece, aunque cuidadoso de no llegar a sobredimensionar la figura. De ellos muestra una visión positiva a través de la cual reconoce sus méritos y valores.

Conclusiones

Todos los aspectos trabajados hasta aquí corresponden a la creación de un intelectual cubano en uno de los momentos más intensos de su existencia. Pablo de la Torriente Brau para quien la emoción fuera sentido de vida diría lo siguiente con respecto a su interés por participar en la Guerra Civil Española: “Y hay, como siempre en mí, la emoción del impulso que me dice que allá está mi lugar ahora. Porque mis ojos se han hecho para ver las cosas extraordinarias. Y mi maquinita para contarlas.” (Casaus, 2007, pág. 248)⁵⁵. Y así fue, contó esas “cosas extraordinarias” de las que pudo ser testigo y actor con toda esa pasión desbordante que le llenaba el alma.

Sus crónicas no solamente nos dan la posibilidad de conocer sobre uno de los acontecimientos históricos más significativos a nivel mundial, sino que también constituyen muestra de la calidad estética que distingue la obra de este creador revolucionario quien fue capaz de hacer arte desde la acción.

55 Carta a Raúl Roa.

Referencias bibliográficas

- Casaus, Víctor. (2007). *Pablo con el filo de la hoja*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- _____. (2003). *Narrativa*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro cultural Pablo de la Torriente Brau.
- Cuadriello, J. D. (julio-agosto de 2006). La Guerra Civil Española y la Literatura Cubana. *La Gaceta de Cuba*, (4).
- De la Torriente, P. (2005). *Cartas y crónicas de España*. La Habana: Ediciones La Memoria, Centro cultural Pablo de la Torriente Brau.
- Fernández, A. M. (2017). *España: Segunda República y Guerra Civil*. La Habana: Editoria Historia.
- García, D. (2003). Torriente Brau, Serpa, Montenegro. En: *Historia de la Literatura Cubana*, Tomo II. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Marinello, J. (1962). *Pablo de la Torriente, héroe de Cuba y España*. La Habana: Pablo de la Torriente, Ediciones Nuevo Mundo.

068- Una Mirada a la Música de Cámara desde la Hermenéutica. Apología Ilícita: Las Ménades

A look at chamber music from hermeneutics. Illicit Apology: The Ménades

Autoras

Mg. Sandra Paola Jiménez, sandraj@unicauca.edu.co⁵⁶

Mg. Mónica Mosso, monicamosso@unicauca.edu.co⁵⁷

Mg. Lisandra Moreno, lisandra@unicauca.edu.co⁵⁸

Resumen

Este proyecto aborda el problema de la investigación interpretativa en la música de cámara a través de la hermenéutica dialógica. Para ello, se toma como caso de estudio la obra “Apología Ilícita: Las Ménades” del maestro Ferney Lucero (basada en un cuento homónimo de Julio Cortázar) y su interpretación por parte del Trío Ilícito, integrado por las autoras de este escrito. Esta reflexión se desarrolla a través de tres momentos. En primer lugar, el “horizonte del compositor”, relacionado con la investigación biográfica del compositor. En segundo lugar, el “horizonte histórico-mitológico”, correspondiente al contexto de origen y desarrollo de la citada obra musical. En tercer lugar, el “horizonte de los intérpretes”, en el que se plantea la interpretación de esta obra en el marco de la experimentación de nuevos formatos del Trío Ilícito. En definitiva, se propone una reflexión sobre la interpretación musical como instrumento de investigación que permite la fusión de horizontes disciplinares entre la música y las humanidades.

Palabras claves: creación, música de cámara, interpretación, hermenéutica.

56 Universidad del Cauca, Profesora Asistente, docente, saxofón y música de cámara.

57 Universidad del Cauca, Profesora Auxiliar, docente, piano y correpetidora.

58 Universidad del Cauca, Profesora Asistente, docente, flauta y música de cámara.

Abstract

This project addresses the problem of performing research in chamber music through dialogical hermeneutics. The work "Illicit Apology: Las Ménades" by Ferney Lucero (based on a homonymous story by Julio Cortázar) and its performance by The Illicit Trio are taken as a case of study. As a matter of fact, the members of this trio are the authors of this paper. The reflection of this work is developed through three parts. First of all, the "composer's horizon", related to the biographical research of the composer. Secondly, the "historical-mythological horizon", corresponding to the origin and development of the above-mentioned musical work. Thirdly, the "horizon of the performers", in which the performance of this work is considered within the framework of the new formats experimentation by The Illicit Trio. In short, a reflection on musical performance is proposed as research that allows the union of disciplinary horizons between music and the humanities.

Key words: creation, chamber music, interpretation, hermeneutics.

Introducción

Al hablar de interpretación musical, se hace referencia a la acción de descifrar y ejecutar una partitura, pero también de recrearla; así, se puede considerar al intérprete musical como un creador, ya que su aporte es espontáneo, manifestado en el acto de hacer viva la música, cuando la saca del papel (la partitura) y la hace real. La interpretación musical implica un acto creativo complejo que está íntimamente relacionado con las características particulares y generales de la obra, de su contexto y de los diferentes agentes que hacen posible a la música, entre ellos, el compositor, el instrumentista y la audiencia, quienes construyen en diferente medida a la pieza musical a través de distintos momentos: antes, durante y después del acto interpretativo. De esta manera, el acto creativo de la interpretación musical se convierte en una construcción plural y única, enriquecida por los diferentes sentidos por medio de los cuales es percibida y luego significada y resignificada, haciendo de cada interpretación una nueva creación así se trate de la misma pieza musical (Fubini, 1992; González, 2002).

Según el pianista y musicólogo inglés Ian Pace, si una música notada ofrece

alternativas para su ejecución, entonces la interpretación es posible y, por consiguiente, la investigación también lo es, siempre que estas posibilidades sean interrogadas críticamente (Castro, 2020). En este sentido, se puede encontrar un parangón entre la interpretación musical y la investigación cualitativa, la cual estudia la subjetividad, para comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales; investigación utilizada desde diferentes modos de ver, ya sea en las artes, para las artes o a través de las artes, según sea el objeto de ésta (Frayling, 1993). De este modo, surge la interrogante ¿cuáles son los procesos que un intérprete pone en consideración y le permiten tomar decisiones creativas para la interpretación de una pieza musical? Dicho esto, el presente trabajo pretende exponer a la Hermenéutica como marco referencial epistemológico de investigación interpretativa en la música, a través del análisis del proceso creador de la interpretación de un repertorio camerístico, trayendo el caso particular de la experiencia artística del Trío Ilícito. En este sentido, la propuesta para la XXI Conferencia Científica sobre Arte y Cultura 2023 es un Concierto - Conferencia con el estreno de “Apología Ilícita: Las Ménades” del compositor colombiano Ferney Lucero Calvachi, obra comisionada especialmente para este evento.

Desarrollo

Si bien las investigaciones que abordan el trabajo de la música de cámara desde la perspectiva humanística de la hermenéutica son escasos, las autoras de este trabajo han considerado esta disciplina como el lente bajo el cual observar el proceso creativo de nuestro proyecto artístico. Dentro del espacio de creación artística de un grupo de música de cámara existen gran cantidad de posibilidades en cuanto al repertorio a interpretar, los procesos de investigación y rastreo de las obras musicales suele estar permeadas de gran cantidad de éxitos y fracasos respecto a las afinidades de cada intérprete o individuo en el grupo; es precisamente por esta razón que el Trío Ilícito nace como una propuesta para desafiar los paradigmas en cuanto a los formatos aceptados como apropiados para distintas composiciones musicales además de expandir los límites de la interpretación camerística. Para hablar de límites y transgresión se podría explorar las formas compositivas donde se ha llevado lo musical a transgredir lo preconcebido; esto ha creado una

visión de la música desde el punto de vista filosófico, entendiendo la música como un arte que invita a la búsqueda hermenéutica de significado y sentido.

En la música se puede entender los límites como una frontera que no ha sido explorada y así como la expansión del universo el cual es infinito. En este sentido, los límites solo podrán ser transgredidos para crear nuevas formas de hacer música, ya sea modificando un instrumento para obtener nuevas sonoridades, utilizando partes del instrumento de maneras innovadoras o interpretando obras en formatos no convencionales, siempre el objeto de la transgresión será la creación de nuevas posibilidades sonoras y la reflexión sobre lo creado, no solamente sobre lo musical o la concepción de belleza, sino sobre el impacto como obra artística que podría tener una pieza musical.

Si se revisa el proceso histórico y evolutivo de la música se observa con claridad que al construirse una universalidad en cuanto a estilos compositivos y sonoridades, se impusieron normas y maneras “correctas” para escribir e interpretar obras musicales este proceso naturalmente también le puso un límite a la libertad de experimentar o de “jugar”, de realizar búsquedas más allá de esas reglas preconcebidas como resultado el artista no tiene permitido expresar lo que aún no ha sido dicho, este hecho crea una especie de paradoja, ya que la creación musical requiere libertad y al mismo tiempo se autolimita creando significados en un mundo que fácilmente siempre está cambiando.

Para explicar y comprender, los humanos necesitamos marcos referenciales en los cuales realicemos estas acciones. Así pues, cuando nos adentramos en el terreno de la investigación cualitativa nos encontraremos con la necesidad de contar y conocer estos diferentes marcos interpretativos referenciales (Álvarez, 2003). Un marco referencial es la base teórica y conceptual sobre la cual se sustenta una investigación (en el caso de este trabajo, la interpretación de una obra musical), este se define de acuerdo al tema de investigación, y permitirá establecer las estrategias para enfrentar el problema y tomar decisiones.

En este punto se ha tomado la interpretación de la obra “*Phoenix*” como una investigación de carácter cualitativo y se propone abordarla dentro del marco referencial de la hermenéutica dialógica.

Según Álvarez (2003), se consideran enfoques de la hermenéutica dialógica los que se adhieren a los siguientes principios:

El concepto de la verdad en el texto no necesariamente muestra

correspondencia entre la comprensión del intérprete y las intenciones del autor, o entre aquélla y la comprensión del auditorio original.

La verdad del texto se concibe como una introspección reveladora. La verdad se encuentra en la lectura, más que en el texto.

La investigación cuidadosa del contexto en el que se generó el texto ayuda a la comprensión del mismo, pero no define la interpretación total. Resulta igualmente importante lograr que el texto hable sobre la situación actual del intérprete.

Existen muchas interpretaciones erróneas de un texto, pero también existe más de una interpretación correcta. La interpretación no es totalmente subjetiva, el texto impone límites a la forma en que lo comprendemos.

La investigación histórica y lingüística ayuda al intérprete a evitar sus propios sesgos, pero no los elimina y nunca podrán eliminarse.

En relación con los significados del texto según los asume la hermenéutica conservadora, se considera que el significado siempre está condicionado y nunca puede obtenerse totalmente.

El círculo hermenéutico significa que el intérprete proyecta un significado en el texto y, a su vez, el texto lo confirma o lo rechaza. El texto puede representar un horizonte cultural e histórico, que se resiste a los presupuestos del intérprete. Las interpretaciones exitosas implican una fusión de horizontes, como la llama Hans-Georg Gadamer. Algunos sesgos son productivos, otros no.

La productividad de una buena interpretación sólo puede lograrse en la situación hermenéutica misma.

La hermenéutica dialógica, por tanto, es primordialmente descriptiva.

Los diferentes puntos de vista en un texto no siempre constituyen sujetos proclives a resolverse y, en cambio, pueden constituirse en la base de diferentes interpretaciones aceptables.

El texto siempre rebasa a su autor.

Entre la obra "Apología Ilícita: Las Ménades" y sus intérpretes existe una distancia temporal, en el sentido que está basada en el cuento que escribió el argentino Julio Cortazar en 1956 y este a su vez, en una historia de la mitología griega. En primer lugar para tener claridad sobre el texto musical, se va a indagar en aspectos biográficos del compositor (horizonte del compositor), contexto en que surgió la pieza (horizonte histórico - mitológico) y finalmente sobre los aspectos musicales y la relación de estos con el formato del Trío Ilícito (horizonte de las intérpretes).

Horizonte del compositor

Ferney Lucero Calvachi (Nariño, 1978 -) trompetista, pedagogo y prolifero compositor colombiano que inició sus experiencias musicales dentro del entorno familiar, continuando estudios de pregrado en la Universidad del Valle y el Conservatorio Antonio María Valencia con énfasis en trompeta y pedagogía musical. Posteriormente en el año 2010 se recibió de Especialista en Educación Musical de la Universidad del Valle y más adelante en el 2017 de *Magister en Música* en la Universidad EAFIT en Medellín. Actualmente se desempeña como profesor de trompeta y del área de teoría en la Universidad del Cauca. Durante su carrera, ha sido miembro de la Orquesta Filarmónica del Valle, Banda Sinfónica FAC, Banda Sinfónica y Orquesta Sinfónica de la Universidad del Cauca y Filarmonía Popayán. Además, ha actuado como intérprete solista y música de cámara en escenarios a nivel nacional e internacional.

Durante su formación también se inclinó hacia la composición y arreglos musicales, lo cual le permitió recibir reconocimientos dentro y fuera de Colombia. Entre sus principales obras podemos mencionar: *Canto al Pacífico* galardonada como mejor obra para banda en San Pedro, Valle 2007; *Concierto Colombiano* para Trombón y Banda grabada en el CD Música por la Convivencia en el 2008; *Paisajes* para trompeta y multipercusión; *La Pasión de Cristo* obra ganadora del primer premio en el concurso Semana Santa Popayán 2011; *Tráfico Sax* premiada como mejor composición para saxofón en México 2013; *Yolanda* pieza grabada en el CD de "La Música de Compositores Colombianos" producción del trompetista Juan Avendaño del 2014; *Manuela* obra inédita premiada en el Concurso Nacional de Bandas en Paipa 2013; *Bendiciones* galardonada como mejor bambuco inédito en el Concurso de Bandas Tocancipá 2015; *2 Sueños de Pasillo* obra musical Premio Nacional de Arte Universidad del Cauca 2016; *Tonadas Nariñenses* y *Rakachenda* mejores obras del Concurso de Bandas Samaniego 2017 y 2021 respectivamente. En julio de 2019 fue compositor residente del Festival Internacional de Trompeta Maspalomas en Islas Canarias, España donde estrenó el *Concertino para dos trompetas y banda*. Posteriormente en el año 2021 fue escogido como arreglista para la Banda Sinfónica, convocatoria realizada por el Ministerio de Cultura de Colombia.

Sus labores como investigador se han evidenciado en FLADEM 2022 (Foro Latinoamericano de Educación Musical) como ponente en la línea de Investigación

- Creación y en su desarrollo como estudiante del Doctorado en Ciencias Humanas en la Universidad del Cauca. Sus obras y arreglos continúan siendo parte del repertorio de conciertos a nivel nacional e internacional.

Su composición “Apología Ilícita: Las Ménades” fue comisionada para la XXI Conferencia Científica sobre Arte y Cultura 2023 conjunto al seminario Fenomenología y Hermenéutica del doctorado en Ciencias Humanas de la Universidad del Cauca, con la finalidad de reinterpretar desde la hermenéutica y la música el famoso cuento de Julio Cortázar *Las Ménades*. Esta transdisciplinariedad de unir la hermenéutica y la creación musical ha sido el reto principal del compositor y las intérpretes principalmente en la búsqueda de sonoridades auténticas y descriptivas para el formato de saxofón, flauta y piano.

Horizonte histórico - mitológico

Julio Cortázar (Ixelle, 1914 - París, 1984) caracterizado como uno de los autores más innovadores de su tiempo, desempeñó un papel fundamental en la creación de nuevas formas de narrar historias. Su obra se caracteriza por moverse entre lo real y lo fantástico y, por esta razón se puede ubicar dentro de la línea del realismo mágico (Fernández y Tamaro, 2004). Cortázar no era ajeno a utilizar temas mitológicos dentro de sus narraciones, antes de la creación de *Las Ménades* ya había utilizado este elemento, lo mitológico, para inspirarse y crear el poema dramático *Los Reyes*, en el cual es fácilmente identificable el mito de Teseo y el Minotauro; también, en el relato *Circe* que recrea el tema de la maga del poema Homérico *La Odisea*. En este sentido se advierte que esa combinación entre lo mitológico dentro de narraciones con temas contemporáneos ha sido ya experimentada con anterioridad por el autor (Planells, 1975).

El cuento *Las Ménades* se deja deducir desde el título la relación con la mitología. Estos personajes están estrechamente vinculados con Dionisio (Dios del Vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis) y según la mitología griega, las ménades fueron las ninfas encargadas de la crianza del pequeño dios y las mujeres consagradas a su culto y adoración⁵⁹. Durante los rituales dionisiacos, las ménades eran poseídas por una locura mística, una especie de trance que desataba ira,

59 En muchas fuentes Ménades y Bacantes son sinónimos.

agresión, mutilaciones y culminaba con prácticas antropófagas o de canibalismo (Grimal, 1981).

Si bien después del título, Cortázar no utiliza nuevamente este epíteto, se puede leer entre líneas la personificación de este personaje mítico a través de las mujeres del público, ya que desde el inicio del cuento, el autor prepara al lector a la locura mística de las ménades y dibuja la excitación de las mujeres del teatro.

Otra referencia a lo mitológico se puede observar en la personificación de Orfeo, quien provee la imagen mítica más familiar al personaje del músico representado en el cuento por la figura del Maestro. De acuerdo a la mitología griega, Orfeo era hijo de Apolo y de la musa Calíope. Según los relatos, cuando tocaba su lira, las fieras se calmaban y los hombres se reunían para oírlo y descansar sus almas. Así enamoró a la bella Eurídice y logró dormir al terrible Cerbero cuando bajó al inframundo a intentar resucitarla (Grimal, 1981); en el texto se puede observar este encanto hipnótico que genera la figura del maestro a través de su música.

Finalmente se relaciona el mito de la muerte de Orfeo, a manos de las ménades narrado por Ovidio en su Metamorfosis: después de perder a su amada esposa para siempre, Orfeo regresa a su tierra natal Tracia y decide no gozar más de la compañía femenina pese a que mujeres y ninfas se ofrecieran a ello, un día en que Orfeo se encontraba tocando la lira y cantando, un grupo de ménades lo observaron desde una colina próxima y una de las mujeres comenta a las demás *-Ahí está aquel hombre que nos desprecia-* acto seguido, le arrojó su tirso a la boca. Otra le lanzó una piedra, pero, como la melodiosa voz de Orfeo y su virtuosismo con la lira podían conmover incluso a las rocas, esta desvió su trayectoria y cayó a sus pies. Sin embargo, los ataques se recrudecieron de tal forma que el griterío ahogó el sonido de su instrumento y su canto ya no pudo ablandar ni el temperamento de las mujeres ni las piedras que arrojaban. Unos labradores que estaban cerca, al contemplar la ferocidad de las mujeres, dejaron sus herramientas y huyeron. Las ménades recogieron azadones, picos y rastrillos y con ellas dieron muerte a Orfeo. Su alma descendió al inframundo y, esta vez sí, logró quedarse para siempre con su amada esposa (Ovidio, 2019). El texto presenta con detallada claridad este momento cuando los gritos de las ménades acallan la música y Orfeo “el Maestro” pierde su poder hipnótico sobre la audiencia.

Horizonte de las intérpretes

La mirada a la obra artística desde la hermenéutica, ha posibilitado otras maneras de aproximarse a la partitura siendo este el punto de partida del compositor y las intérpretes en cuestión. Si se parte de la apreciación que la Hermenéutica es poco nombrada en los ámbitos académicos musicales por ser una disciplina de las humanidades más no del arte, se podría mantener fuera de la ecuación. Pero la intención de este proyecto es precisamente lo contrario, es tomar la hermenéutica como herramienta interpretativa de un texto musical.

En la filosofía hermenéutica de Gadamer se perciben varios puntos interesantes que amplían la perspectiva de la comprensión de una partitura. Y en este sentido, Gadamer plantea una teoría de la comprensión entendida como proceso de lenguaje y de experiencia del mundo a través del lenguaje. O sea, el lenguaje es más que una forma simbólica, es el modo de la experiencia del mundo. En este punto el diálogo adquiere protagonismo principal en una dialéctica de pregunta y respuesta. Además, considera importante la historia y la tradición para entender el verdadero sentido de la comprensión, dejando entrever dos aspectos: la interpretación de una tradición es parte de esa tradición por lo tanto solo se puede interpretar desde ella misma y la tradición no es una fatalidad ni actúa como límite restrictivo, representa una forma de superación histórica en tanto puedan surgir nuevos caminos.

Dentro de este marco se considera importante mencionar el círculo hermenéutico y la incidencia de esto para un investigador - intérprete. Tener claro que entender es, definitivamente, un acto circular en el pensar, deducir, derivar, concluir, de comparar lo que se necesita entender con algo que ya se conoce, que el todo se define por las partes y las partes se pueden entender como referencia de un todo; invita a meditar si realmente como investigadores - intérpretes se está situado en el punto correcto y cuáles son los desplazamientos que se debe hacer en este círculo para poder comprender "la verdad" dentro de una serie de horizontes fusionados.

En ese sentido, el Trío Ilícito surge con la intención de dar vida a un formato poco explorado en la música de cámara tradicional. En un primer momento y dando alusión a lo ilícito las intérpretes realizaban adaptaciones de otros formatos para trío. Posteriormente, con el auge de los conciertos varios compositores notaron la riqueza y versatilidad de la sonoridad de la agrupación y se ofrecieron a escribir

para este formato, propiciando un valioso aporte al cuerpo del repertorio de la música de cámara. La experiencia de las intérpretes de ser estudiantes del Doctorado de Ciencias Humanas, les ha permitido tener una visión más amplia sobre la música, su interpretación, educación e investigación.

Conclusiones

La complejidad entorno al acto creativo de la interpretación musical, aumenta las posibilidades prácticas y conceptuales de un formato o agrupación como el Trío Ilícito (saxofón, flauta y piano) que aparte de ser un medio de expresión, se convierte en un instrumento de investigación que promueve la reflexión artística, contribuyendo con la construcción y reconstrucción del conocimiento musical en particular y de las humanidades en general.

La hermenéutica es una herramienta valedera como marco referencial en la interpretación musical.

Se resalta la importancia de la investigación en torno a los horizontes de la pieza musical, los cuales permitirán a las intérpretes forjar formas específicas y coherentes de concebir y producir música, para desplegar mayores posibilidades en la elaboración de propuestas creativas a fines con la obra musical.

Para finalizar, es posible afirmar que la interpretación de una obra musical, refleja la fusión de los horizontes que el intérprete decida abordar.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, L. A. (2004). *La hermenéutica filosófica de Gadamer*. Sinética, 24, 61 - 64.
- Álvarez Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. México: Padiós.
- Blánquez, J. & Morera, O. (2002). *Loops. Una Historia de la Música Electrónica*. Barcelona, España: Mondadori.
- Cárdenas Guenel, A. (2020). *Historicidad y lingüisticidad: en torno al concepto fusión de horizontes en la hermenéutica de Hans - Georg Gadamer*. Alpha (Osorno),

- (51), 241-249. <https://dx.doi.org/10.32735/s0718-2201202000051858>
- Castro, D. (2020). Interpretación musical como investigación: una perspectiva desde la práctica interpretativa de música reciente para guitarra. *Resonancias*, 24(47), 123-145. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2020.47.8>
- Deschênes, B. (2001). *Música Instrumental Tradicional Japonesa. Una panorámica del desarrollo del solo y ensemble*. Tai Hei Shakuhachi. Recuperado de: <http://www.shakuhachi.com>.
- Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Julio Cortázar*. Barcelona, España: En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cortazar.htm>.
- Flores, G. (2010). *Filosofía mitocrática y mitocratología*. Lima, Perú: IIPCIAL.
- Fubini, E. (1992). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Alianza.
- Gadamer, H. (1999). *Verdad y Método I*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y Método II*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
- González, F. (2002). *Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico - cultural*. México: Thomson
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, España: Paidós.
- Ovidio. (2019). *Metamorfosis*. Barcelona, España: Gredos
- Planells, A. (1975). Narración y música en «Las ménades» de Julio Cortázar. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (25), 31-37.

070- Ciudad e imaginarios en los artículos de costumbres de Ramón Meza

City and imaginaries in articles of customs of Ramón Meza

Autora

Dr. C. María Emilia Soteras Zambrano⁶⁰, marisoteras@cubarte.cult.cu

Resumen

La ponencia nos acerca una zona prácticamente desconocida de la obra narrativa de Ramón Meza (1861-1911), aparecida en la revista *La Habana Elegante* fundamentalmente entre 1886-1888, no recogida en libro.

Palabras clave: *La Habana Elegante*, imaginarios, articulismo de costumbres

Abstract

The presentation brings us closer to a practically unknown area of the narrative work of Ramón Meza (1861-1911), which appeared in the magazine *La Habana Elegante* mainly between 1886-1888, not included in a book.

Key words: *La Habana Elegante*, inimaginaries, articulismo of customs

Introducción

Ramón Meza y Suárez Inclán (La Habana, 28 de enero de 1861- 5 de diciembre de 1911) es de esos escritores donde los juicios, repetidos y aceptados con muy escaso margen para la polémica, se vuelven lugar común en las historias literarias. Para muchos, es solo el autor de una de las mejores novelas cubanas del siglo

⁶⁰ Profesora Titular del Departamento de Estudios Cubanos en la Universidad de las Artes.

XIX, *Mi tío el empleado* (1887), obra anticipadora de procedimientos técnicos y expresivos cercanos a la escritura y la sensibilidad del XX. El resto de sus novelas breves ha tenido destinos diversos y algunos lamentables. Aunque reeditadas por Arte y Literatura desde finales de la década del 70 del pasado siglo, *El duelo de mi vecino* (1886), *Don Aniceto el tendero* (1889) y *Últimas páginas* (1891) merecieron poca atención por parte de la academia y la crítica; *Carmela* (1887), definida por Enrique José Varona como “hermanita menor de Cecilia Valdés”, se reeditó en las postrimerías del siglo XX y su recepción corrió igual destino que las anteriores, mientras que *Flores y calabazas* (1886) es menos que museable. El original de la novela *Ilustres de vista corta* se perdió luego de su periplo por un concurso; y su último relato, *En un pueblo de la Florida* (1899), con independencia de sus escasos valores literarios, permanece olvidado en las páginas de la revista *Cuba y América*. Sus ensayos y monografías son material de archivo, y su única obra teatral, la comedia en dos actos *Una sesión de hipnotismo* (1891) nunca ha sido llevada a escena y, hasta donde conozco, solo ha merecido la atención de Virgilio Piñera en una crítica escasamente referida y medio perdida.

Una somera mirada apunta hacia el hecho de que la obra de Meza es desigual, pero sobre ella no existe una valoración de conjunto por las razones apuntadas acerca de su catálogo. ¿Cómo explicarnos que en apenas diez años coexistan un Ramón Meza juvenil realista y costumbrista, colindante con la sátira, de excelentes momentos impresionistas, y también expresionistas y esperpénticos, razones que, entre otras, le conceden un sitio de privilegio solitario en la narrativa de la época, junto a un Meza más maduro, cultivador de un romanticismo trasnochado que poco aporta a las letras decimonónicas cubanas? La tarea se vuelve más compleja cuando nos encontramos con su abundante producción en más de veinte publicaciones periódicas con las que colaboró entre 1883 y 1911, en la que evidencia su talento en diferentes saberes. Se comprende entonces que sin la reconstrucción de su personalidad literaria no tendremos una correcta valoración de sus presupuestos estéticos.

Desarrollo

El corpus fundamental de este trabajo lo constituyen algunas referencias a los textos de Ramón Meza en *La Habana elegante*, publicación que, junto a la *Revista*

de Cuba, la *Revista Cubana* y *El Fígaro*, fue uno de los proyectos editoriales más significativos de la cultura cubana del siglo XIX. Comenzó a publicarse en 1883 bajo la dirección de Casimiro Delmonte; cargo que asumió Enrique Hernández Miyares a partir de 1888 hasta la desaparición definitiva de la publicación en 1896. Durante esos años, gradualmente la revista fue cediendo más espacio a los contenidos literarios en detrimento de las noticias, anuncios, modas, etc. Luego de un receso entre 1891 y 1893⁶¹, reapareció con nuevos bríos, ya sin las ataduras a un Romanticismo que había dado sus mejores frutos desde décadas atrás, para convertirse en el órgano cubano de las nuevas tendencias de la literatura en Hispanoamérica: el Modernismo. Por entonces fueron habituales en sus páginas las firmas de Rubén Darío, Juan de Dios Peza, Luis G. Urbina, Manuel Gutiérrez Nájera, José Santos Chocano, además de Jorge Isaacs y Ricardo Palma, entre otros colaboradores. En esta dirección resulta muy ilustrativo el número 43 del 29 de octubre de 1893, dedicado a Julián del Casal con motivo de la muerte del poeta acaecida una semana antes⁶².

Su cuerpo de redactores aglutinó a la flor y nata de la joven intelectualidad cubana que, en mayor o menor medida, y en franca polémica literaria con sus maestros, fue la abanderada de la renovación literaria que, a partir de 1880, se abrió paso en las letras hispanoamericanas. Meza integró el equipo de redactores a partir del número 43, con fecha 7 de noviembre de 1886, junto a Casal y Aniceto Valdivia, *Conde Kostia* (1857-1927). Además de Casal y Valdivia, lo integraron principalmente Manuel de la Cruz (1861-1896); Carlos Pío (1872-1897) y Federico Uhrbach (1873-1932). Y aunque los temas políticos no fueron propios de su perfil, la nota crítica a la incapacidad de la administración metropolitana para solucionar los problemas coloniales está presente, explícita o implícitamente, en valoraciones acerca de la relación arte-sociedad, la situación del escritor, su relación con el público, la recepción y circulación de la obra literaria, y la creación de una literatura y un arte nacionales:

¿Puede decirse que existe un teatro cubano? (...) por lo que hemos podido entender nos inclinamos a contestar negativamente. Creemos que existe la novela cubana, la canción cubana, la lírica cubana, porque en ellas se ven marcados rasgos característicos de nuestra sociedad que cuenta con elementos

61 Entre esos años se publicó *Hojas literarias*, dirigida por Manuel Sanguily.

62 Julián del Casal nació en La Habana el 7 de noviembre de 1863 y falleció en la propia ciudad el 21 de octubre de 1893.

genuinos, naturales, con aspiraciones propias y también, aunque corta, con alguna tradición. Hay autores dramáticos cubanos, entre ellos la Avellaneda y Milanés, cuyas obras están juzgadas con aplauso para la crítica imparcial y seria; pero como los asuntos de nuestros contadísimos buenos dramas no ha retrasado nuestras costumbres, ni se han inspirado en nuestra historia, no cuentan con la originalidad que pudieran darles los caracteres y los sucesos locales para reconocer en ellos rasgos distintivos de las producciones literarias de otros países.

Hoy la dramática se halla tocada de la misma tendencia de los demás géneros literarios de la tendencia realista, esto es, que trata de representar, por medio del arte y con la mayor exactitud posible, lo que en la vida real. Y, hasta ahora, entre nosotros quienes únicamente han logrado trasladar a la escena parte de los hechos de la vida real, preciso es reconocerlo, han sido los *bufos cubanos*. Verdad que siempre muy medianamente y en esfera modestísima; verdad también que muchos en censurable desacierto, pero quizás los gérmenes del teatro cubano, si algún día llegara a merecer este título, los verá la historia en esas representaciones, tan combatidas actualmente, y que sin embargo, no por eso dejan de ocupar la atención de una parte muy respetable del público. (Meza, 1887a, pág. 5)

Con este trabajo, Meza incursiona por primera vez en la crítica teatral en la revista y expresa criterios agudos acerca de la existencia o no de una dramaturgia y escena nacionales, —sus fuentes e influencias, la relación entre lo extranjero y lo autóctono, lo culto y lo popular, y entre estos y el público—, uno de los debates del siglo XX más interesantes en torno al teatro cubano. Para argumentarlo, analiza el sustrato de la tradición en el teatro universal a través de referencias a los misterios, farsas, moralidades y mimos en el surgimiento de teatros nacionales europeos, como el español, y el papel de nuestros hacedores, su capacidad para mostrar los sucesos de la realidad desde la comedia y el hallazgo de una determinada gestualidad para transmitirlo, a la vez que demanda de los autores, compositores y directores fortalecer el género, eliminar los elementos de mal gusto, superar la tendencia a la chabacanería y pulir la actuación, consciente de que

nada en el mundo y mucho menos en arte se ha ido haciendo a saltos; todo ha tenido un progreso lento: a lo anteriormente hecho se ha añadido o perfeccionado algo más, no mucho. Así se han ido acopiando los elementos que luego utiliza el genio. (Meza, 1887a, pág. 6)

Su obra como escritor en *La Habana elegante* abarca diez años de producción literaria (1884-1894) en diferentes géneros. En los fondos que atesora la Biblioteca Nacional “José Martí” se localizaron 73 colaboraciones y 56 títulos clasificados en crítica literaria, artículos de costumbres, cuentos, crónicas de viaje, noveletas, fragmentos de novelas y notas periodísticas. Las primeras colaboraciones aparecieron firmadas con el anagrama *R. E. Maz* y el seudónimo *Un Redactor*, pero a partir de 1887 la mayoría se publicaron rubricadas por R. Meza. Dentro de ese *corpus*, se destacan sus veinticuatro artículos de costumbres que, aunque sorprenden por su modernidad narrativa, son desconocidos por los lectores, salvo aquellos que por razones investigativas acuden a las páginas de la revista,⁶³ y en los cuales el autor rescata tradiciones habaneras, evoca sucesos e impresiones de viajes, y relata escenas de la vida contemporánea en los que resalta el trazado de tipos populares.

Ramón Meza incursionó ocasionalmente en el escenario rural, y cuando lo hizo alcanzó logros estimables. Por ejemplo, en *Matanzas: el Valle y la Cueva* (1888), viaja a través de la memoria desde una perspectiva lírica tal que se produce una hibridación genérica entre el artículo, la crónica, y la prosa poética, transacciones y diálogos escriturales que ilustran la cercanía del autor, en su etapa formativa, a los presupuestos del modernismo por las vías del impresionismo y el simbolismo francés y de un profundo conocimiento del lenguaje de las artes visuales, que lo condujeron, entre otros hallazgos, al encuentro de la sinestesia.

A pesar de estos méritos, como articulista de costumbres Ramón Meza privilegió el ambiente urbano, por lo que se inscribe en la tradición de autores que vieron en la ciudad el marco idóneo para volcar imaginación y una invitación a la reflexión. La defensa de lo cubano y sus manifestaciones más genuinas a través del reflejo de costumbres y tipos, la crítica a manifestaciones ciudadanas censurables, y, sobre todo, la denuncia del despotismo de los colonialistas, la corrupción administrativa, los manejos turbios de los comerciantes peninsulares y la venalidad judicial, que agredían la cubanidad, fueron el centro del interés narrativo de Meza, como se comprueba en sus dos novelas más importantes, *Mi tío el empleado* y *Don Aniceto el tendero*, y, de una u otra manera, están presentes en sus artículos de costumbres. La demagogia de las campañas políticas que, como práctica común, asumían

63 Solo cinco han visto la luz en libro. Salvador Bueno incluyó *El lechero*, *El carbonero*, *José el de las suertes*, *El pescador* y fragmentos de *La verbena de San Juan* (*Costumbristas cubanos del siglo XIX*, 1985)

la construcción de obras públicas que nunca llegaban a ejecutarse después de colocada “la primera piedra” es denunciada por Meza en el juego de parábola y sátira que es *La primera piedra*, ejemplo de pieza bien acabada que incorpora novedosamente elementos del discurso indirecto libre:

(...) con frase difícil, cortada por largas pausas, [el señor presidente] dio las gracias a los vecinos a nombre de S.M., celebró la fidelidad y ansias de cultura de aquel noble pueblo, recordó las glorias que en ciencias y arte había tenido la nación, sus marinos, guerreros, conquistadores, mártires y santos y ponderó hasta las nubes las ventajas y glorias que traería al país la erección de aquel edificio modelo que sería espléndida [sic] obra arquitectónica y rival de otras de su clase ... Así, pues [sic] procedo á colocar la primera piedra en nombre de S.M. ¡Viva S. M! (Meza, 1888d, pág. 4)

Resulta oportuno anotar que el afán de Meza por abordar la historia de Cuba, específicamente habanera, y de preservar desde la literatura sus tradiciones y expresiones culturales, le colocan entre los intelectuales que en el período de entreguerras (1868-1895) consideraban que la obsoleta política española era un obstáculo para el progreso y la anhelada modernidad de la Isla de acuerdo con los presupuestos de la democracia liberal y el modelo de capitalismo al que aspiraban. No olvidemos tampoco que en la búsqueda de opciones al conflicto colonial Cuba-España, los meridianos culturales que fueron fuente de inspiración y consulta estaban determinados de un lado, por la tradición cultural europea y los modernos ideales que enarboló la Revolución Francesa; de otro, por la cultura material y el estado de derecho que ofrecía Norteamérica, y no solo Estados Unidos, puesto que para algunos intelectuales Canadá era otra opción digna de considerar. El propio Meza realizó un viaje a ambos países en 1889, y *La Habana elegante* publicó sus crónicas.

En los artículos de Meza, La Habana se visualiza y se palpa a través del patrimonio material, pero el hombre es un elemento fundamental en cuya proyección artística está presente el juego paródico, sobre todo cuando los representantes de la clase dominante son los protagonistas de los rituales, ya sean profanos o religiosos. Un ejemplo lo tenemos en *El carnaval antiguo*, artículo en el que Meza recreó un episodio acaecido en una noche de carnaval. Las principales diversiones de La Habana eran las fiestas, los teatros y los cafés, y uno de los más famosos escenarios fue el café y salón de Escauriza, inaugurado en 1843 con el nombre de su dueño, el español Juan Escauriza. Era una edificación costosa y atrayente, con

patio central y cubierta de cristales, que estaba situado en el Paseo Isabel II, en la esquina opuesta al Teatro Tacón. El salón de baile ocupaba la planta alta del local. La fama del Escauriza propició la aparición en la acera contigua de establecimientos semejantes dedicados a restaurantes y hospedajes. El salón y la heladería de los bajos, *El Louvre*, –la famosa acera de *El Louvre*–, fue un sitio de “indisciplina social” (vgr. Venegas) y de conspiración contra España. La clientela que lo frecuentaba era variopinta, pero, ¿qué nos cuenta Ramón Meza en el referido artículo de 1887?

Hace cerca de medio siglo La Habana, más rica que hoy, se divertía mucho en los días de Carnaval. La Habanera y Santa Cecilia, eran las sociedades que atraían á sus magníficos salones las principales familias de la ciudad. El teatro de Tacón, por causa de la poca compostura que se guardaba en los bailes, iba perdiendo de año en año, cada vez más, mucha parte de su primitiva animación (...) Por estos días abrió sus puertas el Café Nuevo, Escauriza, y la juventud habanera acudió en masa á sus vastos y bien decorados salones. En el salón alto se reunían los elegantes de uno y otro sexo, vestidos correctamente á la última moda (...) Desde los balcones del café Escauriza, llenos de mujeres hermosas, lejos de la confusión y del tumulto de la calle, se veían desfilar las comparsas de enmascarados, lujosamente ataviados y cantando y bailando al son de panderetas y bandurrias, bonitos y estudiados bailes. Tacón y Escauriza con sus fachadas ornadas de luminarias de bombillos de colores, derramaban raudales de luz sobre la abigarrada multitud que se revolvía en la calle, la cual, no se hallaba empedrada, sino llena de polvo, que levantaban las pisadas y se cernía á lo alto a manera de nube o de neblina luminosa.⁶⁴ (El carnaval antiguo, 1887b, págs. 4-5)

Durante el siglo XIX fueron famosos los bailes de máscaras que tenían lugar en el teatro Tacón los domingos de carnaval, o carnestolendas, vocablos con los que se denominaba a la semana que precedía a la Cuaresma en la antigua tradición cristiana. En Cuba la clase dominante blanca y católica celebraba esta fiesta alrededor del equinoccio primaveral, previo al tiempo de la Cuaresma. Fue precisamente en uno de esos bailes cuando se inauguró el mencionado coliseo, y no fue sino hasta el mes siguiente cuando se iniciaron las representaciones teatrales.

El Teatro Tacón, hoy Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso, se destacó por estar a la altura de los mejores de su tipo en el mundo, y en él se

64 Publicado bajo el seudónimo R. E. Maz, Se ha respetado la ortografía del original.

dieron cita las nuevas fortunas amasadas con la trata y el sudor de los esclavos para ver y aplaudir a las grandes divas que visitaron la capital de Cuba. Esa instalación habanera, “casi tan grande como el de la grande ópera de París” abrió sus puertas el 28 de febrero de 1838 con un baile de máscaras al que asistieron siete mil personas, y dejó inaugurada su primera temporada dramática el 15 de abril de ese propio año. La condesa de Merlín escribía con admiración:

Solo los primeros teatros de las grandes capitales de Europa pueden igualar al de La Habana en la belleza de las decoraciones, en el lujo del alumbrado, y en la elegancia de los espectadores, que llevan todos guante amarillo y pantalón blanco. En Londres o en París se tomaría este teatro por un inmenso salón de gran trono.⁶⁵ (Santa Cruz, M., Condesa de Merlín, pág. 111)

Pero al igual que ocurrió durante su paseo en volanta, a la aristócrata se le volvieron a escapar algunos detalles (Leal, pág. 21)

La noche de Carnaval que nos relata Meza pasa a la historia gracias a su ingenio, a golpe de ritmo, parodia y choteo, como la “batalla del ponche de leche”. Como el ambiente del baile en el Escauriza atentaba contra la compostura que se perseguía esa noche en el Tacón en el cual un sarao pretendía allegar fondos para una obra pública,

Pronto un piquete de infantería, del cuerpo de guardia de la Puerta de Monserrate, hizo resonar sus acompasados y firmes pasos de marcha redoblada sobre el puente de madera que unía la muralla a la Alameda. ¡Soldados, desde lo alto de esas pirámides cuántas naranjas os contemplan! La caballería, sable en mano, á los gritos de ¡despejen! y repartiendo planazos, arrolló a la muchedumbre que se divertía en el vasto paseo de Isabel II. Escauriza apagó sus luminarias y cerró sus puertas. Las máscaras soltaban sus capuchones y caretas y en la huida dejaban enganchados pedazos de sus disfraces en las rejas de sus asientos. Las comparsas se desparramaron. Los grupos que formaban dotaciones de ingenios no obedecieron ya la voz y el látigo de sus mayores. Los pobres disfrazados de Bajá de tres colas no supieron donde meterse. La barrera de los ventorrillos fué tomada al asalto, sin atender los gritos y protestas de las perjudicadas vendedoras que contemplaban el derrumbe de sus cestas de frutas, frituras y sartenes y pasaron por el duro trance de ver todas sus cazuelas de hirviente ponche pasadas á cuchillo.⁶⁶ (El carnaval antiguo, 1887b, págs. 4-5)

65 Condesa de Merlín, Viaje a La Habana, p. 111.

66 Ramón Meza, Ob. Cit., pp. 4-5. Se ha respetado la ortografía del original.

Como se observa, el estilo de Meza se pliega a la intención y a lo que tradicionalmente llamamos “fondo” de la obra, de modo que en su sintaxis prevalecen los períodos breves, casi cinematográficos en la sucesión de imágenes chispeantes, y con un lenguaje que incorpora giros idiomáticos y vocablos propios de la sensibilidad criolla.

Si bien desde su surgimiento el *corpus* narrativo de la temática de la esclavitud y sus secuelas enfatizaba las penurias de los más explotados, con las excepciones de Félix Tanco, Anselmo Suárez y Romero, y Cirilo Villaverde, los escritores decimonónicos no reflejaron con objetividad aspectos significativos de la vida cotidiana del esclavo, a la vez que las manifestaciones culturales representativas de los sectores negros y mulatos libres fueron descalificadas, censuradas, y prohibidas, en los casos más extremos. Un ejemplo lo tenemos en el llamado Carnaval Negro o Fiesta de los Diablitos, un festejo que se celebraba el 6 de enero, día de la Epifanía de Nuestro Señor o Día de Reyes, ocasión en que los Cabildos de Nación salían a las calles en comparsas, cantando y bailando con atuendos propios de las tierras de sus ancestros, y realizaban un recorrido que terminaba en el Palacio de los Capitanes Generales para solicitar un regalo o aguinaldo. Con relación a las fiestas del Día de Reyes así se pronunciaba en 1887 Ramón Meza:

(...) en los barrios extremos y calles menos concurridas campaban por sus respeto los ñañaños (...). En el ñañaño se extremó toda la grosera y bárbara imaginación de las tribus africanas. Institución, signos, trajes, todo era en extremo repugnante (...). A las dos de la tarde ya tenía que hacer la policía, representada por los legendarios celadores (...) para arrojar fuera del antiguo recinto de la ciudad, más allá de las murallas, la numerosa turba. Por fortuna, tal espectáculo que desdecía de la educación y cultura de una parte de nuestra población ha cesado, a lo menos oficialmente. Ya concluyeron estas fiestas, que tan solo servían para avivar y mantener año tras año la afición á la barbarie de toda una raza sumida en el más triste servilismo, y en la cual, como en terreno abonado, arraigaban profundamente la superstición y la ignorancia⁶⁷. (Meza, 1887c, págs. 4-5)

67 Se ha respetado la ortografía del original. El 6 de enero o Día de Reyes continuó celebrándose en Cuba, cada vez más despojado de su contenido religioso, sobre todo partir del siglo XX cuando en la fecha se impuso el sentido comercial y, en muchos casos, fue objeto de manipulación por parte de los políticos y las clases pudientes para ejercer una falsa caridad.

Las festividades de los Cabildos en ocasión del Día de Reyes fueron prohibidas en 1884, pero la perspectiva descalificadora dominó hasta bien entrado el siglo XX. En 1928, salpicada con alguna que otra alusión a vocablos y manifestaciones de la cultura popular que ya prestaban su rostro y su voz a la estética de la época, escribía Carlos Loveira (1881-1928) en *Juan Criollo*:

...íbanse, unas veces, a Los Sitios, El Manglar o Jesús María —supremos centros del hampa afrocriolla— a ver el sonado entierro de un venerable del ñañiguismo, la ‘subida de un santo’ a ‘bongó’, marugas y timbales, o las lúbricas, bestiales contorsiones de una rumba, tamborileada con los propios bárbaros instrumentos carabalíes. (Loveira, pág. 40)

Otra festividad popular que por su capacidad de convocar a amplios sectores populares de la capital mereció la atención de Meza fue el día de San Juan, que se celebra el 24 de junio. El artículo *La víspera de San Juan* tiene como escenario la ensenada que va desde La Punta hasta el Torreón de San Lázaro y sus personajes son los niños, hombres y mujeres del lugar inmersos en la confección de los muñecos, las hogueras, y el resto de los preparativos de la fiesta en la que no faltaban los vendedores ambulantes chinos, negras y negros que ofertaban dulces, frituras, asados, frutas y sorbetes.

Los jornaleros, pescadores, desocupados y pilluelos que viven por las cercanías, se han preparado de antemano como para una gran fiesta: uno hizo gran acopio de barriles desfondados; otro, de inservibles piezas de ropa; otro, amontonó pedazos de madera, cajas, envases, cestos; los aprendices de carpintero hacinaron montones de viruta; los pilluelos ocultaron en algún escondrijo de las rocas cuanto combustible pudieron recojer [*sic*]: preparativos para el gran día, la víspera de San Juan, en que todos se encaminan, á rastro con sus provisiones, hácia [*sic*] la playa, y una vez allí, se reúnen en grupos, fraternizan, se entusiasman, se animan á trabajar en la obra común, que es levantar, a trechos, numerosas piras de rara forma, o bien de forma ninguna, lo que importa es que puedan quemarse luego y den mucha llamarada y mucho humo: en esto consiste lo más interesante y lo mejor de la diversión (...)

Cada grupo se obstina en que su pira sea la mejor y esta mutua emulación aumenta el ardor de la faena (...) Es preciso (...) subir y colocar en la cúspide, en lo más alto, para que se vea bien desde lejos y a pesar del humo y de las llamas que luego deben devorarlo todo, un muñeco; pero no un muñeco

hecho de cualquier manera, no, que es de rigor que tenga bomba, levita, guantes, barbas muy grandes y alguna vez banda y bastón de borlas. Ceremonia y adefesios que parecen encerrar a la vez algo de simbólico, tradicional e irónico.⁶⁸ (Meza, 1886b, págs. 4-5)

Con respecto a las festividades religiosas, Meza también insiste en acentuar la reflexión crítica a través del humor. En *La Semana Santa*, publicado en la primavera de 1888 en dos partes, refiere con intención satírica los cambios efectuados en estos festejos religiosos en su organización y hasta en los símbolos tradicionales, los cuales han ido cayendo en desuso, para llamar la atención acerca de la galopante mercantilización que se está produciendo en la colonia, caricaturizando a los representantes de la burocracia y el comercio peninsular y a sus corifeos criollos:

En lo que tal vez existe perfecto acuerdo es en pintar barbudos, musculosos, feroces y repugnantes, los rostros de los judíos que asoman la nariz por cualquier resquicio del momento. Y entre todos, se nota, que el que ha motivado más ensañamiento es el bribón de Judas, prototipo de la avaricia; por eso, seguramente, tiene más corva la nariz, más largas las uñas, y bien merecido cuanto le hagan, por traidor.⁶⁹ (Meza, 1888b, pág. 5)

En los artículos de Meza encontramos otras miradas a la ciudad y sus personajes. *Mil ruidos* nos entrega una visión humorística del entorno sonoro citadino y un tipo popular ya desaparecido: el billetero.

Una mañana paseábame por el cementerio, meditando entre aquellos severos monumentos y rectas líneas de altos y sombríos cipreses.

Era todo silencio, calma; yo estaba completamente abstraído...

—¡Cógelo!... ¡Cógelo!... ¡pelao! —oí gritar estentóreamente de buenas a primera, y preso de un terror pánico eché a huir creyendo que el corazón se me salía de aquella hecha por la boca.

Ese grito había salido detrás de un monumento, del fondo de una bóveda, del interior de una cripta, ¡qué se yo!

A buena distancia, volví la vista para enterarme qué difunto había tenido el humor de asustarme, y percibí la brillante tijera, la gruesa *tranca* y el mamotreto de papeles sujetos con una presilla de ropa de un billetero, el cual proseguía brindándole a los difuntos otro premio gordo, después del

68 Publicado bajo el seudónimo R. E. Maz. Se ha respetado la ortografía del original.

69 Publicado bajo el seudónimo R. E. Maz. Se ha respetado la ortografía del original.

que, con morirse, se habían sacado.

—¡Cógelo!... ¡Cógelo!... el cinco mil *pelao*... que lo boto, que lo boto...

(...)

Un trompetazo, puertas que golpean, baldeos, carros que ruedan, campanas, cajas que se clavan, vendedores de frutas, de peces, de dulces, amoladores de tijeras, máquinas de imprenta, tijeras que cortan el pelo... todo suena, todo se oye, todo se agita en torno nuestro, esos son los ruidos de la ciudad, los mil ruidos, —como se dice ahora (...)— pues bien, esos mil ruidos no molestan tanto como la estentórea voz del billeteero.

Ella sola apaga y domina a los demás.⁷⁰ (Meza, 1888a, pág. 5)

Los personajes de Meza representan un grado de elaboración mayor en la evolución del género. Llama la atención la riqueza de procedimientos empleados por Meza en la caracterización física de los personajes (el lechero, el carbonero, el pescador...) y la conciencia de la importancia del diálogo, poco frecuente en los artículos de costumbres, aspecto que siempre en sus textos aparecen desempeñando una de estas funciones: dramática, informativa y caracterizadora, o combinadas entre sí. Como sabemos, el equilibrio entre tipo y carácter en la presentación del personaje se logró con la novela realista del siglo XIX en su momento de esplendor y Meza —ante todo narrador—, bebió de los mejores modelos de la escuela, razón por la cual sus personajes rebasan el esquematismo de sus predecesores y aparecen más humanizados y creíbles, participando de la práctica social. Ejemplos logrados en la pintura de personajes los constituyen *José el de las suertes*, con el que inicia la serie de retratos de tipos pintoescos, y *El mercader chino*. El primero, uno de los mejores artículos de la colección, presenta a un actor y titiritero ambulante y en él evidencia la precisión del escritor para seleccionar un detalle en medio de la riqueza de situaciones en que se desempeña el personaje y de este modo realzar rostro, figura, vestuario, lenguaje, matices de gestualidad, etc., elementos todos acordes a la dinámica teatral del relato.

En persona parece que hay cinco ó seis Josées, pero, realmente, no es más que uno en esencia. Y tal milagro se verifica porque José cambia de habilidades y de suertes á cada paso; y para cada habilidad y cada suerte tiene trajes y modo de hablar especial (...) Cuando recorre las calles á cuestas con un trípode portátil y un mono vestido con túnica roja y sombrero de plumas,

70 Publicado bajo el seudónimo de “Un Redactor”.

el grupo de curiosos que le sigue de cerca va dudando si José es curro o es mejicano porque aquella chaquetilla corta llena de bordados de seda, aquella faja morada, aquel pantalón estrecho, aquella gorra sin viscera [sic] le dan cierta fisonomía que fluctúa entre los oriundos de un pueblo u otro (...) Su sombrero calañés y su acento macarrónico, que es el que más se estila en explicaciones [sic] de magia y escamoteos, le convertirían en un verdadero campesino del Tirol si el color negro de su piel no fuera parte de la ilusión (...) Dedicado á explotar esta productiva habilidad José quedaba convertido en otro hombre: ceremonioso, atento, de verbosidad notable (...) Se alza el telón. Van apareciendo por el cuadrado hueco de la cortina muñeco tras muñeco hasta una docena: bailan, cantan, disputan, se acarician, se enamoran y concluyen por arremeterse unos contra otros á puñadas. Palos, pescozadas, cabezazos, al cabo se arma un verdadero motín, por lo cual sale el celador (...) tras de aquella cortina, batalla José, suda, se agita, sopla, revuelve trastajos, toca polkas, valeses, cancanes, sinfonías: despacha la tarea que pudieran hacer cuatro hombres por junto y mete más ruido que el que pudieran meter ocho ó diez.⁷¹ (Meza, 1886a, págs. 4-5)

Como en *El lechero*, se aprecia cierta tendencia al discurso indirecto. En el siguiente pasaje se mezclan las voces del narrador y el personaje:

Si se le preguntase si él era quien bailaba los muñecos, enseñaba al mono, o hacía representar los títeres, abriría tamaño ojos y tamaña boca, nó [sic], él no, ¡qué ocurrencia! esos serán otros negros callejeros, él no se ha dedicado a otra cosa que hacer suertes, como ustedes lo pueden ver, señoras y señores. (Meza, 1886a, pág. 5)

Hemos visto que en los artículos de Meza prima una prosa dinámica. Sin embargo, en ocasiones como en *El mercader chino* —otro ejemplo de incursión en los personajes pintorescos de La Habana colonial—, el movimiento parece congelarse y la adjetivación se integra a la atmósfera sinestésica del texto, cargado del misterio y misticismo con que se revelan las culturas orientales al pensamiento occidental, tal como lo asumió el Modernismo en su primera hornada: “mirada indiferente”, “humo opalizado y de acre olor”, “bigotes de espiral”, “las dos caras del enigmático cartel se ven de ambos lados de la acera, pero tan indescifrable es de una cara

71 Publicado bajo el seudónimo R. E. Maz. Se ha respetado la ortografía del original.

como de otra”, “no parece sino que en vez de puerta tiene aquella casa un pedazo de la grande é infranqueable muralla”, “el mercader, de rostro terso, amarillo y luciente, como si fuera de viejo marfil muy pulido y barnizado”, “las cajas de sándalo, nácar y marfil con relieves y calados exquisitos, hechos pacientemente á punta de cuchillo” ⁷², (Meza, 1888c, pág. 4)

Conclusiones

Los textos de Ramón Meza publicados en *La Habana elegante* incorporaron un nuevo estilo que superó los límites del costumbrismo tradicional. Más que un satírico, es un crítico del pasado el cual recrea admirablemente pero, sobre todo, un crítico de su presente. En opinión de Emilio Roig “(...) en sus artículos de costumbres copia fielmente de la realidad de la vida cubana de su época, y especialmente de la vida habanera lo que esta le ofrece en tipos y costumbres”, (La literatura costumbrista cubana de los siglos XVIII y XIX, pág. 245 [Tomo IV]). Con Ramón Meza, así como con Julián del Casal (ilustre desconocido en este género), culmina la trayectoria del artículo de costumbres durante el siglo XIX en Cuba, al legarnos extraordinarias páginas aunque hoy día resultan escasamente mencionados, reeditados y estudiados.

Referencias Bibliográficas

- Bueno, S. (1985). *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Caracas: Colección Fundación Ayacucho.
- Leal, R. (1980.). *Breve historia del teatro dramático cubano*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.
- Loveira, C. (1989). *Juan Criollo*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.
- Meza, R. (11 de febrero de 1886a). José el de las suertes. *La Habana elegante*, 4-5. Año IV, s/n.
- Meza, R. (4 de julio de 1886b). La víspera de San Juan. *La Habana elegante*, Año IV,

72 Publicado bajo el seudónimo R. E. Maz. Se ha respetado la ortografía del original.

4-5. s/n

Meza, R. (12 de junio de 1887a). Los bufos cubanos. *La Habana elegante*, Año V(24), 5.

Meza, R. (27 de febrero de 1887b). El carnaval antiguo. *La Habana elegante*, Año V(9), 4-5.

Meza, R. (9 de enero de 1887c). El Día de Reyes. *La Habana elegante*, Año V(2), 4-5.

Meza, R. (5 de febrero de 1888a). Mil ruidos. *La Habana elegante*(6), 5.

Meza, R. (25 de marzo – 1º de abril de 1888b). La Semana Santa (I, II). *La Habana elegante*, Año VI(13-14), 5.

Meza, R. (10 de abril de 1888c). El mercader chino. *La Habana elegante*, Año VI(18), 4.

Meza, R. (22 de abril de 1888d). La primera piedra. *La Habana elegante*, Año VI(18), 4.

Meza, R. (5 de septiembre de 1886). El lechero. *La Habana elegante*, 5. Año IV, s/n.

Roig de Leuschenring, E. (1962). La literatura costumbrista cubana de los siglos XVIII y XIX. La Habana, Oficina del Historiador de la Ciudad, 4 tomos.

Santa Cruz, M., Condesa de Merlín. (1974). *Viaje a La Habana*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1974.

071- Notas en torno a Leonardo da Vinci y la gastronomía como arte

Notes on Leonardo da Vinci and gastronomy as art

Autora

Dr.C. María Emilia Soteras Zambrano⁷³, marisoteras@cubarte.cult.cu

Resumen

Las relaciones de Leonardo da Vinci con la gastronomía constituyeron durante siglos la faceta menos divulgada de su obra, hasta la publicación en 1989 de sus *Notas de cocina* que nos revelan cómo en este campo de la cultura, Leonardo fue también un renovador.

Palabras clave: Renacimiento: gastronomía, modernidad, tradición.

Abstract

Leonardo da Vinci's relations with gastronomy constituted the least publicized facet of his work for centuries, until the publication in 1989 of his Kitchen Notes, which reveal how in this field of culture, Leonardo was also a renovator.

Keywords: Renaissance gastronomy, modernity, tradition.

Introducción

La personalidad de Leonardo da Vinci (Vinci, Florencia, 1452) como escritor representa un vacío dentro de los estudios que la magnitud de su genio ha suscitado, desde su muerte hasta nuestros días. Muchos de sus escritos, en los cuales volcó sus apreciaciones e inquietudes como pintor, escultor, arquitecto, diseñador e ingeniero, y que lo revelan como el más polifacético humanista del Renacimiento, se han perdido, entre ellos los referidos al arte de la cocina, de cuya

73 Profesora Titular del Departamento de Estudios Cubanos en la Universidad de las Artes

afición han dejado constancia biógrafos, cronistas e historiadores.

Para corroborar la importancia que éste le atribuía a toda esa papelería, baste apuntar el hecho de que Leonardo, tan inconstante en algunas zonas de su quehacer, conservó cuidadosamente sus documentos a lo largo de toda su vida, y los transportó dentro de su famosa “caja negra” a lomo de mula desde Italia hasta Francia, último destino de su existencia cuando sus servicios fueron solicitados por el rey Francisco I. Los pocos textos que de él se conservan en museos y bibliotecas europeas constituyen un tesoro que permite acercarnos a sus cualidades como escritor, complementan diferentes aristas de su poética, y registran interesantes datos históricos, culturales y artísticos que ayudan a valorar su época y el canon del Renacimiento.

Desarrollo

Se ha llegado a conocer que las relaciones de Leonardo con la cocina, hasta ahora la faceta menos divulgada de su obra, datan de su más temprana infancia. Gracias a la labor de los investigadores ingleses Shelag y Jonathan Routh se localizó una copia en italiano con anotaciones respecto al tema, posiblemente redactadas por el artista entre 1481 y 1500, bautizada por los especialistas como *Codex Romanoff*. (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989) La polémica en torno a la autenticidad de este hallazgo se produjo aún antes de su publicación como libro, pues hasta la fecha no se ha podido hallar el texto original⁷⁴. No obstante esta dificultad, los expertos inclinados a avalar la paternidad del autor se apoyan en hechos biográficos: Leonardo se desempeñó como Maestro de Festejos y Banquetes de la corte de los Sforza de Milán entre 1482 y 1496, lo que inclina a sostener la hipótesis de que, de alguna manera, debió dejar constancia de estos trece años de su vida. Por otro lado, los estudiosos de sus escritos han detectado algunas constantes estilísticas, tales la utilización del dialecto toscano —Leonardo

⁷⁴ Los Routh opinan que el manuscrito original llegó al antiguo imperio ruso junto a la Madonna Litta, comprada por el zar Alejandro II en 1865. La Madonna del Fiore fue adquirida por el zar Nicolás III en 1914, luego de haber pasado por varias manos. Ambas obras se encuentran en el Hermitage, institución que, al producirse la polémica, negó tener el citado Codex Romanoff entre sus fondos, como tampoco se pronunciaron al respecto los actuales herederos de Leonardo.

aprendió latín alrededor de 1497—, el carácter fragmentario de los textos, y las frecuentes elipsis espacio-temporales que dificultan el análisis sincrónico de los mismos, elementos presentes en el *Codex Romanoff* que permiten conferirle autenticidad y clasificarlo como el único documento de Da Vinci existente hasta ahora en torno al tema de la gastronomía y la cultura culinaria en general.

La anterior acotación resulta importante porque realmente no se trata de un manual de cocina. El libro es un conjunto de apuntes donde se mezclan recetas propias y ajenas sobre las cuales expresa originales comentarios, además de apreciaciones acerca del valor dietético de diferentes productos y la nutrición en general; reflexiones en torno a proyectos mecánicos destinados a los más variados usos; y observaciones sobre los hábitos y costumbres de su época, sobre todo los referidos a las normas de comportamiento de la aristocracia y la alta jerarquía eclesiástica cuyo trato frecuentaba. Su lectura nos revela cómo en este campo del saber y la cultura, Leonardo da Vinci fue también un renovador.

Por sus diversas biografías sabemos que en 1472, durante su etapa de aprendiz en el taller de Verrocchio, trabajaba por las noches en una taberna florentina en la cual, luego de la muerte por envenenamiento de todos los cocineros, fue nombrado Jefe de Cocina —nada le vincula con tan macabro suceso—, y comenzó a dar a conocer sus revolucionarias concepciones culinarias donde al sabor, considerado como el elemento jerarquizador de su propuesta, integraba conceptos de espacio, forma, color, y textura. El humanista Leonardo comenzaba a aplicar, en una esfera destinada a la cotidianidad y la sobrevivencia humana, valores estéticos, espirituales y psicológicos que iban en contra del canon cultural de su época.

La comida europea del siglo XV —y recuérdense las frecuentes hambrunas y epidemias medievales— dejaba bastante que desear; en Italia, en particular, pervivían influencias germanas donde la cantidad no iba aparejada con la calidad. Se conoce que en las mesas de los ricos los banquetes consistían en la sucesión de enormes cuencos de metal y bandejas de hueso en las que se mezclaban carnes de aves y de ganado acompañados con abundante vino; mientras que los pobres, quienes solían hacer una comida diaria, se contentaban con la proverbial *polenta* —producto básico de la dieta de entonces y sustituto del pan, “el pan nuestro de cada día” como reza la oración de cabecera de la liturgia católica—, confeccionada con trigo molido secado al sol y mezclado con agua, de la cual se obtenía una masa que admitía todo tipo de condimento, acompañada —y no siempre— de alguna sopa. Las comidas, sometidas a cualquier tipo de cocción,

se condimentaban con sal, pimienta, y exceso de especias, verduras e hierbas, con lo cual perdían buena parte de su sabor. Investigadores del tema, entre ellos los expertos Routh, refieren que era muy generalizada la costumbre de majar las carnes en un mortero o a mano hasta que alcanzaban una consistencia semejante al *paté*, y luego de obtenida esta masa era pasada por una especie de colador o cedazo que se mezclaba con miel (recordemos que durante siglos fue el principal edulcorante del mundo occidental) y arroz para ganar en consistencia.

No es de extrañar entonces que, al ofertar en la taberna florentina diminutas porciones de manjares, artísticamente colocados sobre trocitos de polenta tallados con gusto en pequeños platos, aderezados y adornados con hierbas y verduras, en lugar de la brutal superposición de carnes sobre masas de polenta desabrida, el cocinero Leonardo casi fuera linchado por los parroquianos, y solo una huida a tiempo impidió que la posteridad perdiera a tan sublime creador. Cuánto hay de leyenda en la anécdota, no lo sabemos; pero vale la pena creerla pues a partir de esta época Leonardo comenzó a reflexionar sobre la precariedad y primitivismo de la culinaria de su tiempo, y a pensar en la necesidad de contar con aparatos encaminados a mejorar la higiene y el trabajo de las cocinas, “ingenios” que en muchos casos han sido interpretados como artefactos militares.

Un segundo intento en el oficio de restaurantero, según dan fe sus biógrafos, fue con Sandro Botticelli, y tampoco prosperó. Fue por entonces que se estableció en Milán al servicio de Ludovico Sforza, sin otra recomendación que una carta de presentación redactada por él mismo en la que subrayaba “hago pasteles que no tienen igual” (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989, pág. 37), y ya, a partir de 1482, comenzó a desempeñarse como Maestro de Festejos y Banquetes y Consejero de Fortificaciones en la corte de Milán, cargos desde los cuales tuvo la oportunidad de desarrollar sus variados oficios y llevar a la práctica, con más fracasos que éxitos, proyectos mecánicos para optimizar el laboratorio culinario del palacio y, sobre todo, innovaciones gastronómicas, que articulan con las ideas antes expuestas, como se aprecia en la nota *De mis platos sencillos*, donde confiesa su impotencia ante la resistencia de sus contemporáneos a aceptar sus estilizados y nutritivos platillos:

Esto que se extiende sobre la mesa de mi señor Ludovico es un escándalo a mis ojos. Cada plato es de una confusión monstruosa. Todo es cantidad (...) Mas, ¿cómo convencerlo de que esto es así cuando desdeña mi plato de nobles brotes de col y tampoco encuentra lugar en su mantel para mis

ciruelas pasas con hermosas zanahorias? Porque hay más belleza en un solo brote de col, y más dignidad en una pequeña zanahoria, que en una docena de sus cuencos dorados llenos a rebosar de carnes y huesos; hay más sutileza en una vieja ciruela, más alimento en dos judías verdes. ¿Qué he de hacer para mostrárselo a mi señor? Es la cualidad de la sencillez la que ha de descubrir. Y no sólo él, sino las gentes de todo el país (...) Yo digo que (...) si servís un conejo, dejad que parezca un conejo y que sepa a conejo. Y en cuanto a mi señor Ludovico, si desea su plato de carnes y huesos, entonces que se presente como tal, no como una masa irreconocible sofocada por una salsa indestructible, sino la carne sola en trozos y en líneas ordenadas, con los huesos agradablemente dispuestos a su alrededor. (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989, págs. 140-141)

En el fragmento antes citado, podemos inferir algunos elementos de la poética de Leonardo: armonía, equilibrio, sencillez, naturalidad, como cualidades inherentes a la belleza, cromatismo atemperado, sentido de la perspectiva, depuración en la técnica, seducción de los sentidos, criterios aplicados a la cocina considerada al nivel del resto de las artes. Sus conceptos culinarios descansaban en la preferencia por el agradable aspecto que cualquier plato sencillo de verduras y otros alimentos nutritivos aportaran, a la vez que se erigían en una alternativa ante la desproporción formal y nocividad de los hábitos alimentarios de su tiempo, equilibrio y armonía que se sustentan en su cosmovisión antropocéntrica. Resistido a aceptar los desenfrenos de aquellos banquetes pantagruélicos, intentaba atemperarlos, además, con la creación de atmósferas refinadas, acordes a su sensibilidad artística.

Es evidente la anticipación de Leonardo por lo que hoy se conoce como dieta macrobiótica, no sólo por el marcado interés hacia los platos ideados a base de verduras y hortalizas, sino también por los numerosos comentarios dedicados a subrayar y divulgar las propiedades nutritivas, medicinales, estéticas, y hasta “utilitarias” en algunos casos, de algunos productos:

Estos pequeños troncos [espárragos], hervidos y aliñados con sal, aceite y pimienta, darán brillo a tus ojos, eliminarán los estómagos hinchados y otras molestias internas, harán desaparecer los dolores de espalda y muslos y actuarán como suaves laxantes. Sin embargo, no comáis troncos de espárragos en exceso porque eso podría causar úlceras en la vejiga. Y tened siempre a mano un poco de jugo de espárragos machacados para

ofrecer a los invitados a vuestra mesa, que acaso se quejen de estar siendo envenenados. (...)

El comino pone la tez pálida, y pueden tomarlo sin miedo con la polenta o por sí sólo las viudas que deseen fingir aflicción en los meses posteriores a la muerte de sus maridos. También resulta eficaz contra la disentería. (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989, págs. 177-186)

Leonardo es un hombre que vive en los albores de los tiempos modernos, por lo que en los campos de la Nutrición y la Farmacología también podría considerarse un precursor. Sin embargo, no podemos afirmar que sus anticipaciones son único fruto de su genialidad; si bien admitimos que sus apreciaciones acerca de la conveniencia de llevar una alimentación equilibrada con alimentos bien cocinados y sus previsiones acerca de los pecados de la gula son hoy día científicamente correctas, a veces sus apreciaciones y cálculos dietéticos resultan desconcertantes y sus conclusiones enigmáticas:

(...)hay tres alimentos con los que un hombre puede alimentarse con provecho si no pudiera disponer de otros; y estos son la polenta, las aceitunas y las patas de una rana. En esta proporción habría de consumirlos:

Siete décimas partes de polenta

Dos décimas partes de aceitunas

Y dos partes de las patas de una rana

Mi amigo Benedetto Garvi, con quien he discutido estas proporciones a lo largo de muchas noches, había estado poniéndola en práctica durante casi seis meses en el momento de su infortunada muerte. (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989, págs. 208-209)

Respecto a las observaciones de Leonardo en materia farmacológica, no puede desconocerse su posible familiarización con los conocimientos acumulados por siglos de estudios llevados a cabo por monjes herbolarios en monasterios y conventos, así como por los médicos, boticarios y alquimistas de entonces en laboratorios, herencia cultural a la que pudo acceder por diferentes vías.

Gracias a sus habilidades como repostero, Leonardo también pudo poner en práctica algunos de sus diseños arquitectónicos y escultóricos. En ocasión de las bodas de Ludovico Sforza con Beatriz D'Este, tuvo la ocurrencia de celebrar el banquete en el interior de un pastel gigante confeccionado con masa postres, previamente puesto en enormes bloques de polenta reforzados con nueces y uvas pasas y recubiertos con mazapanes de colores. El conjunto arquitectónico se

completaba con una réplica del palacio y su mobiliario hechos a base de obras de masa bellamente diseñadas. Relatan los cronistas que pastel, palacio y accesorios fueron presa de los roedores y las aves durante la noche. Esta obra, de la que no existen bocetos, nos sitúan a Da Vinci como un creador de **arte efímero**, el **performance** y otras modalidades de las artes visuales contemporáneas.

Que Leonardo da Vinci fue un precursor de la *nouvelle cuisine* lo confirman tanto sus comentarios y algunos de los menús concebidos para los banquetes de los Sforza en su condición de Maestro, como varias de las recetas originales que aparecen en sus *Notas de Cocina*. Así, sueña con una anchoa enrollada descansando sobre una rebanada de nabo tallada a mano a semejanza de una rana, dos mitades de pepinillos encima de una hoja de lechuga, zanahorias esculpidas en forma de figuras diversas, etc., dispuestas elegantemente en una bandeja. Las pocas ocasiones en que logró convencer a su mecenas acerca de la conveniencia de ofrecer a sus invitados algunas de estas novedosas creaciones, constituyeron incidentes calamitosos en su carrera de gastrónomo.

Como *gourmet* renacentista escribió acerca de las cremas y salsas apropiadas para aderezar los platos y, como vimos en la cita anterior, fue altamente selectivo respecto a los huevos y todo tipo de carnes en recetas de alto vuelo; en la sección “Mis platos favoritos” incluye platillos que sorprenden por su modernidad, como cuando propone “UNA LONCHA FINA DE CUARTOS TRASEROS DE UNA TERNERA, no mayor que la mitad del tamaño de una mano, cubierta por una salsa de atunes machacados y nata, y con otra loncha fina de la misma carne por encima, y todo esto coronado por media docenas de cerezas troceadas en vinagre”, propuesta parecida a los Escalopes de ternera con manzanas y calvados; o los “PEQUEÑOS CAMARONES Y CABALLITOS DE MAR ligeramente hervidos y luego pelados y servidos cubiertos de nata”, que bien podrían ser lejanos precursores del gazpacho con camarones, recetas que oferta *Le cordon bleue* parisiense, toda una institución en el mundo de la alta cocina.

Entre otras curiosas novedades y anticipaciones pensadas por él hace más de medio milenio, están los emparedados, tortas o *sandwichs*. En una de las notas se lee: “He estado pensando en tomar un trozo de pan y colocarlo entre dos pedazos de carne. Mas, ¿cómo le llamaré a este plato?”, y en otro fragmento retoma la idea y apunta: “He estado pensando de nuevo en el pan y la carne. ¿Y si dispusiera la carne entre dos trozos de pan? ¿Y cómo podría llamarle a este plato?”. Hasta que finalmente parece encontrar la solución y escribe jubiloso:

Estoy dudando acerca de la conveniencia de disponer la rebanada de carrillos de buey entre dos pedazos de pan y no al revés. De esta forma crearía un plato como no se ha visto nunca en la mesa de mi señor Ludovico. En verdad, se podría disponer toda suerte de cosas entre dos panes: ubres, testículos, hígado, orejas, rabos y otras cosas por el estilo. Y al no poder ver los comensales el contenido, éste resultaría una verdadera sorpresa cuando lo ataquen con sus cuchillos. ¿Cómo podría llamar a tal plato? Pan con sorpresa. (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989, pág. 115)

Los escritos de Leonardo evidencian que poseía grandes dotes de humorista y satírico; por ejemplo, cuando en su condición de Maestro de Banquetes y Festejos aconseja, con el propósito de garantizar una dieta balanceada, sustituir a los enanos y volatineros que amenizaban las comidas de la corte de Milán por bailarinas licenciosas. Tampoco caben dudas de estos rasgos de su estilo cuando, ante la carencia de cubiertos adecuados para ingerir su nueva creación de manjar blanco, expone la siguiente reflexión que, además, ilustra acerca de las peculiaridades de la época en lo tocante al protocolo y la vajilla en las mesas aristocráticas:

De resultar difícil y aún peligroso comer mi nueva crema con cuchillos, como yo profetizo, proporcionaré una cuchara a cada comensal. Pero si hubiera de pedir a mi señor cucharas para cada uno, me temo que su tesorero le dirá que no puede pagar tanto oro. Por tanto me temo que aquellos que deseen probar mi buena crema sólo con cuchillos sufrirán numerosos vuelcos y heridas sangrantes.—O si no habrán de abstenerse.⁷⁵ (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989, pág. 87)

El laboratorio culinario del Leonardo, obsesionado por la higiene y la optimización del trabajo, es otra zona de interés y aporta información de primera mano acerca del pensamiento científico del artista florentino. Muchos artefactos fueron notables avances tecnológicos para su tiempo, tales una batidora gigante o la citada máquina picadora de berros que ha sido considerada como un equipo militar y no pasaron de la primera fallida prueba; pero en otros casos, puso de manifiesto su espíritu visionario y son curiosos antecedentes de actuales efectos electrodomésticos o equipos de uso industrial. El caso de una máquina para convertir la masa obtenida con harinas ordinarias en *spago mangiabile* o cordeles comestibles, o sea, los actuales *spaghettis*. El plato no fue de su invención, pues hay datos de que en el lejano Oriente ya se conocían algunos modos de preparar y obtener estas mezclas,

75 El subrayado es de Leonardo

lo que sí es de la autoría de Leonardo es el citado experimento mecánico que no prosperó, no solo por la desorbitada extensión de los cordeles, sino también por la carencia de cubiertos adecuados para comerlos.⁷⁶ Dada la arbitrariedad de las normas y hábitos en las mesas de los Sforza y otras nobles familias italianas se le atribuye, en el contexto de la Europa del Renacimiento, el uso de la servilleta —aunque sus contemporáneos no sabían qué hacer con ella—; y la trascendental adición de la tercera púa al tenedor que, según los historiadores, fue un invento veneciano empleado fundamentalmente para trincar. Es importante señalar que Leonardo no consideró a la comida popular digna de su atención, por lo que el libro es muy parco y peyorativo en este sentido, enfocándose fundamentalmente en su actividad como gastrónomo en el contexto de la aristocracia a la cual prestaba servicio.

El tema de las normas de urbanidad es abordado por Da Vinci en breves trazos que bosquejan un mural de la nobleza italiana, con sus contrastes de refinamiento y crueldad. El nuevo ideal cortesano y aristocrático que Leonardo intentaba promover en oposición a los hábitos góticos aún imperantes a fines del siglo XV y principios de XVI, es expuesto en este breve manual de comportamiento bajo el título *De las conductas indecorosas en la mesa de mi señor*:

Ningún invitado ha de sentarse sobre la mesa, ni de espaldas a la mesa, ni sobre el regazo de cualquier invitado. Tampoco ha de poner la pierna sobre la mesa. Tampoco ha de sentarse sobre la mesa (...) Ni debe poner la cabeza en el plato para comer. Ni ha de tomar comida del plato de su vecino de mesa a menos que antes haya pedido su consentimiento. No ha de poner trozos de su propia comida de aspecto desagradable o a medio masticar sobre el plato de su vecino de mesa sin antes preguntárselo. No ha de enjugar su cuchillo en las vestiduras de su vecino de mesa.

Ni utilizar su cuchillo para hacer dibujos sobre la mesa. No ha de tomar comida de la mesa y ponerla en su bolsa o faltriquera para comerla más tarde. (...) No ha de pellizcar ni golpear a su vecino de mesa. Ni ha de hacer ruidos de bufidos ni se permitirá dar codazos. Ni ha de poner los ojos en blanco ni poner caras horribles. (...) No ha de dejar sueltas sus aves en la mesa. Ni tampoco serpientes ni escarabajos. (...) Ni ha de contar, ni hacer discursos, ni vociferar impropiedades, ni tampoco poner acertijos obscenos si

76 Este invento fue concebido estando al servicio de César Borgia, su último mecenas italiano.

está sentado junto a una dama. Ni ha de conspirar en la mesa (a menos que lo haga con mi señor) Ni ha de hacer insinuaciones impúdicas a los pajes de mi señor ni jugar con sus cuerpos. Tampoco ha de prender fuego a su compañero mientras permanezca en la mesa. Ni ha de golpear a los sirvientes (a menos que sea en defensa propia) Y si ha de vomitar, entonces debe abandonar la mesa. (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989, págs. 187-188)

En medio de la cotidianidad de un acto inherente al ser humano como es el ingerir el alimento que nos nutre y nos coloca en íntimo contacto con la naturaleza, aparece la violencia como algo natural. La violencia marcó la sociedad de toda la Europa medieval y renacentista. Da Vinci vivió en una Italia dividida entre ciudades en pugna, regenteadas por familias nobles y príncipes banqueros, como Florencia; un estado Papal radicado en Roma; una república como Venecia, y amplias regiones —Nápoles, Sicilia, etc.— dominadas indistintamente por España, Francia y el imperio austríaco-alemán, que con frecuencia dirimían sus diferencias en suelo italiano; esta situación de caos, en momentos en que las principales naciones europeas se constituían en potentes estados nacionales, llevó a Nicolás Maquiavelo a escribir *El Príncipe* en medio de su reclamo por un modelo ideal de gobernante cuya capacidad de liderazgo posibilitara la unificación de Italia. Es en ese contexto que se explica este nuevo comentario de Leonardo acerca de las normas de comportamiento:

Si ha de haber un asesinato planeado para la comida, entonces lo más decoroso es que el asesino tome asiento junto a aquel que será objeto de su arte (y que se sitúe a la izquierda o a la derecha de esta persona dependerá del método del asesino), pues de esta forma no interrumpirá la conversación si la realización de este hecho se limita a una zona pequeña (...) Después de que el cadáver (y las manchas de sangre, de haberlas) haya sido retirado por los servidores, es costumbre que el asesino también se retire de la mesa, pues su presencia en ocasiones puede perturbar las digestiones de las personas que se encuentran a su lado, y en este punto un buen anfitrión tendrá siempre un nuevo invitado, quien habrá esperado fuera, dispuesto a sentarse en la mesa en este momento. (Notas de cocina de Leonardo da Vinci, 1989, pág. 189)

De ahí se infiere que el asesinato era una profesión, y en tanto práctica de un alto grado de especialización —un arte, lo denomina da Vinci—, estaba despojada

de implicaciones éticas y penales, siempre y cuando sus ejecutores cumplieran órdenes expresas de los poderosos. Los asesinos eran muy bien pagados en la Italia de los siglos XV y XVI, y en las cortes de los Médicis, Sforzas y Borgias, donde el uso del puñal o el veneno fueron decisiones frecuentes para solucionar diferendos financieros o políticos: estos individuos tenían alta demanda y constante quehacer. En una breve nota, Leonardo comenta cómo en el transcurso de una velada, se abstuvo de participar en una conversación sostenida entre su nuevo protector, César Borgia, y Nicolás Maquiavelo sobre el tema de los venenos por sus escasos conocimientos al respecto.

La obra cumbre de Leonardo, hoy prácticamente destruida por la deficiente preparación de las mezclas, sublima la pasión por las artes plásticas y el arte culinario. Se trata, como sabemos, de *La última cena*, concebido para el priorato de Santa Maria delle Grazie. Da Vinci le dedicó tres años de su vida, y contrariamente a lo que muchos sostienen, los valores espirituales y religiosos no constituyeron la motivación esencial de su ejecución, sino la comida, según le confesó a su amigo el novelista Mateo Bandello. Los biógrafos e historiadores del arte refieren que Leonardo realizó cientos de bocetos, pero no se ha reparado en los platos que adornaban la mesa. El relato de Bandello aporta el dato de que luego de dos años y nueve meses de trabajo, Leonardo colocó unos panecillos, un puré de nabos y unas rodajas de anguila en la mesa donde se reúnen Cristo y los Apóstoles, y soy del criterio de que la ponderación y austeridad que respira la concepción plástica de esta grandiosa obra, mucho le debe a la sencillez y sobriedad de la selección en materia culinaria.

Conclusiones

Luego de realizada *La última cena*, se pierde el rastro de Leonardo gastrónomo, como si con esta obra dejara para la posteridad un manifiesto con el que anticipa conceptos que hoy asume la cocina contemporánea. Sencillez y modernidad son dos de los pilares de la poética del gran humanista florentino. Francisco I de Francia fue su último protector y compartió con él los placeres de la mesa. No sabemos hasta qué punto aprobaba las innovaciones culinarias del artista, ni cómo sus concepciones pudieron influir en regios banquetes franceses de principios del siglo

XVI, de modo que podamos considerar a Leonardo como el iniciador de un estilo y un saber que marcaron el desarrollo de la cocina de este país y su sello posterior a nivel internacional. Leonardo falleció en Cloux, Francia, en 1519. Tal vez, algún día, nuevos documentos aparezcan, y Leonardo da Vinci vuelva a ser noticia en este apasionante tema, para satisfacción de los apasionados investigadores que siguen tras sus huellas, y de la humanidad toda, devota de su genio.

Referencias Bibliográficas

- Maquiavelo, N. (1999). *El príncipe*. Buenos Aires: El aleph.com (<http://www.educ.ar>). Recuperado de https://ocw.uca.es/pluginfile.php/1491/mod_resource/content/1/El_principe_Maquiavelo.pdf
- Routh, S. y J. Routh [Prólogo]. (1989). *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, S.A., (T.H) (Primera edición española).

086- Interculturalidad: un desafío para la cultura contemporánea (reflexiones desde una óptica martiana)⁷⁷

Interculturality: a challenge for contemporary culture (reflections from a martian perspective)

Autor

Dr. C. Roberto Hernández Biosca⁷⁸, biosca@cubarte.cult.cu; bioscaone@gmail.com

Resumen

Se exponen correlaciones entre diversidad cultural y asimetrías sociales y se hace énfasis en las estrategias culturales de la globalización neoliberal para mantener la hegemonía sobre las periferias; destaca las relaciones de interdependencia entre cultura, consumismo y “modernidad” creadas por el neoliberalismo. Se acerca a las principales causas de las migraciones y sus relaciones con la multiculturalidad, en los entornos urbanos de América Latina y el Caribe.

Se fundamenta la interculturalidad como un derecho humano importante para convivir en un mundo globalizado. Finalmente hace recomendaciones sobre las estrategias y las políticas públicas ante el reto de la interculturalidad.

El autor se apoya en argumentos de varios organismos internacionales: ONU, UNESCO, PNUD, FAO, CEPAL, incluyendo al Papa Francisco. Para su análisis, ha revisitado textos de José Martí, porque nos dan las coordenadas para la comprensión de la contemporaneidad y para la construcción de sociedades más justas, equitativas e inclusivas.

Palabras clave: Diversidad cultural, migraciones, multiculturalidad, interculturalidad, textos de José Martí.

⁷⁷ Versión actualizada del trabajo presentado en el Taller “Educadores del Caribe” “*Por la resistencia cultural en el Caribe*”, Festival del Caribe, Santiago de Cuba, 3-9 de julio de 2021

⁷⁸ Universidad de las Artes (ISA) La Habana Profesor Departamento de Estudios Cubanos. Profesor Titular (1987) y Profesor Consultante (2016). Profesor Titular (1987) y Profesor Consultante (2016).

Abstract

This paper presents main correlations between cultural diversity and social asymmetries; it emphasizes in contemporary cultural strategies used by neoliberal globalization to maintain hegemony of power centers over peripheral countries and stresses interdependence relations between culture, consumerism and “modernity” created by neoliberalism. It goes up to main causes of migrations and its relationships with multiculturalism, in urban environment of Latin America and Caribe.

The text bases interculturality as an important human right for to live together in a globalized world. In the end, it makes recommendations about strategies and public policies before interculturality challenges.

Author supports his opinions in several documents of international organizations: ONU, UNESCO, PNUD, FAO, CEPAL, including Pope Francisco. For his analysis, he re-visited Jose Martí’s works, because right there are the coordinates for understanding contemporary world and for construction societies more fair, symmetrical, and inclusive.

Keywords: Cultural diversity, migrations, multiculturalism, interculturality, Jose Martí’s works.

Introducción

Las dos primeras décadas del siglo XXI se han caracterizado por un vertiginoso crecimiento y desarrollo de las asimetrías y la pobreza,⁷⁹ resultados de grandes crisis políticas, económicas, sociales, ambientales, energéticas, alimentarias y otras, consustanciales al neoliberalismo y la globalización.

A este panorama sombrío se le añade la pandemia de Covid-19 desde principios de 2020. Hasta el 23 de diciembre de 2022 se habían registrado 651 918 402 casos contagiados y 6 656 601 fallecidos a nivel mundial, mientras que en nuestra región

79 En ocasión del Día Mundial de la Alimentación, el 16 de octubre de 2009, la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO) reveló que de 6 mil millones 800 mil pobladores en el mundo, 1 200 millones padecían de hambre. (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO), 2009)

las cifras eran de 185 198 746 contagiados (28% del total) y 2 885 816 fallecidos (43% del total) (Fuente: [WHO. Coronavirus disease COVID-19 Dashboard](#)). Las cifras resultan conservadoras, porque la OMS señala que son mayores, dados los casos asintomáticos o los contagiados y fallecidos no contabilizados en instituciones de salud.

Se perdieron más de 30 millones de empleos en el mundo y América Latina y el Caribe fue una de las regiones más afectadas; la pobreza llegaría a 201 millones de sus habitantes (32,1%) y la pobreza extrema a 86 millones (13,8%) (CEPAL, 2022, págs. 16-17). Mientras que 104 multimillonarios de la región tienen un patrimonio de 446 mil 900 millones de dólares, el 20% de latinoamericanos y caribeños están subalimentados o pasan hambre (CEPAL, 2022, pág. 63).

Entre 2020 y 2021, el 50% de las mujeres no participó en el mercado laboral (CEPAL, 2022, pág. 16). Muchas jóvenes madres tuvieron que abandonar sus empleos ante el cierre de escuelas y guarderías, lo cual provocó en muchos niños rezago y abandono escolares. Se suspendieron los servicios preventivos de salud infantiles y 85 millones de niños dejaron de recibir alimentación en la escuela, lo cual incrementó la malnutrición infantil así como los gastos familiares, a la par que disminuían los ingresos (CEPAL, 2022, pág. 24).

Las personas más afectadas en América Latina y el Caribe son indígenas de comunidades rurales (25 %); afrodescendientes (134 millones, 21%); migrantes, mujeres, integrantes de los grupos LGBTIQ+ y personas con discapacidades. Entre los jóvenes de 15 a 24 años, la tasa de desempleo fue del 23%, (7 millones), dos veces más alta que entre las personas adultas.

Estas realidades recientes han incrementado migraciones internacionales. Con ello, en los espacios ciudadanos se incrementa la multiculturalidad, lo cual llama la atención de científicos, líderes políticos y organismos internacionales como la ONU y la UNESCO. Tanto hacia lo interno como en el plano internacional —donde las relaciones socioclasistas son cada vez más asimétricas y hegemónicas—, los sectores dominantes manipulan la multiculturalidad desde fórmulas de dominación.⁸⁰

80 Partimos del concepto de hegemonía que aporta Antonio Gramsci en sus Cuadernos de la Cárcel: la dominación y el mantenimiento de poder que ejerce una persona o grupo, imponiendo sus valores, ideologías y creencias, mediante el control de la producción, distribución y consumo de la cultura. Gramsci señala que a menudo resulta imperceptible. En sus Notas sobre Maquiavelo señala que la supremacía de una clase social se manifiesta en dos planos diferentes: como dominio y como dirección intelectual y moral (Gramsci, 2016 [1929]).

Desde el paradigma neoliberal, desarrollo significa consumo. El concepto de “desarrollo humano” proclamado por el PNUD hace casi 30 años, se convierte en una quimera:

... el desarrollo que no solo suscita un crecimiento económico, sino que también distribuye equitativamente sus beneficios: que regenera el medio ambiente en lugar de destruirlo; que fomenta la autonomía de las personas en lugar de marginarlas. Es un desarrollo que otorga prioridad a los pobres, que amplía sus opiniones y oportunidades y que prevé su participación en las decisiones que afectan sus vidas. Es un desarrollo que favorece a los seres humanos, favorece a la naturaleza, favorece la creación de empleos y favorece a la mujer. (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD], 1994)

El Papa Francisco ha expresado: “Dado que el mercado tiende a crear un mecanismo consumista compulsivo para colocar sus productos, las personas terminan sumergidas en la vorágine de las compras y los gastos innecesarios. El consumismo obsesivo es el reflejo subjetivo del paradigma tecnoeconómico” (Francisco, 2015, pág. 155 [Párrafo 203]).

Desarrollo

La marginalidad y la exclusión

Las ciudades superpobladas presentan grandes conflictos: elevadas tasas de desempleo; insuficiente infraestructura y graves problemas medioambientales, entre otros.

Más de una tercera parte de los habitantes de las zonas urbanas de los países de bajos ingresos vive en barrios degradados o villas miseria en los centros de ciudades o las periferias de estas. Las condiciones que reinan en esos lugares varían enormemente, pero muchos se caracterizan por un deficiente acceso a los servicios básicos, comprendida la educación. (UNESCO, 2016, pág. 27)

“La marginalidad se caracteriza por la maximización del inmediatismo y la lucha por la existencia, la subordinación de todo a esa lucha, y la abstracción del futuro en función del presente” (Valdés Paz et al., 2001, pág. 71). La marginalidad se asocia a colores de la piel, lenguas, áreas de residencia, niveles de escolaridad, prácticas religiosas, preferencias sexuales, modos de vida y la mezcla de dos o

más de estos elementos; pero fundamentalmente, se identifica con la pobreza, aunque “se trata de fenómenos superpuestos, coincidentes, pero de ninguna manera equivalentes” (Valdés Paz et al., 2001, pág. 69).

“La marginalidad es un producto cultural, con sus defectos (...) y con sus virtudes; con sus valores y con elementos que pueden ser nocivos al resto del sistema social” (Valdés Paz et al., 2001, pág. 77); y es ahí donde comienza a evidenciarse la “diversidad” cultural. Comunidades que se resisten —consciente o inconscientemente— a someterse a los dictados de la cultura dominante, se refugian en sus tradiciones ancestrales, en lo que algunos autores hemos denominado “cultura de resistencia” (Hernández Biosca, 2000). “La marginalidad se comporta, a veces, como un cuerpo definidamente resistente, que no llega a integrarse, y otras, como un organismo menos resistente, pero cuya integración se opera de forma gradual” (Torres-Cuevas, 2012, pág. 37).

Las “asimetrías” y la “marginalidad” tienen una muy lamentable incidencia en la calidad de vida: alcoholismo, drogadicción, suicidio, criminalidad, violencia, e inseguridad ciudadana; aumenta la corrupción en los sectores público y privado y crecen las discriminaciones, la xenofobia, el racismo y los fundamentalismos supremacistas.

Las culturas dominantes evalúan desde sus paradigmas para clasificar las restantes como “adelantadas” o “atrasadas”, como “modernas” o “anticuadas”. Como “civilizadas” o “bárbaras”

No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza. El hombre natural es bueno, y acata y premia la inteligencia superior, mientras esta no se vale de su sumisión para dañarle, o le ofende prescindiendo de él, que es cosa que no perdona el hombre natural, dispuesto a recobrar por la fuerza el respeto de quien le hiere la susceptibilidad o le perjudica el interés. (Martí Pérez, 2002b [1981], pág. 17 [Tomo VI])

“Con los pobres de la tierra...” (Versos Sencillos, 2002e [1891])

La pobreza no es solamente la carencia de bienes materiales o de acceso a los servicios; un enfoque integral de ella debe incluir también aspectos psicológicos, sociales, educativos y culturales. En las ciudades receptoras de migrantes se califican las expresiones culturales de la multiculturalidad como marginalidad, como retraso, como frenos a la “modernidad” hegemónica. “...la pobreza pasa: lo que no pasa es la deshonra”. (Martí Pérez J. J., 2002g [1893], pág. 361 [Tomo II]) Existen diferencias entre marginalidad y exclusión. La exclusión social significa la privación de las personas de su participación real en la sociedad y el ejercicio

de sus derechos, de modo individual o por pertenecer a determinado grupo. La exclusión la determina el poder, que decide cuáles modos de pensar y actuar son “políticamente correctos”, o “moralmente aceptados”. El excluido ha sido privado de sus derechos a participar activamente en el sistema. Muchos autores “han insistido en que se trata de que ambos fenómenos apuntan a la presencia de grupos humanos o de sectores en los márgenes del sistema, por lo cual ha habido un uso indistinto de marginalidad y exclusión” (Valdés Paz, J. et al, 2001, pág. 69)⁸¹. Los centros penitenciarios están llenos de ellos.

¿Quién que castiga crímenes, aun probados, no tiene en cuenta las circunstancias que los precipitan, las pasiones que los atenúan, y el móvil con que se cometen? Los pueblos, como los médicos, han de preferir prever la enfermedad, o curarla en sus raíces, a dejar que florezca en toda su pujanza para combatir el mal desenvuelto por su propia culpa, con medios sangrientos y desesperados. (Martí Pérez J. J., 2002h [1887], págs. 341-342 [Tomo XI])

Los medios de comunicación muestran las ciudades como “paraísos” donde radican los paradigmas de “lo moderno”. Allí hay oportunidades para la educación, la salud, la recreación, etc., pero lo más importante: allí están el dinero y las cosas que se consumen. La felicidad resulta, para muchos migrantes, directamente proporcional a la posesión de cosas: lo más importante es trabajar, ganar dinero, consumir compulsivamente y así ser felices. “...está gravísimamente amenazada de miseria mental y moral la gran ciudad...” (Martí Pérez., 2002i[1884], pág. 441 [Tomo VIII])

Estos problemas generan el individualismo feroz, la insolidaridad, la incomunicación, en fin, la enajenación del hombre ante la creciente “necesidad” de poseer cosas. “Parece en esta ciudad grande, donde viven las gentes tan solas, como que se aprovechan las almas con ansia de toda ocasión de averiguar que no viven olvidadas”. (Martí Pérez J. J., 2002c [1883], pág. 334 [Tomo IX]). Dado el temor de perder sus empleos y, por ende, la posibilidad de consumir, se debilitan acciones reivindicadoras de los sectores vulnerables, lo cual beneficia a las élites

81 “Frei Betto decía hace algunos años, hablando de este tema, que en las décadas pasadas era justo hablar de marginalidad, porque las personas estaban situadas en los márgenes de la sociedad, dentro del sistema, pero en el margen; mientras que en la actualidad, bajo el modelo neoliberal, para él era preferible hablar de exclusión porque —según dice— el marginado tiene al menos una posibilidad potencial de integración, pero el excluido, por el contrario, ya está por completo fuera del sistema y sin posibilidades reales de participación” (Valdés Paz, J. et al, 2001, pág. 75).

de poder.

Diversidad cultural, transculturación y aculturación

La diversidad cultural es tan antigua como la humanidad misma. En el Capítulo 11 del *Génesis* se recoge la conocida anécdota de la Torre de Babel:

—¡Miren! [dijo Dios] Si son capaces de hacer esto cuando solo han comenzado a hacer uso de la **unidad de idioma y política** que tienen, qué no harán después. ¡Nada les será imposible! Vamos, descendamos y hagamos que hablen diversos idiomas, a fin de que no puedan entenderse (...) fue allí donde Dios los confundió haciendo que hablasen diversos idiomas, y los esparció por toda la tierra. Así, pues, Dios los esparció por toda la tierra, lo que impidió que terminaran la construcción de la ciudad. (Santa Biblia, 1979, pág. 8)

En los ámbitos urbanos contemporáneos cohabitan nativos, emigrantes y población flotante, de distintos niveles socioeconómicos y variadas procedencias culturales. La ciudad es un escenario de multiculturalidad, interculturalidad, transculturación y aculturación.

En el caso de nuestra América, los procesos de transculturación y aculturación fueron consustanciales a la conquista-colonización europea en el siglo XVI. Pronto comenzó la llamada evangelización y simultáneamente, el mestizaje. José Martí reflexionaba al respecto:

Interrumpida por la conquista la obra natural y majestuosa de la civilización americana, se creó con el advenimiento de los europeos un pueblo extraño, no español, porque la savia nueva rechaza el cuerpo viejo; no indígena, porque se ha sufrido la injerencia de una civilización devastadora, dos palabras que, siendo un antagonismo, constituyen un proceso; se creó un pueblo mestizo en la forma que, con la reconquista de su libertad, desenvuelve y restaura su alma propia. Es una verdad extraordinaria: el gran espíritu universal tiene una faz particular en cada continente (Martí Pérez J. J., Los códigos nuevos [1877], 2002a, pág. 98 [Tomo VII])

Al llegar a las ciudades, los inmigrantes se incorporan a diversos grupos con los cuales se identifican, incluidas las denominadas “tribus urbanas”, agrupaciones sociales informales alternativas, integradas mayoritariamente por jóvenes, estructuradas fundamentalmente según intereses de sus miembros: género, edad, gustos artísticos, preferencias sexuales, simpatías deportivas y otras. Las “tribus” se apropian de algunos espacios de la ciudad para realizar sus acciones grupales. (Martín-Barbero J. , 1996).

“Cultura de masas”, multiculturalidad y movimientos migratorios

Para alcanzar el éxito de sus estrategias contemporáneas de desideologización y desnacionalización, la globalización neoliberal fabrica y exporta la denominada “cultura de masas”. La aspiración es homogeneizar a los sujetos, de modo que subvaloren las culturas nacionales, regionales y locales, y hasta se sientan avergonzados de sus hábitos alimentarios, de sus modos de vestir, de recrearse, de sus prácticas religiosas y hasta de su idioma.

Las actitudes y actos discriminatorios y xenofóbicos tienen una incidencia mayor en las ciudades sobre los inmigrantes indígenas. En 2014, la CEPAL señalaba que ...para una parte importante de las personas indígenas, el traslado a las áreas urbanas ha acarreado el agravamiento de sus condiciones de pobreza (...) con riesgo ambiental y social y carentes de seguridad; la falta de oportunidades de acceso a empleos (...) educación y salud; (...) la explotación y el tráfico de personas, entre otros factores que amenazan el ejercicio de sus derechos en el ámbito urbano. (Comisión Económica para América Latina [CEPAL], 2014, pág. 235)

“O se hace andar al indio, o su peso impedirá la marcha (...) hasta que no se haga andar al indio, no comenzará a andar bien la América” (Martí Pérez J. J., 2002f [1884], pág. 329 y 337[Tomo VIII]).

Las oligarquías citadinas evalúan y seleccionan los aportes culturales autóctonos de los inmigrantes “tolerables” desde los parámetros de la cultura dominante y los capitalizan a su favor, pues estimulan el turismo y el consumo de bienes culturales “exóticos” (nacionales o locales): alimentos, artesanías, medicina tradicional, espectáculos músico-danzarios, etc.

Los desplazamientos forzados son otro factor que incide las migraciones. En 2016 existían en el mundo más de 65 millones de personas víctimas de esa situación. Más de la mitad tienen menos de 18 años. El 19 de septiembre de ese año, la Cumbre sobre Refugiados y Migrantes, convocada por la ONU, adoptó por consenso la Declaración de Nueva York que condena la discriminación racial y la xenofobia. (Grandi, Filipo. Alto Comisionado de la ONU para Refugiados, 2016). La declaración defendía el derecho de los migrantes a la educación, al trabajo y a tener “opciones reales de regresar a sus países una vez que hayan terminado los conflictos y que haya paz”. (*Ban Ki-moon*, 2016), pero por su carácter no vinculante, su cumplimiento no es obligatorio para los estados miembros.

En muchas ciudades se plantea “nacionalizar” a los inmigrantes: todos los individuos del país deben compartir las mismas tradiciones y costumbres; es un proceso de aculturación que destruye la multiculturalidad y coarta la democracia, algo muy diferente a lo planteado en la Conferencia Internacional sobre la Educación para una Ciudadanía Global (GCED): Plataforma de Pedagogía y Práctica, celebrada en Seúl en 2016, bajo los auspicios de la UNESCO. La formación de valores universales constituye la base del proyecto GCED “para fomentar en los alumnos una mentalidad de cuidar de la humanidad y el planeta”; enfatiza en la concientización de los jóvenes para construir sociedades sostenibles y pacíficas, basadas en una cultura de paz, de respeto a la diversidad cultural, en la prevención de la violencia a través de la educación y en el respeto a los derechos humanos (UNESCO, 2016).

La interculturalidad: aspiración máxima

“La interculturalidad es una construcción que enriquece y renueva las identidades; las hace inclusivas, integradoras, solidarias”. (García Canclini N. , 2000) .Lejos de la homogeneización cultural, la interculturalidad implica “...la relación y el diálogo con las diferencias. La percepción y la vivencia de la diversidad permiten al ser humano descubrir, construir y reafirmar la propia identidad, distinguirse de otros” (UNESCO, 2008). Si enfocamos la interculturalidad desde el paradigma contemporáneo de la transdisciplinariedad, partiríamos de una visión holística de los saberes acumulados para construir un “conocimiento lo más completo posible, que sea capaz de dialogar con la diversidad de los saberes humanos. Por eso el diálogo de saberes y la complejidad son inherentes a la actitud transdisciplinaria”. (Morín, s. f.) . “Para mí, la palabra Universo explica el Universo: *Versus uni*: lo vario en lo uno” (Martí Pérez J. J., Cuaderno de apuntes No. 9 , 2002d [1882], pág. 255 [Tomo XXI])

A pesar de esta afirmación, las élites citadinas —y muchos inmigrantes—, asumen que la única forma de ser aceptados en la ciudad hacia la que emigran es asimilándose a la cultura dominante. Están obligados, por ley, a enviar a sus hijos a la escuela oficial, homogénea, donde les enseñarán a asumir los paradigmas legitimados.

El desafío que se plantea a las naciones es el de generar las condiciones de equidad indispensables y ampliar las posibilidades de elección que se brindan a todos, atendiendo a las aspiraciones de los pueblos originarios,

afroamericanos, migrantes, minorías religiosas y otras, para alcanzar el desarrollo global, del que todos forman parte. (UNESCO, 2008).

En 2001, la UNESCO proclamó la *Declaración Universal sobre Diversidad Cultural*, en la que afirmaba que “las políticas que favorecen la inclusión y la participación de todos los ciudadanos garantizan la cohesión social, la vitalidad de la sociedad civil y la paz”, (UNESCO, 2002). Como puede apreciarse, no se trata solamente de un llamado a preservar tradiciones culturales folclóricas de las minorías indígenas o afrodescendientes.

Educar con un enfoque intercultural implica enseñar no solo sobre otras culturas, sino también que existen distintos puntos de vista, estilos comunicativos e interpretaciones de la realidad; enseñar a resolver conflictos que surgen de las diferentes posiciones; enseñar a reconocer los derechos propios tanto como los de otros, cualquiera sea su origen, aspecto o condición social; y enseñar cómo se han dado históricamente y hasta hoy las relaciones entre culturas en nuestro continente, estimulando una posición crítica y constructiva al respecto. (UNESCO, 2008)

Conclusiones

No existen culturas superiores ni inferiores a otras. Estas clasificaciones solo se han inventado por los sectores dominantes como instrumento de sometimiento de los llamados sectores subalternos, que pueden hallarse en el propio país o en las colonias o neocolonias.

No basta reconocer la existencia de la multiculturalidad solo como la presencia de culturas diversas en un mismo espacio. En una sociedad verdaderamente democrática, la multiculturalidad tiene que transitar hacia la interculturalidad, lo cual demanda convertirla en sujeto de derecho “indivisible de los otros derechos humanos, e indispensable para la construcción de una sociedad justa y con cohesión social” (UNESCO, 2008, pág. 19); de lo contrario, se destruye la multiculturalidad y con ella los derechos democráticos de los migrantes pobres.

Es necesario crear mecanismos institucionales (tanto de las políticas públicas como de la iniciativa privada y la sociedad civil), para garantizar la interculturalidad, en un espíritu de paz, inclusión y democracia y para contribuir al proceso permanente e inacabado de conformación de nuestras identidades, pero sin desconocer “el

marco político del poscolonialismo y el posimperialismo, para comprender los procesos socioculturales que tienen lugar en las ciudades” (Fu-chen Lo y Yue- Man Yeung, s. f. , pág. 164).

José Martí es pionero en fundamentar la relación entre la cultura y la dignidad humana. Para él, la cultura es el “profundo conocimiento de la labor del hombre en el rescate y sostén de su dignidad” Este respeto a la diversidad cultural lo había señalado cuatro años antes, en la fase preparatoria de la fundación del Partido Revolucionario Cubano, cuando enfatizó en el derecho de los cubanos al “ejercicio íntegro de sí” y el deber de respetar “como de honor de familia”, al ejercicio íntegro de los demás”, a lo que añadió; “la pasión (...) por el decoro del hombre” (Martí Pérez J. J., 2021, pág. 2 y 17)

Referencias Pedagógicas

Ban Ki-moon, S. G. (2016). *Discurso de presentación de la Declaración de Nueva York en la Cumbre sobre Refugiados y Migrantes*. ACNUR. Nueva York: Centro de noticias ONU. Obtenido de <http://www.un.org/spanish/News/story.asp?newsID=35827#.V-E>

CEPAL. (2022). *Panorama social de América Latina 2021*. Santiago de Chile: Naciones Unidas. Obtenido de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/47718/1/S2100655_es.pdf

Comisión Económica para América Latina [CEPAL]. (2014). *Panorama Social de América Latina*. Santiago de Chile. doi:(LC/G.2635-P),

Fu-chen Lo y Yue- Man Yeung, X. (s. f.). Crecimiento urbano y globalización. En UNESCO, *Informe mundial sobre la cultura* (págs. 159-167). París: Ed. digital.

García Canclini, N. (. (s. f.). Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?

García Canclini, N. (2000). *Noticias recientes sobre la hibridación*. Universidad Autónoma Metropolitana, Conferencia en el VI Congreso de la SIB (julio 2000). Iztapalapa. México: Faro.

Gramsci, A. (2016 [1929]). La formación de los intelectuales. En G. (. Varesi, *Hegemonía y lucha política en Gramsci : Selección de textos* (págs. 96-105). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Luxemburg. (Batalla de ideas). Memoria Académica. Obtenido de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/>

pm.4613/pm.4613.pdf

- Grandi, Filipo. Alto Comisionado de la ONU para Refugiados . (2016). *Informe a la Cumbre sobre Refugiados y Migrantes*. ACNUR. Nueva York: ONU. Obtenido de <http://www.cinu.mx/noticias/la/asamblea-general-adopta-la-dec/>,
- Hernández Biosca, R. (2000). Violencia cultural vs. cultura de resistencia. *Honda*, 2(1), 7-12.
- Martí Pérez, J. J. (2002a). Los códigos nuevos [1877]. En J. J. Martí Pérez, *Obras completas* (Vol. VII, págs. 98-107). La Habana: Centro de Estudios Martianos (Ed. digital).
- Martí Pérez, J. J. (2002b [1891]). Nuestra América. En J. J. Martí Pérez, *Obras Completas* (Vol. VI, págs. 15-25). La Habana: Centro de Estudios Martianos (Ed. Digital).
- Martí Pérez, J. J. (2002c [1883]). Carta al Director de La Nación de Buenos Aires, 19 de enero de 1883. En J. J. Martí Pérez, *Obras completas* (Vol. IX, págs. 333-350). La Habana: Centro de Estudios Martianos (Ed. digital).
- Martí Pérez, J. J. (2002d [1882]). Cuaderno de apuntes No. 9 . En J. J. Martí Pérez, *Obras completas* (Vol. XXI, págs. 250-263). La Habana: Centro de Estudios Martianos (Ed. digital).
- Martí Pérez, J. J. (2002e [1891]). Versos Sencillos. En J. J. Martí Pérez, *Obras Completas* (Vol. XVI, págs. 61-126). La Habana: Centro de Estudios Martianos (Ed. digital).
- Martí Pérez, J. J. (2002f [1884]). Arte aborigen. En J. J. Martí Pérez, *Obras Completas* (Vol. VIII, págs. 329-332). La Habana: Centro de Estudios Martianos (ed. digital).
- Martí Pérez, J. J. (2002g [1893]). La Delegación del Partido Revolucionario Cubano a los Clubs. En J. J. Martí Pérez, *Obras Completas* (Vol. II, págs. 358-362). La Habana: Centro de Estudios Martianos, (Ed. digital).
- Martí Pérez, J. J. (2002h [1887]). Un drama terrible. En J. J. Pérez, *Obras Completas* (Vol. XI, págs. 331-356). La Habana: Centro de Estudios Martianos (Ed. digital).
- Martí Pérez, J. J. (2002j [1884]). Autores americanos aborígenes. En J. J. Pérez, *Obras completas* (Vol. VIII, págs. 335-337). La Habana: Centro de Estudios Martianos (Ed. digital).
- Martí Pérez, J. J. (2021). *Con todos, y para el bien de todos y Manifiesto de Montecristi*. La Habana: Departamento de Estudios Cubanos, ISA (Ed. Digital).
- Martí Pérez., J. J. (2002i[1884]). Una distribución de diplomas en un colegio de los Estados Unidos. En J. J. Martí Pérez., *Obras Completas* (Vol. VIII, págs. 440-445)). La Habana: Centro de Estudios Martianos (Ed. Digital).

- Martín-Barbero, J. (diciembre-febrero de 1996). De la ciudad mediada a la ciudad virtual, transformaciones radicales en marcha. *Telos*(44). Obtenido de <http://www.innovarium.com/CulturaUrbana/VirtualJMB.htm>
- Morín, E. (s.f.). ¿Qué es Transdisciplinariedad? Obtenido de [edgarmorinmultiversidad.org: https://edgarmorinmultiversidad.org/index.php/que-es-transdisciplinariedad.html](https://edgarmorinmultiversidad.org/index.php/que-es-transdisciplinariedad.html)
- Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO). (2009). *Día Mundial de la Alimentación*. Nueva York: FAO.
- Organización de las Naciones Unidas, Departamento de Asuntos Económicos y Sociales. (2022). *Las muertes por COVID-19 sumarían 15 millones entre 2020 y 2021*. Obtenido de Naciones Unidas: <https://www.un.org/es/desa/las-muertes-por-covid-19-sumar%C3%ADan-15-millones-entre-2020-y-2021>
- Papa Francisco. Carta Encíclica Laudato Si', S. e. (2015). Ciudad Autónoma de Buenos Aires:: Oficina del Libro.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD]. (1994). *Informe sobre Desarrollo Humano*. Obtenido de http://www.hdr_es_completo_notstats.pdf
- Santa Biblia. (1979). Génesis. En *Santa Biblia*. Colorado Springs, EE.UU.: Sociedad Bíblica Internacional.
- Torres-Cuevas, E. (2012). *En busca de la cubanidad I, II y III*. La Habana: Departamento de Estudios Cubanos, Universidad de las Artes (Ed.Digital),.
- UNESCO. (2002). *Declaración universal sobre diversidad cultural*. París: UNESCO.
- UNESCO. (2008). *Educación y diversidad cultural*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- UNESCO. (2008). *Educación y diversidad cultural*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- UNESCO. (2016). *Resumen del informe de seguimiento de la educación en el mundo: La educación al servicio de los pueblos y el planeta: Creación de futuros sostenibles para todos* (1a. edición ed.). ((. español), Trad.) París: UNESCO. Obtenido de <http://www.unesco.org/gem>
- UNESCO. (2016). *Una plataforma innovadora para la Educación para una Ciudadanía Global*. Educación. Seúl: UNESCO. Obtenido de http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/an_innovative_platform_for_global_citizenship_education/#.WBZoGuPhDDc
- Valdés Paz, J. et al. (octubre-diciembre de 2001). ¿Entendemos la marginalidad? (Controversia). *Revista Temas*(27), 69-96

091- “Regino Boti y el patrimonio cultural cubano”

Regino Boti and the Cuban Cultural Heritage

Autor

Lic. Jorge Francisco Núñez Motes⁸², presidente.gtmo@uneac.co.cu // jorgefnm54@gmail.com

Resumen

Se realiza un análisis acerca de la importancia patrimonial de la obra del poeta e intelectual guantanamero Regino E. Boti (1878-1958), con una obra literaria de gran importancia para la lírica cubana de principios del siglo xx, que además incursionó en otros géneros literarios como el ensayo y la crítica y desarrolló una importante faceta como pintor, sobre todo con la técnica de la acuarela y la temática del paisaje, conservada , en los archivos de la casa natal en la ciudad de Guantánamo, declarada Monumento Nacional en 2010. Se analiza el precario estado constructivo que presenta por falta de mantenimiento y cuidado a lo largo de muchos años y se ofrece información acerca del contexto urbano-arquitectónico en que se ubica la vivienda, Se destaca la importancia patrimonial del inmueble por sus valores arquitectónicos, culturales, históricos y ambientales, así como del mobiliario y lo conservado en los archivos del poeta.

Abstract

An analysis is made about the patrimonial importance of the work of the Guantanamo poet and intellectual Regino E. Boti (1878-1958), with a literary work of great importance for the Cuban lyric of the early twentieth century, who also ventured into other genres. literary works such as essays and criticism and developed an important facet as a painter, especially with the watercolor technique and the landscape theme, preserved in the archives of the house where he was born in the city of Guantánamo, declared a National Monument in 2010. The precarious construction state that it presents due to lack of maintenance and care over many years is analyzed and information is offered about the urban-architectural context in which the house is located. The patrimonial importance

82 Profesor Auxiliar. Universidad de Guantánamo. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Comité Provincial Guantánamo. Cuba

of the property is highlighted due to its architectural, cultural, historical and environmental values, as well as the furniture and documents preserved in the archives of the poet.

Introducción

A la luz del desarrollo intelectual y educacional alcanzado hoy a lo largo y ancho de todo el país, se hace imprescindible actualizar el conocimiento acerca de las particularidades artísticas y culturales de esos territorios; de cuánto han alcanzado y cuál ha sido su decursar en el tiempo, en una contribución inestimable para el mejor conocimiento del desarrollo sociocultural local, que es decir también un mayor conocimiento del contexto nacional.

Una de esas figuras icónicas, de gran relevancia artística y cultural, pero desconocida en la multiplicidad de facetas creativas y en la importancia de su alcance cultural y patrimonial, es la del poeta guantanamero Regino E. Boti Barreiro (Guantánamo 1878-1958).

Resulta vital en la salvaguarda de la identidad nacional, un mejor y mayor conocimiento acerca de cuanto proceso cultural ocurra a lo largo y ancho del archipiélago cubano, sobre todo en el alcance patrimonial, en tanto valor simbólico conformador de pensamientos e identidades.

Desde 1972, cuando la Unesco realiza la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, comienza el marcado interés por la conservación del patrimonio, a partir de la necesidad de preservar o atenuar el deterioro del patrimonio mundial por muy diversas causas.

Cuba, no ha sido ajena a esas preocupaciones, desde la Leyes No 1 y No 2, ambas de 1977, hasta la actual Ley General de Protección al Patrimonio Cultural y al Patrimonio Natural, aprobada en la Asamblea Nacional el pasado año y aún no publicada en la Gaceta Oficial (Acosta, comunicación personal). En todos los casos se ha defendido la conservación y preservación del patrimonio cultural, así como del patrimonio natural.

Puede parecer sencillo definir el Patrimonio Cultural, aunque no son pocos los teóricos y estudiosos que se han acercado al concepto, a partir del concepto

emitido por la Unesco en 1972.

En un primero momento, la mencionada Ley General de Protección al Patrimonio Cultural y al Patrimonio Natural, lo enuncia en su Artículo 4 de la siguiente manera:

A los fines de esta Ley se reconoce como Patrimonio Cultural, a las manifestaciones culturales inmateriales y los bienes culturales muebles e inmuebles que constituyen la expresión o el testimonio de las culturas y que son valorados por la comunidad en su relación con la historia, el arte, la ciencia y la sociedad en general.

Aunque, desde la perspectiva de este trabajo, resulta más completo y abarcador la definición de Martha Arjona, que lo define como

...aquellos bienes que son la expresión o el testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza, y que tienen especial relevancia en la relación con la arqueología, la prehistoria, la literatura, la educación, el arte, la ciencia y la cultura en general. (Arjona, citada por Reynosa, 2015, pág. 8)

Bajo ese prisma es que tratamos de considerar la obra toda del poeta e intelectual guatemalteco Regino Boti. Y no sólo la obra poética publicada, sino el archivo personal del poeta y la casa natal del mismo.

Desarrollo

Una ciudad y su entorno

Surgida de diversos asentamientos poblacionales durante el siglo XVIII, la ciudad de Santa Catalina del Guaso, o del Saltadero, presenta un marcado -aunque incipiente- desarrollo urbano ya en la tercera década del siglo XIX., en la que resulta determinante la presencia de los colonos franceses emigrados entre 1795 y 1805; sobre todo por la compra del Hato de Santa Catalina por parte de una empresa integrada por franceses residentes en la zona y donde hoy se asienta parte de la ciudad.

Están dadas las condiciones para que la villa del Guaso comience su despegue urbano, en la medida en que irá consolidando la imagen de ciudad, que tiene como característica más relevante el diseño en cuadrícula con ejes viales orientados exactamente Norte-Sur y Este-Oeste, representativo de lo más avanzado del

pensamiento urbanístico del siglo XIX. No se debe olvidar que franceses y catalanes orbitaron desde siempre en el surgimiento de la incipiente ciudad; no es casualidad que el poeta Regino Boti hablaba cariñosamente de la “parquedad catalana” de su aldea.

Mediado el siglo XIX, la industria azucarera y el cultivo del café fueron los renglones económicos fundamentales de la incipiente ciudad y sus alrededores rurales, mientras se consolidaba un sector de pequeños y medianos comerciantes que caracterizará el posterior desarrollo del territorio y que posibilitó que a la altura de 1857 se desarrollara un primer tramo del ferrocarril entre el sur de la ciudad y Cerro Guayabo en la cercana bahía mediante las inversiones de ingleses y norteamericanos. Así, Guantánamo fue la segunda ciudad de la isla en poseer este medio de transporte: “... al estar en el catálogo de lo moderno para su época, los vecinos y autoridades lo erigieron como un punto de referencia obligado a la hora de exhibir realce” (Sánchez, 2001).

En 1870 el gobierno colonial le otorga a Guantánamo el título de Villa, y en 1871 aparece el periódico “El Eco”; se está ante el primer testimonio escrito de la historia local, al tiempo que constituye el primer vehículo de una incipiente difusión cultural. En 1880 se comienza a publicar “La Voz Del Guaso”, el que se mantendrá hasta la década del noventa del propio siglo.

A finales de la década se suman otros aspectos que inciden de forma determinante en la modernidad de la todavía villa como las comunicaciones interoceánicas a través de la Compañía del cable francés desde el 3 de mayo de 1888 y que ponía al alcance de los habitantes de la ciudad las informaciones económicas, políticas y culturales más significativas de todo el mundo.

En 1889, un descendiente de franceses, Don Luis E. Simón, funda la Sociedad **La Luz**, importante centro cultural desde su expresión arquitectónica: primer edificio de dos plantas de la ciudad, realizado con técnicas constructivas de avanzada para la época.

El último lustro de este siglo trae el alzamiento de Pedro Agustín Pérez en la finca “La Confianza”, el 24 de febrero de 1895, en el inicio de las acciones de la segunda contienda bélica por la independencia de la Isla. Terminada la guerra, aparece en Guantánamo un nuevo periódico: “La Voz del Pueblo” (1899), el que se publicó hasta 1962. También en 1898 se instaura una “carbonera” en la bahía de Guantánamo, convertida a partir de 1903 en Estación Naval Norteamérica, de triste historia a lo largo del siglo XX, hasta nuestros días.

Alcance de una obra intelectual

En este contexto, nace el 18 de febrero de 1878 Regino Eladio Boti Barreiro, quien con el paso del tiempo se convertirá en una de las voces literarias más importantes del inicio del siglo XX cubano, al desarrollar no solo una importante obra poética además de otras vías expresivas dentro de la literatura como la crítica, el periodismo, el ensayo literario y el ensayo histórico; así como una abundante y casi desconocida obra plástica que desarrolló de manera paralela a su obra literaria.

La obra toda de Regino Boti resulta un hito imprescindible en el panorama cultural cubano del siglo XX. Es casi un lugar común destacar la significación de un libro como *Arabescos mentales* (1913), al superar el marasmo cultural de la primera década del nuevo siglo –fundamentalmente en la lírica–, cuando Cuba desde la muerte de Julián del Casal y José Martí dormía un transitorio aletargamiento expresivo y conceptual, luego del cual la nación resultaría vivificada a partir del movimiento renovador del que Regino E. Boti fuera una figura clave junto a José Manuel Poveda y Agustín Acosta.

Pero la obra de Boti va más allá. Habría que señalar también los aires de avanzada contemporaneidad de sus libros *El mar y la montaña* (1921); *La torre del silencio* (1926); *Kodak-Ensueño* (1929) y *Kindergarten* (1930); o sus trabajos de crítica literaria, en los que derrochó agudeza perceptiva y audacia expositiva. Entre estos ensayos de temas literarios se destacan “La Avellaneda como metrificadora”, “Dilucidaciones métricas”, “Martí en Darío”, “Tres temas sobre la nueva poesía” y “La poesía cubana de Nicolás Guillén”, entre los más importantes. También se acercó a los temas históricos, como son: *Guillermón. Notas biográficas del General Guillermón Moncada* (1911); *Guantánamo. Breves apuntes acerca de los orígenes y fundación de esta ciudad* (1912) y *El 24 de Febrero de 1895* (1923). Como investigador literario Boti publicó obras desconocidas de Rubén Darío, por quien profesaba gran admiración; a saber, *Hipsipilas* (1920); *El árbol del Rey David* (1921); *Para hipsipilas* (1923), entre otros estudios y recopilaciones publicadas. También compiló cantos populares cubanos recogidos en *La lira cubana* (1913).

Es importante destacar su estancia en Barcelona entre 1894 y 1898, en tanto resultó un período de indudable educación y formación estética del joven Boti, muy apegada a los cánones del cambio de siglo.

Una vivienda y su entorno

La casa natal del poeta Regino Boti nació fue adquirida por su abuelo Gaudencio Boti Font, uno de los fundadores de la villa, a otro inmigrante europeo de origen italiano. La transacción se hizo el 11 de octubre de 1852 y se le da la estructura actual al año siguiente.

Se trata de una casa de estilo colonial del tipo de vivienda calificada como colgadizo de ladrillos, madera y tejas del país, según consta en el registro de la propiedad de 1873; tipología que resultó muy extendida en las pequeñas ciudades del interior del país. Se desarrolla en un solo nivel, con planta en forma de U; posee muros de ladrillos y horconadura de madera dura, pisos de mosaicos y la antecede un portal corrido con pie derechos de madera tallada que sostiene la cubierta de zinc galvanizado. Esta edificación muestra una recia carpintería en puertas de tipo española sin postigos, las ventanas de dos hojas de tipo tablero sin guardapolvos ni ménsulas; la cubierta es de tipo colgadizo con drenaje libre a la calle y al patio. Interiormente ha sufrido transformaciones que han alterado la estructura interna. En 1985, la Comisión Provincial de Monumentos la declaró Monumento Local, por la Resolución No.46; en 1986 le otorgó a esta vivienda el Grado de Protección I y en diciembre de 2010, la Comisión Nacional de Monumentos la declaró Monumento Nacional mediante la Resolución No. 5, del 12 de diciembre de 2010. Es la única edificación en la ciudad de Guantánamo que posee esta condición.

Valores arquitectónicos, culturales, históricos y ambientales son exhibidos por esta edificación en tanto constituye una genuina representación de la vivienda tradicional guantanamera de mediados del siglo XIX, al conservarse íntegramente todos los elementos constitutivos de este tipo de arquitectura; está ubicada en la parte más antigua del Centro Histórico Urbano y desde el punto de vista urbanístico se apropió de las regulaciones vigentes en la ciudad como es la realización de portales, hecho nada común en las viviendas de la ciudad ubicadas en el eje Este-Oeste.

El estado actual de conservación de este inmueble está calificado de malo. Las principales lesiones de la edificación están centradas en el asentamiento en los pisos, humedad, eflorescencia y desconche en muros, pudrición y roturas en la carpintería, filtraciones que han provocado la pudrición y fallos en la estructura y la tablazón de la cubierta (ver Figuras 1 y 2), así como la pudrición y roturas en la carpintería, además tiene infestación por termitas y xilófagos en parte

de la estructura del techo, incluso en el área donde se encuentra parte de la documentación del archivo personal del poeta (ver Figuras 3y 4).

Si a todo lo anterior se añade la falta de mantenimiento a lo largo del tiempo – no olvidar que la última restauración como se dijo tuvo lugar hace más de 40 años, en 1978, en ocasión del centenario del poeta-, además de soluciones y añadidos que atentan contra la seguridad y la imagen formal y estética de la edificación. (ver Figura 5).

Más allá del propio inmueble, se debe señalar el valor de lo atesorado, fundamentalmente mobiliario de época que es parte del patrimonio mueble de la familia, como juegos de sala y de cuartos, vitrinas, escritorios, archivos, todos en muy buen estado de conservación pero que deben ser preservados. Importante destacar que esta vivienda es la única casa natal de una personalidad importante de la cultura cubana, habitada aún por sus descendientes.

No suficiente con todo lo anterior, la casa atesora los archivos del poeta que según la clasificación realizada por su hija, la Dra. Florentina Boti León, albacea de estos archivos hasta su fallecimiento, incluye lo siguiente, según se refiere en la página web “Yo hago arte en silencio”, localizado en su momento en el sitio del Instituto del Libro, aunque ya en desuso.

Si nos atenemos a esta clasificación se encuentran: Comentarios personales, políticos, de Arte y Generalidades; Correspondencia, tanto la activa como la pasiva, con muchos de los más importantes escritores de América Latina y España; ensayos y poesías inéditas; además de los poemarios y ensayos publicados y todo el proceso de creación, que suman centenares de páginas, clasificadas unas y otras pendientes aún de iniciársele este proceso.

También se guarda un apreciable volumen importante de los comentarios realizados a la obra de Regino Boti a lo largo del tiempo, junto a una impresionante Hemeroteca con más de 35 mil revistas, folletos, manifiestos, sueltos, alocuciones y otros, una extensa colección de periódicos de los siglos XIX y XX y una biblioteca con más de 60 mil volúmenes.

Como colofón, añadir la existencia de una importante colección de acuarelas, caricaturas, bocetos y dibujos, que según un reciente cotejo pueden llegar al millar de obras y que convierten a este archivo desde el punto de vista material y por significación, en uno de los más importantes reservorios literario y artístico del país.

Un largo peregrinar ...

Desde los inicios de la década de los ochenta del pasado siglo se manejó la idea de construir en el patio esquinero de la vivienda otra edificación con el objetivo de convertirlo en archivo, de tal suerte que se pudiera contar con las condiciones que un archivo de este tipo demanda. Sin embargo, no fue hasta entrada la primera década del nuevo milenio que se logró concretar la construcción que desde entonces acoge al Centro de Arte y Literatura "Regino Boti", aunque su ralo funcionamiento no da respuestas a las expectativas culturales para las que fue creada, y tampoco ha servido como el ideal reservorio de tan importante archivo. Durante dos décadas han sido ingentes, intensos e infructuosos los esfuerzos realizados por intelectuales, organizaciones e instituciones de la cultura, como la UNEAC, el Sectorial Provincial de Cultura, el Ministerio de Cultura, hasta los gobiernos municipal y provincial. Sería interminable listar todos los aspectos que han dificultado la restauración de la casa natal de Regino Boti. Si en alguna ocasión fue la incompreensión de la familia, otras lo fue la de las autoridades gubernamentales que si entendían la importancia del poeta, al mismo tiempo no estaban exentos de prejuicios hacia actitudes y posiciones de los descendientes; sin descontar las limitaciones que hoy tienen las instituciones estatales para intervenir en inmuebles particulares. No olvidar que como se señaló, es la única vivienda natal de un personaje importante de la sociedad, en este caso de la cultura, que todavía es habitado por sus descendientes. Y es, sin dudas, este último aspecto lo que ha complicado y alargado en el tiempo la decisión de emprender la restauración de este inmueble.

Entre los años 2008 y 2010 se pudo articular por primera vez una relación entre el Sectorial Provincial de Cultura y la UNEAC con la Dirección de Inversiones del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, la que se frustró por la no comprensión de la familia acerca de quién debía realizar el proyecto de restauración. A la altura de 2014, a través del gobierno el municipio se trató de retomar el asunto, con la inclusión de la Dirección Municipal de la Vivienda como inversionista. El único resultado palpable fue el Proyecto de Intervención del Patrimonio de los arquitectos Iván Fernández-Rubio, Yamel Domínguez y Yaniel Rodríguez Vega, que tiene como aporte proponer el uso social de parte de la vivienda como museo atípico, de nuevo tipo o de manera parcial, como existen otros espacios similares en el país.

Más cercano en el tiempo, en 2017, después de la Asamblea de Miembros de la UNEAC, donde quedó – una vez más- como uno de los acuerdos principales, la Dirección Provincial de Cultura, con la colaboración del Grupo para el Desarrollo de la Ciudad, entró en contacto con la Oficina del Conservador de la ciudad de Santiago de Cuba y con el Arq. Omar López y su equipo de trabajo. De lo anterior se derivó un nuevo proyecto de restauración,

Se cuenta con el Aval de la Comisión Provincial de Monumentos y del Dictamen Técnico de la Comisión Nacional de Monumentos que aprueba el proyecto de Restauración (Ver Anexos)

Nuevamente en la Asamblea provincial de la UNEAC en mayo de 2019, volvió a ser tema central de discusión y análisis el estado del inmueble, como lo fue en la más reciente de enero de 2023. En el interín, hubo que lamentar la pérdida (por robo) de los fondos destinados a la reparación en 2020 y la interrupción causada por la Pandemia de Covid.19.

Todo parece indicar que se vuelve a mover la restauración de este inmueble a partir de lo analizado en la Asamblea de Miembros de la Uneac el pasado 10 de enero (2023), por decisión del Gobernador de la provincia y la imperiosa necesidad de dar una respuesta a un reclamo que data de más de una década, además de que honraría las celebraciones por el aniversario 145 del importante intelectual guantanamero.

En el caso específico del inmueble, su interés e importancia trascienden a la construcción en sí misma, más allá de los valores arquitectónicos e históricos que posee y de los muebles patrimoniales que atesora. Su importancia estriba en el valor incalculable del patrimonio simbólico que guarda, tan importante o más que el propio continente. El cuidado, preservación y puesta en valor -valga decir en uso público -, de ese patrimonio simbólico, sería un inestimable aporte al desarrollo de la cultura cubana.

Conclusiones

La restauración de este inmueble junto a la conservación del archivo y de la obra toda de Regino Boti, propiciará que el trabajo de estudiosos e investigadores de la obra de este importante intelectual y de otros interesados en la cultura cubana, posea una importante fuente documental.

Que el centro cultural que lleva el nombre de este importante intelectual logre el funcionamiento para el que fue creado y se convierta en un importante centro de información e investigación de alcance nacional, lo que hoy es imposible dadas las muy precarias condiciones para conservar y consultar esa papelería.

Una vez restaurado el inmueble se podrá propiciar que, la casa sea abierta y permitir recorridos por un inmueble de gran importancia en fechas significativas tanto de la vida de Regino Boti como en otras de significación cultural para la ciudad, ya que resultaría de gran atracción para los habitantes de la ciudad de Guantánamo y de quienes la visitan, en lo que pudiera constituir el inicio de un museo de concepción no tradicional.

Existe la total disposición de los herederos en posibilitar el uso social de los fondos del archivo.

Referencias Bibliográficas

Ley General de Protección al Patrimonio Cultural y al Patrimonio Natural.

Recuperado de www.ministeriodecultura.gob.cu/es/ministerio-2/directorio-de-entidades/institutos-y-consejos/consejo-nacional-de-patrimonio-cultural-cnpc.

Reynosa, E. (2015). Patrimonio cultural e identidad. Argumentos teóricos. En *GRIN Verlag GmbH*. Perú.

Sánchez, J. (2001). *Comunicaciones en Guantánamo*. Guantánamo: Editorial El Mar y la Montaña.

Boti León, F. R. (Inédito). "Cronología de Regino E. Boti".

Anexos



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

105-Usos de la nostalgia. Un acercamiento desde algunos artistas visuales de Santiago de Cuba

Uses of nostalgia. An approach from some visual artists of Santiago de Cuba

Autores

Lic. Javier Cascaret Sobrino⁸³, javiercascaret@gmail.com

M. Sc. Brígida Cruz Abijana⁸⁴, bcabijana@gmail.com

M. Sc. Ania De Moya Luna⁸⁵

Resumen

Desde que en el siglo XVII el doctor Johannes Hofer diagnosticara por primera vez un curioso mal que afectaba a algunos soldados suizos, la nostalgia experimentó cambios sustanciales en sus connotaciones o significados sociales, ideológicos o de otro tipo. El presente trabajo ofrece un acercamiento a algunas prácticas discursivas de algunos representantes de las artes visuales de la provincia de Santiago de Cuba que apelan a la nostalgia como un fenómeno cultural de nuestros tiempos.

Palabras clave: nostalgia, artes visuales, modos de representación, prácticas discursivas.

Abstract

After the first diagnose of a curious ailment that affected Swiss soldiers by the doctor Johannes Hofer in Seventeenth Century, nostalgia had experienced substantial changes in its social, ideological or any other kind of meaning or connotations. This paper offers an approach to some of its discursive practices of several visual artists from Santiago de Cuba as a cultural phenomenon of today.

Key words: nostalgia, visual arts, modes of representation, discursive practices.

83 Instructor. Filial de la Universidad de las Artes ISA, Santiago de Cuba.

84 Profesor Asistente. Filial de la Universidad de las Artes ISA, Santiago de Cuba.

85 Profesor Asistente. Filial de la Universidad de las Artes ISA, Santiago de Cuba.

Introducción

Con el arribo de la Modernidad se instaura en los predios del hombre una suerte de frenesí que con el transcurrir del tiempo no ha hecho más que crecer. De pronto, procesos que hasta entonces habían ostentado un metabolismo sosegado, ahora se precipitaban a un ritmo difícil de asumir. La velocidad se convirtió en el santo y seña de la época, y en el brusco atropellamiento de eventos se imposibilitaba la criba, el análisis cabal. Los avances tecnológicos y científicos, la acelerada globalización, aparejada a un único modelo económico y cultural casi exclusivamente norteamericano, pusieron en peligro muchas tradiciones, lenguajes, idiosincrasias de todo el orbe.

Paralelamente a esto se verificó también un fenómeno cuya primera descripción se remonta al siglo XVII y se debe al doctor suizo Johannes Hofer, al cual definió como “el deseo de regresar a la tierra natal”. La nostalgia, porque de ella se habla aquí, nació como dolencia médica y en su etimología, *nostos*, regreso, *algia*, añoranza, anhelo, ya prescribía esa imperiosa necesidad del ser humano de mirar atrás, de retornar a cierto espacio o instante vivido o no. Es así, entonces, que la nostalgia ha estado asociada desde su misma concepción al sentido de la pérdida, del desarraigo y, por qué no, a una posible construcción utópica del pasado. Su intencionado regreso a la patria chica, entendida alegórica o metafóricamente es, por así decir, un sucedáneo de la felicidad extraviada, una búsqueda de las respuestas a un presente caótico y difuso.

A fines del siglo XIX la nostalgia ha perdido su connotación médica y en el imaginario social ya es ese lazo que une, aglutina a una comunidad determinada. Hoy se la puede entender como una construcción distorsionada del pasado, sin embargo, no debería reprobarse el rol que desempeña como constructo colectivo de la memoria en su manera de ser compartida, alterada y legitimada. Lo otro que pudiera apuntarse es que también forma parte indisoluble de la identidad del hombre, *romper la continuidad con el pasado* — decía decía Ortega y Gasset—, *es aspirar al orangután*. Frente a la velocidad, el apelotonamiento de información, el entrecruce de las fronteras y la crisis de la identidad, la nostalgia ofrece un contrapeso o la posibilidad del equilibrio. El peligro radica en que justamente se desentiende de la realidad presente y se refugia en un pasado que más que idílico tiene todos los visos de utopía.

Desarrollo

Lo nostálgico en el campo de las artes visuales empezó a tener una presencia protagónica con el Romanticismo con su, entre otros tópicos, retorno a la naturaleza y la apabullante crítica al creciente vértigo de la vida en las ciudades tras la Revolución industrial. Si bien el Romanticismo fue el triunfo de la pasión como respuesta al frío y calculado Neoclasicismo, lo fue también del regreso al pasado. Ahí están los monumentos del neogótico como la Basílica del Sagrado Corazón de París para atestiguarlo, igual que cualesquiera de las pinturas de los Prerrafaelistas ingleses o los Nazarenos en Alemania.

Iniciado el siglo XX se suceden de modo abrupto y en tiempo récord las vanguardias artísticas, apenas una empezaba a ser medianamente aceptada irrumpía otra que la superaba en el afán de chocar, sorprender y trastocar el orden establecido de las cosas. Todos estos “ismos” significaron una ruptura violenta de las formas de representación por lo que el arte dejó de tener una relación ancilar o mimética con la realidad. Por primera vez el arte se tornó decididamente programático y expansivo, se alió con los movimientos sociales de la época, tenía una fe ciega en el progreso tecnológico y se volvió contra sí mismo en tanto que institución.

La segunda década del siglo estuvo asociada a tres eventos que dieron forma definitiva a la historia, uno fue el hundimiento del Titanic, otro la Primera Guerra Mundial y el tercero fue la Revolución de Octubre. El primero, aparentemente anecdótico, constituyó en su momento una puesta en tela de juicio sobre la infalibilidad de la tecnología; los otros dos, con su carga de muerte, destrucción más la instauración de un nuevo orden social en el caso de Rusia, inaugurarían lo que luego se conocería como filosofía del desencanto, de la sospecha.

Cuba llegó relativamente tarde a estos movimientos de vanguardias artísticas y no fue hasta finales de los años veinte que tuvo lugar una iniciática exposición. Lo curioso es que la conocida triada de artistas que componen el núcleo duro de esta primera vanguardia cubana incorporó en sus respectivos discursos visuales una narrativa de la nostalgia. Víctor Manuel, con sus retratos de campesinos, sus paisajes rurales matizados por una luz y cromatismo gauguinianos fue el padre fundador. El suyo es un mundo idílico, apaciguado, mientras que el de Carlos Enríquez es violento, dinámico; a ambos lo mueve una concepción, si bien situada en extremos opuestos, romántica de la realidad cubana. Las pinturas de Amelia Pélaez, en cambio, son las de los interiores de casas coloniales, con sus bodegones

o escenas domésticas; éste es un entorno todavía criollo o si se quiere todavía regido por lo ibérico, en contraposición a la arquitectura de esos primeros lustros del siglo XX insular que ya empezaba a imponerse en la época, la cual tendía a mirar hacia el vecino del norte.

En los sucesivos ismos que arribaron a Cuba se verificaron las mismas inquietudes formales de los europeos o norteamericanos pero sin estridencias. Es cierto que hubo rechazo, incomprensiones y el público cubano tardó en asimilar las formas nuevas de representación. No obstante, si hubieran llegado con toda la carga ideológica —entendida en un sentido lato—, con toda la virulencia de las vanguardias originales, la asunción habría sido más lenta.

Santiago de Cuba fue morosa en atender a las vanguardias artísticas del siglo XX. Como un eco retardado, no es sino hasta los años cincuenta que empiezan a observarse cambios sustanciales respecto a los modos de representación o apropiación de los recursos expresivos descubiertos por los nuevos ismos. Esta ruptura fue propiciada por el Grupo Galería, liderado por la figura de Antonio Salustiano Ferrer Cabello, pintor y maestro de varias generaciones de artistas de esta provincia. Antes que este grupo o sociedad cultural, como también se le conoce, Santiago de Cuba vivía en una especie de burbuja que la mantenía aislada de todo cuanto ocurría en el país y fuera de las fronteras nacionales. Tanto es así que todavía en 1939 José Joaquín Tejada, en el Congreso Nacional de Arte, celebrado en 1939 en Santiago defendía el academicismo e impugnaba las nuevas corrientes artísticas del momento.

Ahora bien, es cierto que el Grupo Galería representó una sensibilidad otra respecto al modo de entender los procesos artísticos e ideológicos del momento, pero en lo esencial no significó ninguna revolución de las formas ni mucho menos de los contenidos del universo visual de esa época. Lo que no puede negarse es que sus representantes hicieron un reacomodo de algunos recursos formales propios del postimpresionismo y de algunos movimientos de vanguardia y los asumieron según sus intereses estéticos. Los temas siguieron siendo los mismos del academicismo: retratos, paisajes rurales o urbanos, bodegones...

Galería se propuso, entre otras cosas, reivindicar la historia patria y las figuras de sus más importantes héroes como una toma de partido contra el gobierno imperante. Antepuso un pasado glorioso, lleno de próceres por la independencia de Cuba enfrentado a un presente corrupto y manchado de sangre. En esa mirada hacia atrás se vislumbra una búsqueda de los valores más auténticos

del nacionalismo, de una cohesión ideológica que se ubica en las antípodas del mercenarismo y la endeblez espiritual de los dirigentes y de ciertas capas de la población cubana. Aparejado a esto, se observa una profusión del género paisajístico en el que predomina la representación de calles coloniales con un predominio de la luz cálida del Caribe y en el que casi se prescinde de la figura humana. En el caso particular de José Loreto Horruitiner, uno de los cultores más coherentes y longevos de esta manifestación pictórica, los colores ganan un sobrado protagonismo y la pincelada es gestual. El Santiago que pinta Loreto es el de una ciudad vista a cierta distancia, con sus techos de tejas de barro, los horizontes bajos y cielos cargados de azules intensos, a veces pesados y que en no pocas ocasiones recuerdan a los cielos vangohnianos.

Aquí se hace necesaria una elipsis temporal en aras de la economía del espacio y de una mayor claridad conceptual y descriptiva de los procesos que se pretender analizar en este texto. Ello no significa que en el arte de las décadas del setenta u ochenta en Santiago de Cuba no estuvieran presentes algunos elementos de la narrativa de lo nostálgico, lo que ocurre es que la preocupación por temas de mayor contingencia los delegó a un segundo o hasta un tercer plano.

Tras la emergencia de un grupo de artistas en los años ochenta del pasado siglo, algunos provenientes del Instituto Superior de Arte, otros que empezaron a ganar notoriedad gracias a los salones que se hicieron en ese momento, el arte de la provincia de Santiago de Cuba, aún con los rezagos del academicismo en convivencia con los representantes que irrumpieron en las décadas anteriores, tuvo una vitalidad insospechada. Por primera vez se pudo comprobar la emergencia de un arte que se desmarcaba del imperante hasta entonces cuyo sello distintivo fue la crítica social y el de la propia institución del arte. La transgresión, el desenfado, la recontextualización de los espacios y la preocupación por expandir las fronteras fueron otras de sus características. Mario Trenard, Carlos René Aguilera, Jorge Luis Hernández Pouyu, Mearson Zafra, Rafael Arzuaga, entre otros, son nombres que se reiteran en el mundillo de las artes. Conceptualmente hablando, las temáticas recurrentes son las del lugar del hombre en un singular contexto, la humanización de los héroes o figuras históricas, el papel de los líderes políticos y, a su manera, también constituyó una reflexión sobre el propio arte y su alcance verdadero en la sociedad.

En los noventa ocurrieron varios hechos que fueron determinantes: la irrupción del mercado, un cierto agotamiento de las poéticas de la década precedente, el

llamado Periodo Especial, el éxodo masivo de la población, incluyendo a un grupo importante de artistas y otros que sería largo enumerar. Por supuesto, Santiago de Cuba no estuvo exenta de todo esto, la precariedad del momento, lo difícil que se hizo vivir y crear instauró una filosofía de la supervivencia que se hizo notar de manera evidente en el arte. Por lo pronto hubo un resurgir de la pintura de caballete y de otras manifestaciones tradicionales del arte más una revitalización del oficio. Esta es también la época de los pastiches, la intertextualidad, la ironía y lo lúdico como recursos discursivos, la profusión de las instalaciones, la aparición del video arte y del arte digital. Yuri Moreno, Orestes Campos, Ernesto Litvinov, Grettel Arrate, Israel Tamayo, Hartmann, Jorge Félix González, Reinaldo Pagán y otros son los nuevos nombres que engrosan la lista de artistas visuales de la provincia.

Yuri Moreno y Reinaldo Pagán, por ejemplo, hacen un uso muy inteligente de la apropiación recontextualizando obras pertenecientes a la historia del arte para darles un nuevo significado o sentido. El caso de Yuri es singular puesto que a través del empleo de la figura de la geisha o de lo japonés en sentido general, evoca un mundo exótico, extraño, pero lo dota de ciertos rasgos del presente histórico. La suya es una reflexión sobre ciertas actitudes sociales, sobre el rol que desempeña la mujer. Esta remisión a un pasado mítico oriental, no olvidar que suelen llamar así a las personas que viven en la parte este de Cuba, orientales, en ese rejuego semántico que establece entre la imagen de la geisha y la mujer santiaguera, hay una intención de destacarla por encima del resto de las de todo el país. Las mujeres de esta tierra son misteriosas, sensuales, sí, pero son esclavas de una mirada falocéntricas que las ve únicamente como el objeto del deseo sexual.

A Reinaldo Pagán lo mueve lo lúdico y lo irónico. La galería de personajes que pueblan sus acuarelas y lienzos, en su mayoría extraídas de pinturas que pertenecen al patrimonio cultural de la humanidad, los fuerza a soportar situaciones inverosímiles e improbables. No es de extrañar que unos anacrónicos esposos Arnolfini sean sorprendidos apretujados en un ómnibus urbano ataviados con la indumentaria de la época en que fueron retratados originalmente o que otros de igual ringorrango estén realizando alguna actividad cotidiana impensada. Pagán parece hacer un comentario, más bien se burla, de ciertas actitudes que empezaron a reaparecer en la década de los noventa y que se pensaban extinguidas.

Jorge Félix González siempre estuvo interesado por registrar el paso del tiempo,

las huellas que deja y la ecología. Excelso acuarelista, se ha dedicado a lo largo de estos años de hacer un inventario de la destrucción, la herrumbe de aquellos espacios todavía habitado por el hombre, pero en franca decadencia. En sus cuadros la arquitectura es un leitmotiv, está presente prácticamente en casi toda su producción. Minucioso, técnicamente impecable, Félix se detiene a registrar los rastros implacables de la indolencia, la pobreza económica o las marcas sucesivas que las múltiples generaciones dejaron en esos espacios. Universos derruidos, melancólica o nostálgicamente retratados con mano hábil, mundos a punto de desaparecer irremediabilmente.

El siglo XXI trajo las nuevas tecnologías y una sana convivencia de distintos modos de representación artística. Al menos en Santiago de Cuba hubo un auge de las instalaciones, del performance y empezaban a asomar modos de hacer como el arte digital y, posteriormente, el video arte. Es justamente aquí que el escultor Mario Trenard, que había surgido de la hornada de la década de los ochenta, adquiere, al menos desde el punto de vista de quien suscribe estas palabras, una mayor preeminencia. La escultura de Mario Trenard siempre estuvo interesada en recalcar las trazas que los discursos ideológicos dejan a lo largo de la historia, en cómo se modifican o gradúan la intensidad según el contexto. Toma muchas veces la figura de Lenin como pretexto para reflexionar también sobre el propio presente del artista, un presente que sabe moldeado por el contiguo traslape de las ideologías. Ideologías que pueden renegar de sí mismas como puede verse en una conocida pieza suya titulada *El duelista*. En ella Lenin apunta con una pistola a una réplica de su imagen.

En la última década un surge un grupo que ha dio bastante que hablar, su nombre Fractura. Con solo un puñado de exposiciones supo posicionarse como lo más novedoso del discurso visual santiaguero, sus integrantes Frank Lahera O'Callaghan, Carlos Gil Calderón y Yuri Seoane. De todos ellos ha sido Yuri el más preocupado por mantener un discurso ostensiblemente autobiográfico en el que muchas zonas de su obra están atravesadas por unas ansias tremendas de una vuelta al mundo de la infancia. Seoane es un artista multifacético, videasta, performer, cantante de hip-hop acude a cuanto elemento estima necesario para lograr los objetivos que persigue. Y aunque su presente histórico lo absorbe siente la necesidad de esa vuelta a los orígenes tal vez como una manera de clavar los pies en tierra firme. En una entrevista confesó: «Toda mi vida he estado entre ríos, árboles, tierra, piedra, fango, animales. ¡Soy del Cobre! Siempre he estado

conectado a estas esencias, de niño era mi entretenimiento construir formas con elementos de la naturaleza. Imagino que continúa ese niño dentro de mí». Esos mismos palos, piedras, fango y animales vuelven a poblar sus piezas como un mantra. Yuri viaja a sus esencias para encontrarse, para no perder contacto con esa curiosidad infantil que propicia que se haga preguntas todo el tiempo. Como un niño no se complica con la grandilocuencia o la verborrea discursiva, sus obras, a pesar del lenguaje que emplea, de los recursos que pone en funcionamiento, no han perdido la legibilidad. Con una madurez que asombra a su corta edad, prescinde de la hojarasca y el fútil verbalismo que acompaña al arte contemporáneo. En *Somos piedras de un mismo río*, por ejemplo, obra que expuso en Centro de Arte de Santiago de Cuba a finales del 2020, llevó una veintena de piedras extraídas del poblado del Cobre, lugar donde nació y portador de una singular mítica que ha traspasado incluso las fronteras del país. Dispuso las piedras como si fueran el lecho de un río, en una pared había un texto que daba título a la pieza. Lo significativo fue que en plena inauguración Yuri realizó un performance en el que cohabitó lo mágico y religioso, lo mítico y lo telúrico, ambas caras de una misma realidad. Ritual de humo, cenizas y aceites cargados de energías, ritual de un hombre tras los pasos de su pasado, ritual, en fin, de una esperanza recobrada, de un recuento con la propia verdad.

Conclusiones

Los modos de representación de la nostalgia en las artes visuales cubanas no es solo un producto de estos tiempos. Como ha podido comprobarse a lo largo de este texto, las diversas maneras de manifestarse han acompañado su misma historia. La nostalgia como reconstrucción de la memoria, retorno a un pasado reconstruido según los intereses artísticos y estéticos del momento revelan una inconformidad. A su manera, invita a replantearse el presente, pero también apuntan hacia la forma en que se modifica el pasado. La nostalgia es, que duda cabe, una de las tantas y posibles definiciones del ser humano.

109- La protección jurídica internacional de los bienes culturales

The international legal protection of cultural property

Autor

M. Sc. Guillermo Lázaro González Pompa⁸⁶, pompa@infomed.sld.cu.

Resumen

La protección de los bienes culturales ha sido preocupación permanente de historiadores, arqueólogos, ingenieros, arquitectos y artistas lo que ha propiciado la existencia de normas consuetudinarias y del derecho positivo, nacional e internacional que dan protección jurídica. El derecho internacional humanitario, dedica una parte importante de su codificación a normas jurídicas que no sólo protegen de los ataques y efectos de la guerra a los monumentos históricos, los edificios, las obras de arte, los centros de culto, las bibliotecas, los campos arqueológicos, los archivos, las colecciones científicas y objetos, sino también a la memoria histórica de los pueblos, su conciencia colectiva, su identidad, así como a la conciencia y la identidad de cada uno de los individuos que los componen. Los Estados deben tomar medidas de protección y hacer las gestiones de inscripción ante los organismos internacionales de aquellos bienes patrimoniales que consideran sean merecedores de una protección internacional superior.

Palabras Claves: Bienes culturales, protección jurídica internacional, conflictos armados, normas, Estados.

Abstracts

The protection of cultural property has been a permanent concern of historians, archaeologists, engineers, architects and artists, which has led to the existence of customary norms and positive, national and international law that provide legal protection. International humanitarian law dedicates an important part of its

⁸⁶ Profesor Auxiliar. Institución a la que pertenece: Universidad de las Artes de Cuba. ISA. Labor que desempeña: Profesor de Seguridad y Defensa Nacional en la Facultad de Artes Visuales. Secretario Docente de la Facultad de Música.

codification to legal norms that not only protect historical monuments, buildings, works of art, places of worship, libraries, fields, from attacks and the effects of war. archaeological sites, archives, scientific collections and objects, but also to the historical memory of peoples, their collective conscience, their identity, as well as the conscience and identity of each of the individuals that compose them. States must take protection measures and arrange for the registration with international organizations of those heritage assets that they consider to be deserving of superior international protection.

Keywords: Cultural property, international legal protection, armed conflicts, norms, States.

Introducción

A lo largo de la historia las fuerzas invasoras que obtenían la victoria se apoderaban de las riquezas de sus adversarios las que pasaban a ser parte del botín. A través del tiempo fue cambiando el pensamiento humano hasta que poco a poco llegó a ser decretado el pillaje como un acto ilícito y fue insertado como parte de las normas jurídicas internacionales vigentes. Los Estados Parte de dichos instrumentos jurídicos están en la obligación de insertarlas en su legislación nacional y de velar por la salvaguarda de los mismos en cualquier circunstancia. En los actuales conflictos armados la destrucción y la apropiación indebida han aumentado, en algunos de ellos los combatientes de las potencias ocupantes llevan el encargo de coleccionistas de dónde y que obra sustraer tal como denunció la Unesco por lo sucedido en la República Islámica de Iraq, país asiático de rica tradición cultural. En las llamadas guerras no convencionales se hace énfasis en la destrucción total de los bienes culturales patrimoniales en un intento de suprimir la memoria histórica de las naciones como sucedió en la República Árabe Siria con los sitios arqueológicos de Palmira, lo cual constituyó un irrespeto al derecho internacional humanitario.

Cuba, ha sido un país asediado, amenazado e invadido por potencias extranjeras durante largos años, desde la conquista y colonización de España desde 1511 a 1515 a comienzos del siglo XVI; en 1537 La Habana fue fruta anhelada de

corsarios, piratas y filibusteros fue saqueada por las mercancías y tesoros que llegaban en buques de América rumbo a España, en 1762 durante 7 años La Habana fue tomada por los Ingleses, en 1898 y en 1902 ocurre la intervención del imperialismo yanqui en los asuntos internos de Cuba, y posteriormente la invasión mercenaria a Playa Girón en 1961 y la guerra de los misiles en 1962, al evaluar estos hechos, se llega a la conclusión de que se han perdido por los conflictos, las guerras, los saqueos, los robos despiadados y el bloqueo cultural impuesto por el imperialismo, gran cantidad de bienes culturales que constituyen riqueza del patrimonio creado por el pueblo cubano.

En la actualidad la problemática que se presenta en torno a esta temática durante el proceso formativo de los estudiantes que cursan el 3er año de las carreras de la Universidad de las Artes, es que manifiestan limitados conocimientos acerca de las pérdidas de bienes culturales y especialmente desconocen las normas jurídicas nacionales e internacionales que garantizan la protección de los mismos, eso se ha constatado desde la asignatura Seguridad y Defensa Nacional, lo cual constituye una carencia que es necesario resolver en función de que puedan defender y, preservar la riqueza patrimonial, como parte de la memoria colectiva del pueblo y de su legado cultural.

A partir de estos elementos, en la ponencia se valora los antecedentes históricos que constituyen base de la protección jurídica de los bienes culturales en caso de conflicto armado, así como los principios y normas establecidos por el Derecho Internacional Humanitario en función de limitar los sufrimientos engendrados por la guerra y mitigar sus efectos.

Desarrollo

La protección jurídica de los bienes culturales en caso de conflictos armados. Antecedentes históricos

Durante siglos, se consideró el derecho de los ejércitos que obtenían la victoria de apropiarse de los bienes del enemigo: el *iuspedrae* sobre la riqueza cultural del país vencido, en ese entonces se consideraba una consecuencia inevitable de la guerra. El hurto o saqueo permitía demostrar la supremacía del vencedor y

se consideraba como una recompensa de acuerdo a la tradición existente de la época. La gran expansión alcanzada por el imperio Romano, su gran poderío y afán de conquista, hizo que los bienes sagrados fueran respetados con frecuencia, en homenaje a su naturaleza sagrada.

En sus inicios la Edad Media se caracterizó por la destrucción de ciudades, pueblos, castillos e iglesias, aunque esta última se esforzaba por atenuar las consecuencias de la guerra, pero no las prohibía. En 1158, aparece por primera vez, para la protección de las iglesias un edicto promulgado por el Emperador germánico Federico I (1152-1194), donde se prohibía el saqueo y se multiplicaban las normas y las costumbres acerca de cómo repartir el botín.

Las primeras manifestaciones de la voluntad de proteger las obras de arte se remontan al Renacimiento, en el período de la Revolución Francesa, aunque, el ejército Napoleónico era uno de los que vivía de las requisas y las contribuciones de los territorios ocupados. En los siglos XVI y XVII aparecieron las primeras referencias a la protección de los bienes culturales en obras de derecho internacional, Jacques Przulski propuso la idea de que los beligerantes debían respetar las obras de arte, no solo a causa de su carácter religioso. Hugo Grocio, considerado el padre del derecho internacional, señaló ilícito el incendio de cultivos, la destrucción de edificios, el botín de hombres y ganado.

Hacia 1794, se instituyeron las “Agencias de Evacuación” encargadas de seguir a los ejércitos franceses y tomar posesión de todos los objetos de avituallamiento, comercio, arte y ciencia que eran encontrados durante la invasión. Durante la paz de Westfalia en 1648 se estableció la restitución de los archivos y bienes privados. En 1660 en el Tratado de Oliva entre Suecia y Polonia se menciona la devolución de la Biblioteca Real polaca; en 1662 en el Tratado de Witehall entre Inglaterra y los Países Bajos se plantea la reposición de las obras de la colección de los Estuardo. Sin embargo, en el Congreso de Viena de 1815 se plantea la devolución de los bienes culturales objeto del saqueo durante la campaña napoleónica y aunque no se incluyó en el tratado de paz, es a partir de aquí que puede situarse los orígenes de tres normas consuetudinarias: la prohibición de confiscar de obras de artes, la restitución de los muebles que se consideren bienes culturales y la devolución de los archivos.

Durante la Guerra de Secesión de los Estados Unidos, en las “Instrucciones de 1863 para la conducta de los ejércitos de los Estados Unidos de América en campaña” redactadas por Francis Lieber, se estableció la primera norma que incluyó de

manera explícita y consiente “... el deber de proteger las obras de arte, colecciones científicas, bibliotecas y hospitales de cualquier daño...” (artículos 44 a 47).

En 1874 Henry Dunant⁸⁷ establece una serie de normas o codificaciones internacionales para la protección de bienes culturales en caso de conflictos armados en la Conferencia Internacional, que fue llamada “Declaración de Bruselas”, que, aunque no llegó a ser ratificada influyó de manera significativa en las futuras codificaciones. En cuanto a los bienes culturales la Declaración de Bruselas estipula que los bienes destinados al culto, a obras de caridad, a las artes y a la ciencia deben ser tratados como propiedad privada y han de respetarse (Art. 8); durante los ataques deben tomarse las medidas necesarias para preservar las edificaciones destinadas a las artes, a las ciencias y a fines caritativos, hospitales y lugares de recogida de los heridos y de los enfermos, no utilizados con fines militares. Los asediados deben identificarlos mediante signos, distintivos visibles, los cuales han de comunicarse al enemigo (Art.17).

El Instituto de Derecho Internacional de Estados Unidos, en fecha 9 de septiembre de 1880, aprueba “Las Leyes y Costumbres de la Guerra Terrestre” (“Manual de Oxford”). Este manual incluye las reglas pertenecientes a la Declaración de Bruselas que prohíben destruir o deteriorar intencionalmente los bienes, monumentos históricos, los archivos, las obras artísticas, si no lo impone imperativamente la necesidad militar.

Fueron las dos Conferencias Internacionales de la Paz que se celebraron en La Haya en 1899 y 1907, las que desempeñaron un papel primordial en el desarrollo de la protección de los bienes culturales en tiempo de guerra. En la primera Conferencia, se adoptaron una convención y un reglamento sobre las leyes y costumbres de la guerra terrestre, según los principios de Bruselas y Oxford. En la Segunda fueron adoptados 13 convenios internacionales, de ellos 12 estaban relacionados con el derecho de la guerra. Igualmente, importante resultó el reglamento anexo al Convenio IV del 18 de octubre de 1907, relativo a las leyes y costumbres de la guerra terrestre, el cual contiene normas que protegen los bienes culturales.

En 1935 se adopta el Tratado sobre la protección de muebles de valor histórico dentro del contexto interamericano. Los Estados Contratantes suscriben el pacto con el objeto de procurar a los países signatarios el conocimiento, conservación y

87 Comerciante y filántropo suizo. Su libro “Recuerdo de Solferino” en 1852 marco el surgimiento del Comité Internacional de la Cruz Roja y del posterior movimiento humanitario internacional.

protección de los monumentos muebles precolombinos, coloniales y de la época de la emancipación y de la república que existen en cada una de ellas, mediante medidas de cooperación. En este mismo año el 15 de abril en Washington se firma el Convenio sobre la protección de las instituciones artísticas y científicas, también conocido por el Pacto de Roerich⁸⁸. Este pacto introduce el elemento aplicación del Tratado tanto en tiempo de paz como en tiempo de guerra y estableció también un signo distintivo para los monumentos históricos e instituciones protegidas. Otra característica del Tratado es que abarca sólo los bienes culturales inmuebles. El emblema acordado para la protección de los bienes fue, un círculo rojo con tres círculos más pequeños dentro sobre fondo blanco. El Pacto en sus artículos I y II se consideran como neutrales, y como a tales respetados y protegidos por los beligerantes, los monumentos históricos, los museos y las instituciones dedicadas a la ciencia, al arte, a la educación y a la conservación de los elementos de cultura. Igual respeto y protección se acordará al personal de las instituciones arriba mencionadas. La neutralidad, protección y respeto a los monumentos e instituciones se acordará en todo el territorio de cada uno de los Estados signatarios y accedentes, sin hacer distinción en razón de la nacionalidad a que pertenezcan.

La protección de los bienes culturales. Principios y normas del Derecho Internacional Humanitario

El [Derecho Internacional Humanitario \(DIH\)](#) es una rama del Derecho Internacional Público dirigido a la protección de las víctimas de los conflictos armados y sus bienes. Tiene su origen en la costumbre de los ejércitos conocida “leyes y costumbres de la guerra” o como se conoce al Derecho Consuetudinario Internacional Humanitario. Después de la Segunda Guerra Mundial sucesivas conferencias internacionales llevaron a adopción de los cuatro Convenios de Ginebra del 12 de agosto de 1949, precisamente el IV Convenio se refiere a la protección a las personas civiles en tiempo de guerra. Este convenio refuerza los principios de La Haya que prohíben

88 Toma su denominación por el pintor y filósofo ruso Nicolai Roerich (1874-1947) inició el movimiento moderno para la defensa de los bienes culturales, con su idea de “La paz de las Civilizaciones”. El logro más notable de Roerich durante su vida fue el Pacto Roerich, firmado el 15 de abril de 1935 por los representantes de los Estados Americanos en Washington, DC. Desde los años 70 la Bandera de la Paz ha sido tomada como estandarte por parte de movimientos pacifistas de Europa y Asia.

utilizar como objetivo a la población civil y a la propiedad civil. Incluye como infracciones graves, a la destrucción y a la apropiación de bienes no justificados por necesidades militares y realizadas a gran escala por medios ilícitos y arbitrarios. Años antes la Convención de Londres del 16 de noviembre de 1945, a iniciativa del gobierno italiano y en vigor desde el 4 de noviembre de 1946, daba origen a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco).

Entre el 21 de abril y el 14 de mayo de 1954 se lleva a cabo la Conferencia Intergubernamental donde se adoptaron la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado, el Reglamento para su aplicación y su Protocolo, y tres resoluciones. En este se introduce por primera vez una noción *uniforme de bienes culturales*, que comprende a todos los bienes que deben beneficiarse de su protección, cualquiera que sea su *origen o propietario*.

Estos instrumentos jurídicos se pueden aplicar tanto en tiempo de paz como en tiempo de guerra, aun cuando una de las partes en conflicto no haya reconocido el estado de guerra, así como en caso de ocupación total o parcial, aunque no se ofrezca resistencia militar (art. 18), también en caso de conflictos internos, estando obligadas en este caso cada una de las Partes a aplicar como mínimo las disposiciones relativas al respeto de los bienes culturales.

Durante la Conferencia Intergubernamental, que acogió la Convención, se acordó la definición de los bienes objetos de protección en *bienes culturales* que reciben una *protección general*, y los bienes culturales que reciben una *protección especial* (art. 8). La protección especial se puede otorgar solamente a un número limitado de bienes y los Estados deben inscribirlos en tiempo de paz en el Registro Internacional de Bienes Bajo Protección Especial. La Convención incluye la protección del transporte, transportador y celador de los bienes culturales en caso de traslado, el cual puede efectuarse también bajo protección especial con la consiguiente inmunidad de ataques, usando el emblema correspondiente aprobado por la Convención. También prevé el traslado al exterior de bienes culturales a una potencia protectora o neutral que sea depositaria de dichos bienes. Existen otros instrumentos jurídicos que tratan a cerca de la protección de los bienes culturales en los conflictos armados, siendo los más destacados los siguientes:

- La Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (Paris, noviembre de 1972).
- Las Normas Consuetudinarias de DIH (De la 38 a la 41).

- La Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir o impedir la importación, exportación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales (París, 1970).
- Protocolo sobre Prohibiciones o Restricciones del Empleo de Minas, Armas Trampa y Otros Artefactos. (Ginebra, octubre de 1980).
- Declaración de la Unesco relativa a la Destrucción Intencional del Patrimonio Cultural, 2003.
- ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), se dedica a preservar el patrimonio cultural en todo el mundo.
- El Estatuto del Tribunal Penal Internacional del 17 de Julio de 1998, agrupa la competencia del Tribunal para enjuiciar a las personas que violen las normas de la guerra.
- El Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional, las cláusulas 8.2.b. IX y 8.2.e.IX, en el que se castigan los ataques intencionados contra el patrimonio cultural en el transcurso del conflicto armado tanto internacional como no internacional cuando cita considerando como crímenes de guerra a los ataques dirigidos intencionalmente contra edificios dedicados al culto religioso, las artes, las ciencias o la beneficencia y los monumentos

El DIH está conformado por normas internacionales que tienen un carácter consuetudinario y convencional, a aplicar en conflictos armados internacionales o no internacionales; regulando las relaciones bilaterales entre los Estados, y entre ellos y sus enemigos respectivamente. Brinda protección a determinadas categorías de personas y bienes que no actúan de forma directa en las acciones combativas o han dejado de participar en ellas, limitando a su vez los derechos de los participantes a utilizar métodos y medios de hacer la guerra.⁸⁹ El DIH contiene dos cuerpos normativos principales que se ponen de manifiesto en caso de conflictos armados y que tienen estrecha relación entre sí, ellos son:

- Derecho de Ginebra (Derecho Humanitario propiamente dicho), dirigido a salvaguardar y proteger a las víctimas en los conflictos armados, ya sean internacionales o no internacionales. Está constituido por los Cuatro Convenios de Ginebra del 12 de agosto de 1949 y los Protocolos Adicionales I y II de junio de 1977, y el III del 2005. Precisamente el Cuarto Convenio de Ginebra está dirigido a la protección debida a las personas civiles y sus bienes en tiempo de

89 Colectivo de autores: Manual DIH., CEDIH, 2005 p.19.

guerra (GIV)⁹⁰.

- Derecho de La Haya (Derecho de la Guerra propiamente dicho), cuerpo normativo donde se estipulan los deberes y derechos de los beligerantes cuando dirigen y/o participan en operaciones militares, así como los límites en lo que respecta a medios y métodos para hacer la guerra.
- Integran el cuerpo normativo del DIH otras normas jurídicas que se adoptan en el marco de la ONU y que se reconoce como **Derecho de Nueva York**, en las que se incluyen las resoluciones de ese organismo internacional y sus agencias como la Unesco.

La Convención de La Haya de 1954 establece el empleo del emblema de protección general, que es un escudo blanco y azul, y el de protección especial triplica el escudo. El emblema de los bienes culturales no se usa en tiempo de paz, pero si es de obligatorio su empleo en caso de conflicto armado. (Ver Anexo 1)

De acuerdo con el texto si una de las Altas Partes Contratantes contraviene los compromisos que establecen la Convención en relación a los bienes culturales bajo protección especial, la Parte adversa no tiene la obligación de garantizar la inmunidad del bien. También establece una cláusula de *necesidad militar* de tal modo que las Altas Partes Contratantes pueden dejar de cumplir sus obligaciones respecto a los Bienes Culturales bajo protección general en caso de *necesidad militar imperiosa, ineludible e impostergable*; (art, 4 párrafo 2), luego en relación con los Bienes Culturales que tienen protección especial, el propio convenio retoma la *necesidad militar pero ineludible*, (art.11, párrafo 2). La obligación de respetar los bienes culturales está sujeta a la decisión de los jefes de una formación igual o superior en importancia a una División y por tanto corresponde a ellos interpretar el concepto en cada caso en particular.

Las Resoluciones de la Conferencia Intergubernamental de La Haya de 1954 establecen en su Resolución I que los órganos competentes de Naciones Unidas comprometan a las Partes en conflicto a respetar la Convención, y por la Resolución II aconseja y propone que cada Parte Contratante cree un Comité Consultivo Nacional integrado por representantes del Estado Mayor de las Fuerzas Armadas, el Ministerio de Relaciones Exteriores y Especialistas de Derecho Internacional;

90 Adviértase, como dato distintivo, que actualmente los cuatro Convenios de Ginebra constituyen el cuerpo normativo de mayor aprobación en el mundo (188 Estados Partes), mientras que sus Protocolos Adicionales I y II, han sido ratificados por 155 y 148 Estados, respectivamente. Cuba es parte en los cuatro Convenios y de los dos Protocolos adicionales.

funcionarios responsables de las autoridades arqueológicas, de museos, con el objetivo de que garanticen el asesoramiento correcto al Gobierno en la aplicación de la Convención, así como las relaciones y cooperación entre Comités Consultivos Internacionales.

El principio de la restitución de los bienes culturales trasladados al extranjero durante los conflictos armados dio lugar a la adopción de un Protocolo en la Conferencia Diplomática para la protección de bienes culturales de 1954, ya que se presentaron objeciones para la inclusión de la restitución en el propio convenio basadas en que los Sistemas de Derecho Civil no eran iguales en cuanto al régimen de propiedad y de posesión, y que ello podría disuadir a algunos Estados que no aceptasen lo estipulado en la Convención. El principio de restitución de los bienes trasladados al extranjero durante los conflictos armados se considera como una norma del Derecho Internacional Consuetudinario.

El Protocolo de La Haya de 1954, niega la exportación de bienes culturales en los territorios ocupados, a protegerlos bajo una custodia oficial en los casos que se importen a su territorio, y a devolverlos una vez terminadas las hostilidades a las autoridades del territorio propietario de las mismas.

Estos compromisos también se aplican a los países que no participan en el conflicto, por cuanto un Estado Parte que haya recibido de otro estado parte, los bienes a título de depositario, con el objetivo de protegerlo de los efectos de la guerra, tiene la obligación de restituirlo al lugar de procedencia, una vez que hayan cesado las hostilidades. El Estado que se viera obligado a impedir la exportación de los bienes del territorio ocupado por ella, deberá indemnizar a los poseedores de buena fe, de los bienes culturales que hayan de ser devueltos.

El artículo 19 de la Convención de La Haya de 1954, establece su aplicación en los conflictos de carácter no internacional. Se reclama mediante negociaciones bilaterales entre los Estados en conflicto, a través del *Comité Intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales* a sus países de origen, o su restitución en caso de apropiación ilícita, establecido en la Conferencia General de 1978 en el marco de la Unesco.

Las normas jurídicas internacionales no han sido eficaces ya que los Estados y fuerzas beligerantes no han respetado las disposiciones emitidas y hay Estados que violan continuamente las mismas. En los conflictos armados actuales los bienes culturales son sujetos u objetos de los propios conflictos, se atacan y destruyen de forma indiscriminada y se extraen ilícitamente hacia diferentes

lugares del mundo.

El 26 de marzo de 1999, en La Haya se aprueba un Protocolo independiente a la Convención de La Haya de 1954 que representa un aumento de la protección que otorga la Convención. En el mismo se establecen las condiciones en las que se puede aplicar la noción de **necesidad militar** para así impedir las posibles interpretaciones amplias o abusos de la misma. También crea una nueva categoría de **protección reforzada** del patrimonio cultural de la humanidad que exige la protección por la legislación nacional pertinente y la no utilización con fines militares. también crea al margen de la convención de un Comité Intergubernamental integrado por 12 miembros que desempeñarán funciones dirigidas a la aplicación de este Protocolo.

A pesar de que el Protocolo Adicional I ha sido ratificado por más de 160 Estados, tiene hoy una eficacia limitada, puesto que varios Estados que han estado implicados en conflictos armados internacionales no son Partes en él. Del mismo modo, aunque unos 160 Estados han ratificado el Protocolo Adicional II, varios Estados en cuyo territorio se libran conflictos armados no internacionales no lo han hecho. Ante esta realidad, el Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) recordó, mediante la publicación de una lista, la existencia de 161 normas consuetudinarias del DIH. Las normas consuetudinarias de la 38 a la 41 se refieren específicamente a la protección de los bienes culturales durante los conflictos armados.

Conclusiones

El estudio y conocimiento de los antecedentes históricos y las normas jurídicas que posibilitan la protección jurídica internacional de los bienes culturales, desde la asignatura Seguridad y Defensa Nacional, constituye una necesidad en los estudiantes que cursan el 3er año de todas las carreras de la Universidad de las Artes de Cuba, porque garantiza que dominen los elementos históricos, así como fundamentos teóricos y metodológicos que les permitirá apropiarse de las herramientas para la salvaguarda de los bienes culturales de la nación cubana. La protección jurídica internacional de los bienes culturales protege a los monumentos, mausoleos y objetos, a la memoria histórica de los pueblos, su conciencia colectiva, su identidad, también la conciencia y la identidad de cada

uno de los individuos que los componen. Constituye una prioridad para el derecho internacional y para el DIH garantizar de forma general la tutela de los bienes culturales durante los conflictos armados.

Los esfuerzos que realiza la comunidad internacional, en particular la Unesco, requieren de la voluntad política de los Estados y de las Partes de un conflicto, para cumplir y hacer cumplir lo dispuesto en estas normas jurídicas, que permita la protección jurídica de los bienes culturales.

La actual arremetida contra la memoria histórica y de los bienes patrimoniales de culturas milenarias tiene una marcada dosis de intencionalidad y constituye un retroceso en el comportamiento de los ejércitos en campaña, y atenta contra las normas y leyes jurídicas establecidas por el hombre.

Bibliografía

Alexandrov 1978 La protección del patrimonio cultural en Derecho Internacional Público (Sofía – Sofía – Presse) Boylan 1993 Reunión de la Convención del Proyecto Cultural en el Evento de Conflicto Armado.

Carduci. La Restitución Internacional de Bienes Culturales y Objetos de Arte. Derecho Común, 1997.

Carduci, La Obligación de Restitución. Comité Internacional de la Cruz Roja. Manual de la Cruz Roja Internacional, Ginebra, marzo 1994.

Convenios de Ginebra del 12 de agosto de 1949. Edición 1986 del CICR.

D' Estefano Pisani, M.A.: Violaciones del Derecho Internacional Humanitario en la Guerra del Golfo: estudio preliminar de sus consecuencias, CEDIH, La Habana, marzo del 2001.

Derecho Internacional relativo a La Conducción de las Hostilidades. Compilación de Convenios de La Haya y de algunos otros instrumentos jurídicos. CICR, Ginebra 1990. Edición puesta al día, 1996.

García Lobajo J.M.: La Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado, 1996.

Protocolos Adicionales a los Convenios de Ginebra del 12 del agosto de 1949. Edición 1991 del CICR.

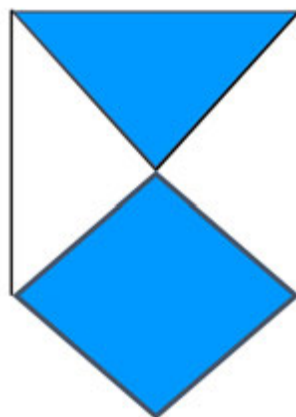
Convención [sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de 1972](#). Unesco.

Anexos

Emblemas para la protección de bienes culturales



- Pacto de Roerich



Bien Cultural

110-Reflexiones sobre la responsabilidad social de la universidad contemporánea

Reflections on the social responsibility of the contemporary university

Autor

M. Sc. Alejandro Ernesto Rojas Blaquier⁹¹, alerblaq@gmail.com

Resumen

La adopción del modelo de Responsabilidad Social Universitaria (RSU) asume los fundamentos que vienen animando en las últimas décadas la necesaria renovación del paradigma universitario ante las contingencias que enfrenta la humanidad, sobre la base de su compromiso con la sociedad y la respuesta con calidad y pertinencia a sus demandas de formación y desarrollo del conocimiento. Junto a ello, se acompaña el prestar atención, tanto al interior como al exterior de la universidad, al cumplimiento de su misión; a la ampliación del acceso, con énfasis en la equidad como principio; la protección del medio ambiente; y un desempeño caracterizado por un alto sentido ético. Este documento ofrece una reflexión general del contexto en que surge la RSU y de sus implicaciones. El propósito es exponer maneras para adoptar y adaptar la RSU como un principio y un camino para la mejora continua de las funciones universitarias.

Palabras clave: responsabilidad social universitaria, ética y educación superior, sostenibilidad.

Abstract

The adoption of the University Social Responsibility (USR) model assumes the issues that have been encouraging the necessary renewal of the university paradigm in the face of the contingencies that humanity should resolves. Along with this, it is accompanied by paying attention - both inside and outside the university - to the

91 Máster en Desarrollo Cultural (Gestión Cultural), Instituto Superior de Arte (1998), Profesor Asistente, Vicedecano Docente, profesor de Estudios Cubanos y de Gestión del Patrimonio Cultural. Universidad de las Artes, La Habana (Cuba)

fulfillment of its mission, to the expansion of access - with an emphasis on equity as a principle -, the protection of the environment and a performance characterized by a high ethical sense. This document offers a general reflection on the context in which USR arises and its implications. The purpose is to expose ways to adopt and adapt the USR as a principle and a path for the continuous improvement of university functions.

Key word: university social responsibility, ethics, higher education, sostenibility

Introducción

Ante el fracaso de alternativas basadas en la reproducción de modelos impuestos centrados en lo económico para alcanzar el mejoramiento de las condiciones de existencia del ser humano y del propio planeta y su sustentabilidad, se erige la importancia de modificar las concepciones de desarrollo como punto de partida para superar estrategias fallidas. En ello son relevantes los modos en que las universidades conciben e implementan transformaciones necesarias para atender los temas de la insostenibilidad contemporánea. La preocupación para, en el largo plazo, no comprometer ni continuar degradando la vida en el planeta y de la especie humana motivó la emergencia del paradigma del desarrollo sostenible. En 1987, el Informe Brundtland: "Nuestro Futuro Común", lo definiría como "un desarrollo que satisface las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus necesidades".

En los años noventa avanzó la noción de desarrollo humano, impulsada por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, que constituye un cambio radical de las concepciones precedentes en tanto coloca su eje principal en la ampliación de las capacidades de las personas, en el progreso de la vida y el bienestar humano. Asimismo, "trata sobre todo de ampliar las opciones de la gente, es decir, permitir que las personas elijan el tipo de vida que quieren llevar, pero también de brindarle tanto las herramientas como las oportunidades para que puedan tomar tal decisión" (PNUD, 2004, p. v).

La perspectiva centrada en el "desarrollo humano" ofreció una visión multidimensional en la que, sin desconocer lo económico, se ofreció mayor relevancia a lo social, lo político, lo cultural y lo ambiental, y a su protagonismo

en la calidad de vida y la ampliación de oportunidades para los seres humanos. Sus enunciados resultaron la base de los Objetivos de Desarrollo del Milenio que, fijados en el año 2000 por acuerdo de 189 países miembros de las Naciones Unidas, definieron ocho propósitos a conseguir para el año 2015, en los que fueron incorporados los principios del desarrollo sostenible.

Cumplido ese plazo sin alcanzarse los propósitos acordados, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó el 25 de septiembre de 2015 su nuevo programa para el desarrollo: Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, que integra los principios fundamentales de los modelos de desarrollo sostenible y desarrollo humano, como puede constatarse desde su preámbulo:

“La presente Agenda es un plan de acción en favor de las personas, el planeta y la prosperidad. También tiene por objeto fortalecer la paz universal dentro de un concepto más amplio de la libertad. Reconocemos que la erradicación de la pobreza en todas sus formas y dimensiones, incluida la pobreza extrema, es el mayor desafío a que se enfrenta el mundo y constituye un requisito indispensable para el desarrollo sostenible.”

“Los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible y las 169 metas que anunciamos hoy demuestran la magnitud de esta ambiciosa nueva Agenda universal. Con ellos se pretende retomar los Objetivos de Desarrollo del Milenio y conseguir lo que estos no lograron. También se pretende hacer realidad los derechos humanos de todas las personas y alcanzar la igualdad entre los géneros y el empoderamiento de todas las mujeres y niñas” (Asamblea General de Naciones Unidas, 2015, p. 1). Para tales fines, la que se reconoce como “ambiciosa nueva Agenda universal”, precisó: “Los Objetivos y las metas son de carácter integrado e indivisible y conjugan las tres dimensiones del desarrollo sostenible: económica, social y ambiental” (Asamblea General de Naciones Unidas, 2015, p. 1).

El no reconocimiento explícito de una “dimensión cultural del desarrollo” en las políticas y los debates sobre este asunto desde su formulación en la Conferencia Mundial de Políticas Culturales (MUNDIACULT), celebrada en México en 1982, continúa provocando múltiples alertas. Éstas merecen, no obstante, una reflexión que permita rebasar los estrechos límites que supone “culturizar el desarrollo” o ver la cultura como un objeto excepcional para el mercado. Llama la atención que, desde 2010, la Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales en el III Congreso Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, también celebrada en México, propusiera incorporar la cultura como un cuarto pilar del desarrollo sostenible.

La idea propugnada era integrarla “en todas las políticas públicas, particularmente en aquellas relacionadas con educación, economía, ciencia, comunicación, medio ambiente, cohesión social y cooperación internacional” (BECGLU, 2010, p. 2). Ello se fundamentó en el hecho de que el “mundo no se halla exclusivamente ante desafíos de naturaleza económica, social o medioambiental.

La creatividad, el conocimiento, la diversidad, la belleza son presupuestos imprescindibles para el diálogo por la paz y el progreso, pues están intrínsecamente relacionados con el desarrollo humano y la libertad” (BECGLU, 2010, p. 2).

¿Por qué es la universidad responsable y de qué?

La educación ocupa un lugar primordial en la Agenda 2030, por su contribución al logro de todos los objetivos de desarrollo sostenible. El cumplimiento de sus objetivos ha conducido en este ámbito a desarrollar acciones dirigidas al fortalecimiento de políticas, planes, legislaciones y estructuras; a poner énfasis en la equidad, la inclusión y la igualdad de género, tanto como en la calidad y en la promoción del aprendizaje a lo largo de la vida. El rol estratégico de la educación superior se ratifica por su contribución al desarrollo de los recursos humanos, indispensable para enfrentar los desafíos que tiene ante sí la humanidad y alcanzar las metas planteadas, la renovación y progreso del conocimiento, y la transformación ética de la sociedad.

Ese llamado a comprometerse solidariamente con nuestros semejantes y con el planeta moviliza el consenso en torno a la convicción de que la misión de las universidades debe estar en correspondencia con las necesidades presentes y futuras de la sociedad, responder a sus expectativas y fijar la validación de su accionar en la atención eficaz a estas demandas y en la formación integral de sus estudiantes. Ello, con un sentido humanista y un énfasis particular en los valores que, como indica el escritor y ensayista nicaragüense Carlos Tünnermann (2007), considere el rol de los valores éticos, lo que es fundamental para una auténtica educación.

Esto coloca a la universidad ante otros desafíos, los propios de la educación superior, que requieren particular atención y se expresan en la necesidad de una renovación de su pacto académico con la sociedad. Ya no es suficiente una universidad con altos estándares cognoscitivos y acreditados, tampoco con una

matrícula en sostenido crecimiento; se necesita una universidad que, con calidad y pertinencia, contribuya a la transformación de la sociedad y al mejoramiento de la calidad de vida. Esto le exige profundizar y actualizar sostenidamente su conocimiento de la sociedad, enriquecer y diversificar las relaciones que con ella establece, recuperar su vocación de servicio y evaluar, adecuar, transformar su naturaleza y capacidades, como sustento indispensable para un proyecto educativo sostenible, inclusivo, contextualizado y viable.

La necesidad de cambio ya aparece formulada por Naciones Unidas desde 1995, en el Documento de Política para el Cambio y el Desarrollo de la Educación Superior, en el que se plantea la perspectiva de la UNESCO sobre los problemas esenciales de política educativa en el nivel superior (UNESCO, 1995) y se enuncian las directrices cuya capacidad orientadora llega hasta la actualidad.

Dicha política define la universidad como “una comunidad dedicada plenamente a la investigación, la creación y la difusión del conocimiento”, como “un lugar de aprendizaje basado en la calidad y el conocimiento, en que se estimule y apoye activamente la cooperación con la industria y los servicios en favor del progreso económico de la región y la nación”, capaz de aportar “soluciones a problemas locales, regionales, nacionales e internacionales importantes”, sobre la base de sus tres funciones sustantivas “la enseñanza, la investigación y los servicios prestados a la comunidad”, orientadas desde su pertinencia, calidad e internacionalización.

La UNESCO resalta otros aspectos para el alcance de esos propósitos: un cambio de paradigma en los sistemas educativos y la educación superior en cuanto a la enseñanza y el aprendizaje, entendidos como procesos permanentes y a lo largo de la vida; la toma de conciencia de la necesidad de renovar e incrementar la eficacia de los métodos pedagógicos, de fomentar la interdisciplinariedad y la multidisciplinariedad, de adecuar o crear los programas de estudio en correspondencia con las necesidades; la relevancia de aprovechar las ventajas de las tecnologías de la información y la comunicación; y la contribución de estructuras organizativas flexibles ante la diversidad y renovadas exigencias planteadas a las instituciones formadoras.

Particular atención ofrece el documento a la investigación tanto por su contribución determinante en el desarrollo del conocimiento, de las disciplinas académicas y del propio ejercicio de formación; como en la identificación y solución de los principales

problemas que enfrenta la sociedad. Sus consideraciones sobre este ámbito

señalan dos aspectos especialmente significativos: el énfasis en el aporte educativo de la labor investigativa y la importancia de que las investigaciones no estén limitadas a “motivos de prestigio intelectual o en función de consideraciones de índole económica”.

Esa visión resultará ratificada, actualizada y enriquecida por la Declaración Mundial sobre la Educación Superior en el Siglo XXI: Visión y Acción (UNESCO, 1999), orientada al “Cambio y el Desarrollo de la Educación Superior”. Ahí se precisa que la misión de la educación superior es educar, formar y realizar investigaciones de acuerdo con las necesidades de su contexto y su función debe estar sustentada en la ética, la autonomía, la responsabilidad y la prospectiva. Prioridades son, también, la accesibilidad de todos a las universidades, la definición de su misión de acuerdo con las necesidades presentes y futuras de la sociedad; el respeto de la ética, el rigor científico e intelectual y los enfoques multidisciplinario y transdisciplinario, el reforzamiento del servicio a la comunidad, y la promoción y desarrollo de la investigación.

Junto a la reafirmación de la importancia de la equidad, la calidad, la pertinencia, y la investigación consideramos cardinales otros dos elementos: la orientación de la innovación pedagógica hacia el fomento de la creatividad y de un pensamiento crítico; y el reconocimiento del protagonismo de los estudiantes y del personal de las universidades y la importancia de que los procesos se sustenten en su participación. Esto se inserta en lo que el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos denomina nueva institucionalidad, que define como la responsabilidad social de la universidad de ser permeable a las demandas sociales, especialmente aquellas originadas en grupos sociales que no tienen el poder para imponerlas. Igualmente, en ella tiene un rol importante enfocar la autonomía universitaria y la libertad académica a la atención diferenciada de los desafíos de regiones y lugares (Santos, 2007, p. 53).

El camino hacia esa nueva institucionalidad enfrenta diversos obstáculos por la complejidad de una misión en la que coexisten, se integran y se expresan distintos principios, modelos, estrategias y procedimientos, mismos que han sido contruidos desde una vasta gama de referentes epistemológicos, ideológicos, pedagógicos y organizacionales. Conscientes de que el verdadero aporte estará en los resultados del análisis particular, indispensablemente colectivo, contextualizado y orientado a la acción, entre ellos destacan:

- La formación no se entiende como el resultado integral de la enseñanza,

la investigación y la extensión, lo que conduce a que actúen como universos paralelos, y su sustantividad se deteriore y dependa de ejercicios circunstanciales, al tiempo que su síntesis creadora en estudiantes y docentes pierde oportunidad, productividad y riqueza y resulte más dependiente del talento, la capacidad y la disposición individuales.

- La resistencia que ejerce una cultura institucional dominante, generalmente tradicional y conservadora, más centrada en la subsistencia y el reconocimiento que en el aporte social, que construye sus referentes mirándose a sí misma y desde estándares no pocas veces ajenos y distanciados de su realidad y de un sentido de servicio.
- Orientación del conocimiento desde un sentido predominantemente disciplinar, no pocas veces descontextualizado.
- Los espacios y modos de actuación de las universidades se sostienen y reiteran en el tiempo, a pesar de la exigencia de ampliación, renovación y diversificación que imponen los cambios en la vida contemporánea y las expectativas, necesidades y estilos de vida de las personas.
- La tendencia a promover el bienestar individual, el beneficio personal, sobre el bien público y el sentido de servicio.

Hay otros dos aspectos que, por el modo en que inciden en el quehacer universitario, merecen una mención diferenciada y un análisis posterior más detallado. El primero de ellos remite al hecho de que resulta dominante una visión de la sostenibilidad que ha heredado la perspectiva de visiones lineales y economocéntricas, como puede constatarse en la subvaloración de lo cultural, y con ello de lo propio. El segundo es el avance del protagonismo de criterios empresariales y mercantiles en la educación superior, que insiste en la generación de ingresos propios y que opera contra la autonomía de las universidades públicas, y conduce al debilitamiento de su compromiso con la sociedad. A esto se une la mercantilización de los servicios universitarios y el costo que impone en términos de equidad al limitar el acceso a una parte de la población, y por la dedicación de las capacidades docentes e investigativas a las acciones generadoras de ingresos. Como señala Boaventura dos Santos, se estimula el traspaso del poder de los docentes a los “administradores entrenados para promover alianzas con agentes privados” (Santos, 2007, p. 11).

Adopción de la Responsabilidad Social Universitaria

Los retos impuestos a la humanidad contemporánea y a los modos en que las sociedades estructuran su desenvolvimiento, así como la certeza, en el caso de la educación superior, de que es necesario transitar hacia una “nueva institucionalidad” que responda a concepciones de responsabilidad social más exigentes y a una relación solidaria con la sociedad sobre la base de una articulación plena y multidireccional, han encontrado en la Responsabilidad Social Universitaria una referencia y un instrumento capaz de apoyar esa voluntad de cambio. Además de contener los principios y valores que deben regir el desempeño universitario, la RSU también ofrece alternativas metodológicas orientadas a lograr el mejoramiento de nuestras instituciones.

Una de las condiciones determinantes para que la RSU avance hacia su potencial es que debe concebirse desde las funciones sustantivas y propiciar una articulación plena de todos los ámbitos que involucra la misión formadora, dentro y fuera de la universidad. Así, el Observatorio Mexicano de Responsabilidad Social Universitaria (OMERSU), define la RSU como un enfoque paradigmático que, desde los principales propósitos de una universidad: formación humana y profesional (propósito académico) y la construcción de nuevos conocimientos (propósito de investigación), interrelacionados estrechamente, busca la promoción de la justicia, la solidaridad y la equidad social: esencial a la naturaleza misma de la universidad, no es complementaria, es transversal e involucra a todos, e implica articulación interdisciplinar e intersectorial” (Pérez Alayón, 2016).

Pedro Henríquez Guajardo, referente no solo en su natal Chile sino en Iberoamérica sobre educación superior, nos coloca ante otras cualidades que deben estar en la base de la renovación del paradigma universitario, al asumir como uno de los requisitos para ser universidad el “compromiso institucional autónomo, pero participativo, de personas e instituciones, para orientar el cumplimiento misional hacia la pertinencia social y la gestión ética transparente, de cara a los retos de equidad y a los desafíos ambientales de la sociedad local y global” (Henríquez Guajardo, 2015, p. 17).

Ante todo, ese autor señala el compromiso, participación y motivación de la universidad en su conjunto, que no son otros que los miembros de su comunidad: estudiantes, docentes, administrativos y directivos, junto a la sociedad a la que se debe, afincados en la ética y el sentido de servicio que requiere su misión.

Para François Vallaëys (2009), quien ha liderado uno de los movimientos más influyentes en la política educativa latinoamericana en materia de RSU, ésta es una política de mejora continua que permite a la universidad cumplir efectivamente su misión social a través de los procesos de: gestión ética y ambiental de la institución; formación de ciudadanos responsables y solidarios; producción y difusión de conocimientos socialmente pertinentes, y la participación social en promoción de un desarrollo más humano y sostenible.

Esa formulación, al tiempo que nos sitúa ante la naturaleza procesual del ejercicio universitario, incorpora la noción de política. Esto sintetiza una voluntad y ratifica un sentido ético, a la vez que afirma su capacidad de conducir al alcance de metas, de orientar la acción cohesionada de las diferentes áreas, de propiciar la participación, el aprovechamiento de las experiencias y capacidades que reúne la universidad. Esto es promover, estimular, la transformación sostenida que exige la contemporaneidad y el reto de alcanzar el mejoramiento de la calidad de vida de la humanidad.

Como ratifican desde su coincidencia las formulaciones precedentes, la finalidad central de la RSU está en el desarrollo de la sociedad y el de la propia universidad, y en ella radica su impacto principal y su valor estratégico para encaminar los procesos de transformación. Esto, a su vez, establece la necesidad de su adecuación a las características, condiciones y proyecto de futuro de cada contexto y de cada universidad. A la certeza del valor que tiene para el mejoramiento de nuestras instituciones se une la convicción de su indispensable adaptación para que su capacidad de aporte pueda realizarse a plenitud.

La importancia de ese ejercicio, inevitablemente crítico y colectivo, se refuerza ante la inconsistencia de “filosofías” y metodologías que se promueve sean trasplantadas acríticamente a nuestros centros y realidades. La necesidad de apropiación de lo que crea la humanidad toda vuelve siempre nuestra mirada sobre el principio martiano de “injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas” (Martí, 2019 [1891]). En este sentido, nos parece necesario al menos apuntar las siguientes consideraciones:

Pensar la sociedad, e incluso la universidad, solo como beneficiarias del cumplimiento de una responsabilidad y una autoridad otorgada es resultado del verticalismo que la acompaña y del instrumento solapado para la legitimación del poder de quien se asume en posición de dar a otro destinado a recibir. Desde esa mirada llega a entenderse la RSU como una nueva cultura de inyección social. Esto

afecta, entre otros aspectos, la posibilidad y disposición para construir relaciones horizontales que propicien el progreso de todas las personas sobre la base del respeto, el aprendizaje y el crecimiento compartidos; el aporte y reconocimiento de todos los involucrados y de sus saberes y experiencias; y la identificación y jerarquización de las necesidades y problemas a resolver.

El avance neoliberal ha impregnado, en no pocos escenarios, a la RSU, con los cánones de la responsabilidad social empresarial (RSE). El problema no es la distinción de finalidades públicas o empresariales, independientemente del tipo de propiedad al que se adscriban estas últimas, sino comprender (y es lo más complejo e imperioso) las lógicas que los animan. En un caso, una está orientada al servicio, a la satisfacción de necesidades, al bienestar de la sociedad; y otra se enfoca en la realización mercantil, en la utilidad, en la rentabilidad, en la competitividad. Una mira a la persona y su calidad de vida, mientras la otra mira al cliente potencial que habita

en cada persona; una asume el conocimiento como bien público, y otra lo maneja como bien individual; una aspira a la equidad, a formar ciudadanía, a crear valor social y al desarrollo humano sostenible, y otra se centra en el acceso, en la promoción de demandas y en la satisfacción individual mediante el consumo.

No es casual que determinadas propuestas de implementación de RSU remitan a la teoría de los “interesados” (stakeholders, por su denominación en inglés), con el costo que supone en la modelación de personas y grupos situados en su ámbito de acción. Esto, que es útil sin lugar a dudas para los intereses del mercado y el crecimiento de la empresa, resulta empobrecedor en sus resultados para un contexto que continúa viendo relegadas sus necesidades mientras sus capacidades son atendidas en beneficio ajeno. Tampoco es casual, aupado además por la carencia de recursos en medio de las circunstancias y las misiones que imponen su crecimiento, el estímulo a las prácticas empresariales y a la conversión del aporte universitario en productos y servicios redituables. Por consiguiente, esto se expresa en el establecimiento de jerarquías y alianzas que orientan la manera en que la universidad se piensa a sí misma, conduce su desempeño y proyecta su futuro, de un modo que acentúa la inequidad.

Es necesario insistir en la importancia de la crítica como antídoto al mimetismo y la exclusión, toda vez que resulta absurdo desconocer el aporte del saber y la experiencia empresarial, o las oportunidades que ofrece éste al desarrollo de la sociedad. Por ello, en el permanente ejercicio de la crítica resulta definitorio tanto

el modo en que entendamos la universidad y su lugar en la sociedad, como los valores, estilos, misión, objetivos y prácticas que orientan su desempeño y, en buena medida, determinan sus resultados. Vallaey's define que la "Responsabilidad Social Universitaria es una nueva filosofía de gestión universitaria que pretende renovar el compromiso social de la Universidad" (Vallaey's, 2007, p. 2). Así, una política de gestión de la calidad ética de la Universidad ha de alinear, con base en alianzas externas multiactorales, sus cuatro procesos: gestión, docencia, investigación, extensión. La idea es lograr la congruencia institucional, la transparencia y la participación de autoridades, estudiantes, docentes, y personal administrativo para la transformación social y la solución de problemas de exclusión, inequidad, y sostenibilidad (Vallaey's, 2007, p. 11).

Antes, había señalado que no se trata de una solidaridad filantrópica sino de congruencia en sus deberes para con la sociedad, y hace referencia a cuatro procesos interdependientes: buena "gobernanza" de la organización; diálogo con y rendición de cuentas a las partes interesadas; gestión de los impactos medioambientales y sociales; y alianzas para participar en el desarrollo social y ambientalmente sostenible (Vallaey's, 2007, p. 4).

Consideraciones finales

La excelente interrogante sobre el desarrollo sostenible formulada por Isabel Stenger: "¿por qué hemos llegado a afirmar como un nuevo desafío lo que hubiese debido ser obvio?", con la que Vallaey's introduce su texto de 2007, nos lleva a preguntarnos: ¿por qué hemos llegado a entender la RSU como algo que requiere definición cuando hubiese debido ser obvio? El análisis de sus reflexiones también conduce a otras preguntas: ¿cómo puede reducirse la RSU a una "política de gestión" o a una "filosofía de gestión", términos utilizados indistintamente?; ¿cómo entender que la gestión, inherente a toda acción consciente orientada al alcance de fines determinados, es un proceso que actúa al mismo nivel que la docencia, la investigación y la extensión, ámbitos que definen la existencia o no de universidad?; ¿qué entender por "calidad ética"?

Otras afirmaciones también promueven interrogantes: cuando señala: ¿por qué equiparar solidaridad y caridad humana? A la solidaridad no se le "suele llamar filantropía" y tampoco "necesita que se le rebautice". Tampoco, y sobran los

ejemplos, la caridad humana resulta expresión siempre de posturas filantrópicas. El riesgo que supone la adopción tácita de esta visión de la RSU en determinados contextos ha conducido a esas extensas citas y estas escasas preguntas, como justificación para algunos razonamientos como los que se ofrecen a continuación. Si de responsabilidad se trata, es indispensable entenderla como un valor, una cualidad de las personas que se expresa en su proceder consciente y se sustenta en la evaluación permanente de las consecuencias de sus actos. Por su naturaleza, se manifiesta en todos los ámbitos del comportamiento humano y, de manera particular, en su relación con el universo en que se desenvuelve. Si acotamos ese valor a lo social, que es entendido comúnmente como análogo a sociedad, nos coloca ante la responsabilidad con la sociedad y no solo ante la sociedad. Desde esa perspectiva, la responsabilidad precede y nutre tanto a la política como a la gestión y, por tanto, encuentra tanto en ellas, como en otros escenarios del desempeño humano, su expresión. Al mismo tiempo, dada su naturaleza, al igual que los procesos de formación, la política y la gestión podrán contribuir en sus contextos de operación a la valorización de la responsabilidad y al sentido de servicio a la sociedad.

La universidad pública se erigió sobre el principio del servicio a la sociedad a partir de una razón: la formación de las personas y el desarrollo del conocimiento para contribuir al enriquecimiento de su existencia y a garantizar su progreso; misión que define su estrecha articulación con un proyecto de nación que se concibe más desde su estructuración política que desde su naturaleza cultural.

El énfasis reiterado sobre la necesidad de que la universidad debe mirarse permanentemente tanto hacia adentro como en relación con su acción en el exterior sintetiza la relación entre el ser y el deber que determina su existencia.

Ahora bien, el ser no puede quedar constreñido a las personas que animan la vida universitaria; parte de él son todos los procesos que garantizan su condición, desempeño y aporte. Tampoco el deber puede reducirse a los impactos que produce. Si de responsabilidad universitaria se trata, ese deber tiene que nutrirse del conocimiento, respeto y construcción compartida y permanente con la o el destinatario de nuestra obra. Ese deber presupone el diálogo continuo con lo universal, pero afincado en las necesidades, capacidades y oportunidades de cada contexto particular, para contribuir a su transformación y enriquecimiento, para avanzar hacia su futuro deseado y sostenible.

Referencias Bibliográficas

- Asamblea General de Naciones Unidas (2015). Resolución aprobada por la Asamblea General el 25 de septiembre de 2015, 70/1. Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, Septuagésimo período de sesiones, Temas 15 y 116 del programa, 21 de octubre.
- BECGLU. Buró Ejecutivo de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (2010). "La cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible", 3er Congreso Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales, 17 de noviembre, México.
- Henríquez Guajardo, P. (2015). "Responsabilidad social de la Universidad: uno de los requisitos para ser Universidad". En: Eduardo Aponte Hernández (ed.). La Responsabilidad social de las universidades: implicaciones para América Latina y el Caribe. Caracas: UNESCO-IESALC, 15-24.
- Martí, J. (2019 [1891]) Nuestra América. 2019. Cuba: Centro de Estudios Martianos.
- ORSALC. Observatorio de Responsabilidad Social para América Latina y el Caribe (2018). Indicadores ORSALC, 14 de abril. Bogotá: UNESCO-IESALC.
- Pérez Alayón, J.D (2016). Responsabilidad Social Universitaria. México: OMERSU.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Informe sobre desarrollo humano 2004: La libertad cultural en el mundo diverso de hoy, México: PNUD-Ediciones Mundi-Prensa.
- Santos, Boaventura de Sousa, (2007). "La universidad en el siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad". Umbrales, 15: 13-71.
- Tünnermann, C. (2007). La universidad necesaria para el siglo XXI. Nicaragua: Editorial Hispamer.
- UNESCO. Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2019). "Declaración mundial sobre la educación superior en el Siglo XXI: visión y acción".
- UNESCO. Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1995). Documento de Política para el Cambio y el Desarrollo de la Educación Superior. ED-94/WS/30. París: UNESCO.
- Vallaes, F. (2009). "Responsabilidad Social Universitaria: Una filosofía de gestión ética e inteligente para las universidades". Educación Superior y Sociedad

(ESS), 13(2): 191-220, octubre. <http://ess.iesalc.unesco.org.ve/ess3/index.php/ess/article/view/47>

Vallaes, F. (c. 2007). Responsabilidad Social Universitaria. Propuesta para una definición madura y eficiente. Programa para la Formación en Humanidades. México: Instituto Tecnológico de Monterrey.

115- José Martí: su referencia ficcional en el corpus narrativo contemporáneo cubano

José Martí: his fictional narrative in the Cuban narrative corpus

Autora

Dr. C. María Luisa Pérez López de Queralta⁹², mlqueralta67@gmail.com

Profesora Titular, Universidad de las Artes, ISA, Cuba.

Resumen

La ponencia explicita la recepción que ha hecho la narrativa cubana de la figura de José Martí. Su autora analiza de manera cronológica cómo el apóstol cubano ha quedado transformado en figura de ficción y destaca además, la reflexión ideoestética de una de las perspectivas de la literatura cubana contemporánea: el tratamiento al tema de la historia sociopolítica.

(1)

Dentro de la línea temática dominante en los relatos cubanos del período revolucionario, la historia sociopolítica de nuestro país se asume, en primer lugar, enfrentando con ojeada crítica los orificios, las costuras y las cicatrices de la desvencijada etapa prerrevolucionaria frente a una sociedad nueva, anfitriona de humanismo y, madre de otra ética. Los conflictos nacidos del enfrentamiento directo entre las guerrillas urbanas y las hordas de la tiranía de Fulgencio Batista, sirven cual punto de arrancada a esa táctica de patrón estético e ideológico “entronizado” durante la etapa inicial del cuento revolucionario. Es en este segmento transicional cuando el engranaje con esa historia, busca asideros en lo testimonial (aquellos jóvenes narradores fueron partícipes directos de la gesta revolucionaria), en temas de la propia vida militar y social de Cuba, en personajes

92 Profesora Titular. Directora de Investigación y Posgrado. Universidad de las Artes. ISA.

y escenarios-que a la larga-, eran nuevos. Parafraseando al narrador y ensayista cubano Francisco López Sacha, “cámara en mano,” surgen verdaderos retratos a los que con posterioridad Arturo Arango, Ambrosio Fornet, Salvador Redonet, Leonardo Padura, Alberto Garrandés, Joel James, Jorge Fornet y el propio López Sacha, etc., dieron el apellido de violentos.

Digámoslo sin tapujos, la historia de Cuba revelada en los textos literarios durante los sesenta fue la de la inmediatez. Esa épica, insertada estilísticamente en el corpus narrativo, no desprovista de los maquillajes externos e internos del realismo, quedó polifónicamente individualizada y abrió el sendero al relato de la Revolución. Esos narradores, además, vinieron a nutrirse de las voces del imaginario social. Laten en esas cuartillas, creencias de alcance variopinto, leyendas de determinadas localidades, personajes de corte costumbrista, claro, redimensionados por el velo de la propia épica que vive el país. Mucho ha comentado nuestra crítica literaria sobre esta literatura, de piel y oídos, que vino a vestir de largo la producción narrativa del tiempo revolucionario.

Se ha dicho, y con toda razón, que al abrirse la década del setenta, la historia vino a imponerle su cetro a la producción literaria de nuestro país y, de modo “muy especial” a la narrativa. Los cánones del Realismo Socialista dieron cuerpo, deforme, a protagonistas arquetípicos y los argumentos se ensancharon con finales optimistas, todo ello, en una confabulación que vino a lastrar los mecanismos de la metáfora y de la fabulación. Sostengo, después de muchos años de consultar este debate en la historiografía literaria de Cuba, releer estudios sobre el género narrativo y degustar miles de páginas de relatos que, no todo fue oscuro o gris. Textos salvables ningunean el apotegma que enarbola la negatividad total de una estética que trocó nuestro corpus narrativo de modo holístico. No obstante, coincido con algunos estudiosos que afirman que, para bien de la literatura cubana, en el lustro segundo de los setenta, la cacareada dicotomía pasado/presente, desaparecía poco a poco y, llegaba la estética del deslumbramiento: ahora la historia iba de la mano con su interlocutor sin que los esquemas de teques o la nefasta sobreinformación⁹³ del argumento, retornasen. El camino abierto daba paso a una época conocida como “década prodigiosa”: la del ochenta.

Para poder argüir cuáles son los guiones que entran en diálogo con el tratamiento

93 Este término fue acuñado en la historiografía literaria por el investigador Salvador Redonet. Defiende la idea de que los finales de los argumentos ya eran conocidos con anticipación, esto, afecta al lector (Redonet, 1993).

de la historia, hemos de remontarnos a lo acontecido en el campo cultural de nuestro país en 1968 y, en especial, al discurso de Fidel Castro durante la celebración del Centenario de las Guerras de Independencia. En ese momento, nuestro discurso histórico vino a asumir una visión de continuidad de la historia nacional, haciéndose un balance de no ruptura. Esa idea de que los distintos períodos formativos de la nación cubana constituían uno sólo y su cierre era el presente, también fue asumida por los creadores de nuestra narrativa y, es lo que en los ochenta hacen nuestros narradores: no romper la continuidad histórica; pero, recrear a nuestros caudillos independentistas. No solo el personaje proviene de lo real histórico, sino, que se rejuega con ella y hasta llega a inventarse. Esa épica fabulada quedaba afiliada a la lista de cambios trascendentales en el corpus de nuestra cuentística.

Para entender esas mutaciones, parto de lo siguiente: no fue nuevo el tema de las guerras del 68 y la del 95 en nuestras letras; y ello, lo debemos en alto grado a los narradores de la zona oriental en la época de la Neocolonia. La mención hecha a los nombres de Máximo Gómez, Antonio Maceo, José Maceo y Pedro Agustín Pérez, entre otros, son el asomo pálido de “otra de las metáforas del cambio” en esos años primeros de la República. Los orientales (tal vez por el sitio de privilegio que ocupan en los imaginarios de esta región, las guerras independentistas), al asumir como protagonistas de sus escritos de ficción a los grandes héroes de esas gestas, afincan un realismo que hace de sus textos verdaderos soportes documentales de la historia nacional. Autores como Emilio Bacardí. Héctor Poveda, Max Henríquez Ureña, Pedro Cañas o Luis Lamarque, lograron recrear con una palestra vívida y dinámica-además, con mirada nostálgica-, la hombradía de aquellos titanes a quienes resucitaron en sus relatos, al tiempo que como parte de nuestro imaginario cultural, se les hacía remembranza en medio del período de la frustración de la Independencia.

Máximo Gómez, el Generalísimo, quedó retratado en “La vergüenza del soldado Juan Tudela”, autoría del santiaguero Héctor Poveda. Esta narración, nos legó para el posterior estudio de nuestra historia decimonónica, un testimonial alegato de quien tuvo-al decir de sus más allegados soldados (y esto, también ha quedado en nuestro imaginario como cubanos): “un alma tajante. Aún en su silencio mismo, era la imagen en carne y hueso del machetazo.”

El guantanamero Pedro A. Pérez, aquel brigadier mambí, leyenda de nuestros insurrectos campos durante la campaña de 1895, llega al argumento de otro relato,

gracias a su proverbial carácter. Pérez, simula un fusilamiento para enseñar a su tropa el rigor de la vida militar. Ahora bien, estos esbozos tienen que adentrarse en una década que recreó la guerra por la libertad y la hizo despegando la piel y aguzando de otra manera, la visión de la leyenda.

El ensayista Ambrosio Fornet en un libro de obligatoria consulta, ***En blanco y negro***, escrito durante los épicos sesenta, anuncia de modo sentencioso cómo la inversión de la perspectiva, provocada por la edad del narrador, vendría a entronizar otra manera de escribir la historia sociopolítica (Fornet, 1967). Los elásticos mecanismos de la fábula, combinarían las riendas del asunto sobre el cual reflexiono. La visión (atinada siempre) de Fornet, dio frutos importantes durante los ochenta en los precisos instantes en que nuestro relato experimentaba modificaciones estructurales, apreciables. Ellos, deciden los cambios en el punto de vista, entretejen ambientes y asuntos, indagan en nuevos temas y desembocan, ensayando -con esa historia-, un rostro al cual no le añaden atuendos de oropel. Autores no miembros de la generación del ochenta, pregonan en publicaciones seriadas, cuentos donde los caudillos de nuestra libertad, tienen otro modo de ser revisados. Onelio Jorge Cardoso en “La cabeza en la almohada” recrea, en una manifestación popular, la imagen aguerrida del Titán de Bronce:

Hasta que se le ocurrió al locutor o al que manejaba la “ventana” de lejos: un inmenso retrato de Maceo cubrió la multitud sin ocultarla y usted estalló de pronto viejo, otra vez con su voz más antigua:

—¡Carajo, General, yo sabía que usted venía a buscarme. Cuza, tráeme el caballo enseguida;

Otro de los autores que sigue esos moldes es el originista Eliseo Diego, quien utiliza la imagen de José Martí, a partir de un relato donde destaca la fe del Apóstol en las nuevas generaciones, y, logra aunar, el habla con el combatiente por la libertad desde los años presentes.

Gracias a la convocatoria del Premio cuento del Concurso “El Caimán Barbudo” en el año 1986, la visión de los grandes hombres de nuestras gestas libertarias decimonónicas es ya diferente: la literatura viene, entonces, a dictarle órdenes a la historia. Con el relato “Figuras en el lienzo” (1996), Francisco López Sacha edificó, para los tiempos escriturales futuros, la imagen logradísima de un José Martí elaborado gracias a sus sólidas dotes de narrador. Aquí, ubica al Héroe Nacional de Cuba en esa ya anunciada variación asumida con creces por nuestra narrativa;

sin embargo, este mecanismo no era nuevo.⁹⁴

Este autor toma de la historia algunas pinceladas y desborda la fabulación. Así, logra transmitirnos su “imagen propia” del encuentro entre el francés Emile Zola y el Héroe Nacional de Cuba. Este relato sitúa, cronológicamente, su asunto en el invierno de 1879, una noche de estreno en el Teatro de la Comedia Francesa; allí, no solo estaban Zola y Martí, sino además el sueco Augusto Strindberg. López Sacha realizó una rigurosa revisión de documentación de corte histórico y, de la propia obra del Apóstol. En el caso de este cuento, está la seria consulta hecha a dos textos de crítica de arte: “La semana de París” (escrita para *The Sun*, en 1880) y, “Garin. Un drama republicano...” (publicado en el mismo diario, el 6 de agosto de ese año 1880). De ellos, el narrador toma una situación a la que añade fragmentos provenientes de la crítica artística de Martí, es de ese modo que hace ampuloso el argumento de “Figuras en el lienzo.” La lectura de estos textos evidencia un excelente ejercicio de co-creación, más que un mero recurso de lo intertextual. Por ejemplo, en su crítica “Garin. Un drama republicano...”, Martí escribió: “Sully posee una voz magnífica, pero es un Stradivarius en manos de un actor de tercera categoría. La naturaleza le ha dotado con dones superiores a su inteligencia” (Martí, 1880, en Obras completas, 2011, pág. 238) y, en el cuento, durante el primer acto queda planteado:

En cambio el joven de ultramar no parecía sorprendido y apoyaba el mentón en sus dedos finos y firmes (...) Pues bien, es un Stradivarius en manos de un actor de

94 Ya en su mítica novela *Paradiso*, Lezama emplea ejemplos de textos martianos y, por ejemplo, a la altura del capítulo VI de la obra, escribe: “Pero al paso de muchos años casi le daba la clave de algo que para José Cemí había resultado incomprensible: la estrofilla aquella de José Martí” ofendido del hedor”, “a mis pies vi de repente”, “un pez muerto, un pez hediondo”, es decir, la presencia de lo nauseabundo, contrastado con la del esplendor del lago seductor, barca, oro puro, alma como sol.” En la propia novela, esta vez en su capítulo VII, Martí está referido cual ente malicioso(escena de la mesa) y, Lezama emplea elementos humorísticos que hacen de su propuesta experimental casi un atrevimiento (Cuando alude al poema elegíaco “A mis hermanos muertos el 27 de noviembre”) o, cuando queda apoyado en la frase martiana: “solo los grandes estómagos digería veneno” (la cual proviene de su obituario de Julián del Casal (Periódico Patria, 31 de octubre de 1893). Es, además, revelador el nexo de este antológico texto literario con el imaginario popular, el que proviene de la historia social y la política y, ha quedado en el fragmento en el cual José Cemí escucha a un guaguero de La Habana decir: “Estoy como lo soñó Martí, la poesía sabrosa, sacada de la guitarra con azúcar, con el lazo azul que le puso mi chiquita”

tercera categoría. Zola pestañó sorprendido por la agudeza. ¿Le parece? Sin dudas, sonrió el joven, interesado también por lo que ocurría en escena, la naturaleza le ha dotado con dones muy superiores a su inteligencia.

Tal y como ha señalado la crítica especializada, no es esta una copia de la obra escrita de José Martí sino una contextualización lograda desde la práctica literaria y la perspectiva histórico-cultural del imaginario cubano. Algo trascendental en el cuento es la constante referencia que hace Sacha al proyecto cultural de Martí con respecto a Nuestra América; no nos extraña que esa noche exprese: “No hay letras que son expresión hasta que no haya esencia que expresar en ellas...”

No obstante, creo que lo más logrado, es propiamente lo que distingue la vida de nuestra Apóstol, hincada en el debate por la libertad; el físico de Martí, su amplia cultura, el dominio sólido que tenía de la lengua española, son solo el acompañamiento de eso que guió toda su vida como combatiente y he aquí una apoyatura en lo espiritual. Inolvidable es la imagen (casi cinematográfica del momento en el cual Emile Zola observa, asombrado, el anillo de Martí (ese nacido de su dolor adolescente en el Presidio Político):

Al bajar poco a poco la luz del gas, entró con alguna premura un joven de saco negro y corbatín de lazo que se acercó a su fila y pidió permiso para ocupar una butaca...Enseguida le llamó la atención, pues no parecía francés. Diría que español, por el acento, o mejor de ultramar, por lo cálido de sus limpias facciones, el pelo crespo, oscuro y abundante, fino bigote y ojos glaucos que destellaban de vitalidad. El joven se acomodó en la butaca y colocó su mano en el brazo del asiento. En lugar de una joya, un anillo de hierro le circulaba el anular. Zola cesó de mirarlo al encenderse las candilejas y al oscurecer, de súbito, el resto de la sala.

(2)

En su acertado ensayo, “La Historia por los cuernos”, Arturo Arango (2008) reflexiona en torno a cómo el edificar personajes literarios se conecta con lo que él mismo ha definido como “visiones teleológicas de la Historia”; y, llamando al debate, advierte

de manera heráldica que: “Tal prolongación se debe, obviamente, a las tensiones a que ha estado sometida, por más de un siglo, la propia nacionalidad cubana.” Lo anterior puede adentrarnos en las resultantes narrativas de la década del noventa y, específicamente en los cánones de los novísimos y los postnovísimos. Se volvió a reestructurar el texto literario, se ensayaron otras, maneras de leer las metáforas, los símbolos y personajes y escenarios sufren mutaciones no vistas anteriormente. En medio de la crisis del papel que vive Cuba, en los inicios de esa década, Ediciones Unión publica la antología de cuentos, **Anuario 1994**. En esta colección, Enrique Pineda Barnet edita “...ella dio al desmemoriado.”, el nombre de este texto no necesita explicación. He aquí otra propuesta desde los mecanismos de la intertextualidad. Es ese personaje, que no nos dice quién es; pero que al construirlo como héroe, comprendemos que puede ser el Héroe Nacional José Martí. Primero, la reiterada muerte, la que se espera y se busca y, luego, la historia política, social y cultural de Cuba, como una construcción sintáctica única:

Claro que fue tabacalero, mambí, corneta de un General, farmacéutico, empleado del Fondo Especial de Obras Públicas, auditor del Royal Bank of Canadá en la calle O'Reilly (...) saltó a miliciano, alfabetizador-de niño, monaguillo y boy scout-, machetero, militante del Partido, jubilado...

Así, en esa continua sucesión, la lista de preguntas que entran y salen al argumento del cuento y quedan entrecruzadas altas figuras de la historia cubana y universal junto a cuestionamientos provenientes de la poesía martiana: ¿Cuál es la estrella que ilumina y mata?; ¿Le dio al desmemoriado? Verdadero rejuego del lenguaje, las líneas argumentales de este cuento conducen al colofón de la muerte, olvidada; pero que no olvida:

El camión (...) un simple camión de plátanos, verdes, desbordantes, codiciados, como los de los noticieros (...) lo atropelló, en medio del numerosos tráfico, dejando el alma del desmemoriado, el alma roja, roja de luz y sangre roja, al sol.

Otro de los cuentos que se apoya en José Martí, en este **Anuario 1994** es “Hay sol bueno y mar de espuma, ¡mulata!,” de Héctor Zumbado. Ahora la ruptura narrativa se tuerce y de la poesía para niños, el título del relato, cargado de humorismo, crece frente a los deseos por amar carnalmente a una mujer. También, están recreadas figuras del cine, de la historia y de las letras universales.

Tal vez, el más atrevido de los textos que han tomado la vida y la obra de José Martí como materia prima sea “Rumba Palace”, de Miguel Mejides; en él, se

reconstruyen la historia nacional y el contexto de Cuba durante el momento más crudo del Período Especial. El personaje-narrador parte de una visión onírica y describe el encuentro primero con el Apóstol:

...la imagen de Martí, que atareado, con la levita negra, con el bigote de empaque, con la fotografía de María Mantilla en el bolsillo superior de esa levita, se paseaba y entraba y salía de mi cuarto.

_ Un paquebote parte mañana para Guatemala-me dijo.

Mejides acude a referentes físicos como la levita negra, el bigote ancho y la foto-que se dice, llevaba Martí, junto a su corazón el día que cayera en Dos Ríos: la de la niña María Mantilla. Esta recreación del héroe cubano está ubicada-espacialmente-en un ambiente marginal. Martí, llega donde lo cotidiano y habita entre hombres y mujeres que “luchan” la vida, aun, a costa de la degradación de valores éticos (esos que él defendió y que se consideran la guía de su vida civil). Esta mutación, quisiera denominarla la del José Martí real, vívido, bajado de su pedestal de héroe. Por ello, la búsqueda en la vida de nuestro héroe y en sus dolencias humanizadas: “Se queja, por primera vez, de las úlceras que le dilaceran los tobillos.” Otro interesante mecanismo del cuento es el conjunto de símbolos que coinciden con la imagen del Apóstol y que Mejides, destroza y vuelve a confeccionar según su voluntad estilística-entiéndase, intencional. “Y él se desnuda, se muestra blanco y descarnado.”(Blanco por dentro y por fuera, decía Gómez de José Martí) y, a esa construcción de fidelidad otra que es como su antítesis:” cree en la Patria, y, sin embargo, cada noche es una bandera muerta.”(¿Cómo es posible-nos preguntamos- que nuestro Héroe Nacional camine desnudo por la Quinta Avenida habanera)y a esa pregunta le es paralelo el rejuego con el personaje de Martí cuando nos narra:” Martí había estado toda la tarde escribiendo una larga carta para un amigo en Jamaica...” y, luego, vuelven las afecciones físicas:”se lamentó por un dolor repentino en sus ojos.” En el colofón, la muerte destrona la imagen del Apóstol: “mi venganza-dice el narrador-personaje-contra Martí, un Martí que ha huido a Santa Ifigenia.”

Nacido en el año 1970, Víctor Hugo Pérez ha escrito: “La eternidad y el peligro de morir todos los días”. Este novísimo argumenta su texto en la voz de un vecino: “Ya estoy en peligro de morir todos los días, dijo y suspiró profundamente agotándose en el intento con una tos tuberculosa que fue el final feliz de su intento de para frasear al más genial de los cubanos.” Enfrascado en comparar a Martí con Julio César, el vecino se detiene en una caracterización de nuestro Héroe Nacional y

saltan aquí aspectos de su obra:

Ah, Martí, dijo y enmudeció un minuto, la mejor biografía que se ha escrito del Maestro es la Mañach y ya no se halla; ese texto es mejor que todas las toneladas de papel que se han escrito después... ¿te acuerdas de aquello de que la patria es ara y no pedestal?, pues él se lo tomaba a pecho...

El autor pone en boca de aquel vecino, la reunión de La Mejorana como para demostrarnos que el cubano común, desde su imaginario, también puede describir cómo fue aquel encuentro: “Pero alguna mano, sin duda la de Gómez, arrancó algo que la posteridad no podía saber...De seguro allí se planteaba el dilema de seguir vivo y tener problemas con el bando de viejos guerreros liderado por Maceo...” Al adentrarse en el debate martiano frente a la muerte, regresan las acotaciones hechas a la vida del Apóstol y va cerrando el cuento con la más conocida de las cartas de José Martí, es como un mecanismo escritural cíclico:

Y de pronto fue como si una fuerza superior lo inspirara, se paró y fijó su mirada en el techo de mi habitación, recitó entonces: “Ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber, puesto que lo entiendo y tengo ánimos para realizarlo...”

Y así nos recrea la jornada final del Apóstol:

Vamos al día aciago, amanecer del diecinueve de mayo de mil ochocientos noventa y cinco, en el Oriente de Cuba...Gómez le dice a este que se quede en la retaguardia, lo que debió ser humillante para Martí, le habían dado los grados de General,¿y qué General no pelea al lado de sus hombres?...Murió, y quiero decirte que el Colt que llevaba, regalo de Panchito Gómez Toro, no disparó un tiro.

(3)

Mención trascendente merecen dos textos, autoría de Nersys Felipe, publicados en ocasión de la XXIII de la Feria Internacional del Libro de Cuba: la noveleta **Pepe y la Chata**, de la Editorial Gente Nueva y, el relato “Noche en Nueva York” que fuera compilado en **Corazón de libélula**, del Sello Unión. Regresa Nersys Felipe a la familia, a la casa de familia que para José Martí era un sitio sagrado. No olvidemos cómo decía que no había mejor palacio que la casa de familia; por ello, en 1891,

en sus *Versos Sencillos*, versaba: “Corazón que lleva rota/el ancla fiel de su hogar/ es como barca perdida/que no sabe adónde va”

En el cuento “Noche en Nueva York”, Nersys Felipe trae a colación al José Martí padre, en aquellas frías noches nortañas, y en medio de sus bregares por la libertad de su patria. Otra vez están aquí la realidad y la fantasía en un binomio, eficaz. José Francisco –el Ismaelillo-, juega con un mágico corcel de porcelana que le ha regalado Carmen Zayas-Bazán, su madre, a Martí: “Corcel de porcelana, con las alas abiertas y una amapola roja en medio de la frente. La mamá se lo había regalado al papá, y aunque el niño de la casa era aún muy pequeño, se lo daban para que jugara con él en la alfombra, donde el piso se esponjaba”.

Ese caballito (fijémonos cómo la escritora se apoya en este símbolo andrógino de modo constante), móvil argumental del breve relato también es un duende:

Y entonces, luego de un relincho invitador y una traviesa carcajada, el pequeño voló por la sala tras su amigo, tras aquel duende-caballito que se entenderá a partir de aquella noche con su padre, suceso extraordinario, sólo posible por ser también extraordinario el papá.

Sin que sea suficiente el dar un epíteto positivo-en lo semántico-, el héroe, hombre y real, se transfigura en un cómplice de aquel ser fantástico, y de ese modo, José Martí logra hacer remembranza de su historia personal y, la de su patria esclava. Nersys hace que en su mente, Martí, exiliado, retorne a su país amado; sentado ahora frente al caballito, le confiesa:

_ Te pareces al caballo que tuve cuando era niño, y no me había dado cuenta hasta hoy. Nadie le veía las alas ni la flor. Pero yo sí. (Y con voz nostálgica, remata: Paseábamos por un campo de mi tierra, verde y soleado. Si nos hubieras visto. ¿Y sabes cómo se llamaba aquel campo? Hanábana (...) Hermoso nombre, ¿verdad? ¿Te gusta igual que a mí? Escúchalo, Hanábana...

El relato en cuestión, donde Nersys Felipe hace acopio de su conocimiento de la obra martiana- ahora del poemario *Ismaelillo*-, se ensancha cuando este confiesa a su vástago dormido:

_Qué importa el frío de aquí, mi pequeñuelo. Qué importa si mañana el sol no sale. Nada importa si te tengo, mi caballero, mi príncipe enano, mi dispensero.

Pepe y la Chata nos remonta a la cubanía; quien haya estudiado la vida del Apóstol sabe quiénes son estos dos personajes. El escenario, otra vez centrípeto, es la casa y la familia de José Martí, del Martí de seis y de siete años, respectivamente.

He aquí una sucesión mayor de vivencias humanas, con premoniciones de la vida futura de nuestro Apóstol y su familia. Por eso, en serio rejuego con lo temporal-espacial, Nersys pone a Doña Leonor a pensar en su llegada a Cuba,- desde España;- del inicio de sus relaciones con Don Mariano Martí y, sobre todo, la vida de una mujer del siglo XIX, de una madre de esa época. Aquí, están las construcciones psicológicas de los seres que más amó Martí en su niñez.

Desde el trabajo estilístico con los guiones del imaginario, esta excelente narradora nos recrea sus juegos, sus dudas, sus momentos de pena y los de dolor y de limitación; aquí está presentada la situación de esa familia habanera que no tiene dinero para comprar una cama a Pepe, el único hijo varón quien todavía duerme con la Chata; aquí están los ahorritos de su madre, la seriedad de su padre y los personajes costumbristas de aquel barrio de El Templete.

Toda esa recreación está atravesada, de modo transversal, por lo afectivo. Citaré algunos ejemplos: Martí, no le dice a su padre que lo quiere, y esto, debió leerlo la autora pinareña en las epístolas de Nuestro Héroe Nacional: “-Papá, cómo te quiero/...sin saber por qué, no se lo dice)-así queda en la noveleta; en sus cartas íntimas, Martí refiere: “Papá es, sencillamente, un hombre admirable. Fue honrado, cuando ya nadie lo es. Y ha llevado la honradez en la médula, como llena el perfume una flor, y la dulzura una roca”- esto escribe a su hermana Amelia; a su hermano del alma-Fermín Valdés Domínguez-, el 28 de febrero de 1887, le escribe: “Mi padre acaba de morir, y gran parte de mí con él. Tú no sabes cómo llegué a quererle luego que conocí, bajo su humilde exterior, toda la entereza y hermosura de su alma. Mis penas, que parecían no poder ser ya mayores, lo están siendo, puesto que nunca podré, como quería, amarlo y ostentarlo.”

Ambas secuencias epistolares también nos llevan a versos donde aludió a Don Mariano Martí:

Rápida como el reflejo,
Dos veces vi el alma, dos,
Cuando murió el pobre viejo,
Cuando ella me dijo adiós.
O en estos:
Si quieren que de este mundo
Lleve una memoria grata,
Llevaré padre profundo,
tu cabellera de plata.

También son destacables, guiones del imaginario martiano como la frase desiderativa del niño, que jugando a las casitas con sus hermanas, sentencia: “- Yo seré el Maestro.”

En el acápite que lleva por título “La Taza de Japón”, Doña Leonor habla de su hija Anita-quien muere muy joven-, y se anuncian predestinaciones de dolor familiar:

-parece una taza de Japón. Tuve una, ¿sabes?, y ella me la recuerda.

(...)

-¿Y sabes, Pepito? ¿Sabes lo que me pasa? Que a veces me da miedo que Anita se me rompa como se rompió mi taza de Japón. ¡Es que se parecen tanto!

En sus *Versos Sencillos*, José Martí immortaliza a Anita cuando escribió:

Si quieren que por amor,
Lleve algo más, llevaré,
La copia que hizo un pintor,
De la hermana que adoré.

Estas estrategias narrativas de Nersys Felipe están afincadas en lo intertextual y, en *Pepe y la Chata* aparecen por doquier. En el epígrafe “La Abeja”, la abeja pica en la frente a su hermana Anita y eso ya está en sus *Versos Sencillos*: “Cuando la bárbara abeja,/ picó en la frente a mi niña.”

No puede faltar en un libro de este alcance el tópico de la esclavitud y, la autora engarza, de manera magistral, ese lastre social con la estadía de Martí en el presidio. Por eso, en “La caricia”, dolido de lo que pasa a un pequeño esclavo, entra a la escena, la mano de su padre Don Mariano, aquella que en abril de 1870- el día 5 de abril-, llora ante su hijo, rotos los tobillos por el grillete y la cadena; aquí, en la noveleta, queda anunciado así:

Le toma una pierna. Le ha tomado la derecha-donde se le puso el grillete a Martí en las Canteras de San Lázaro-, y luego de ponerla sobre las suyas, acaricia el tobillo desnudo, y lo siente tan frágil, tan casi nada, que los ojos se le humedecen. Parpadea fuerte. Va a retirar la mano, pero no puede.

Y baja la caricia de su padre, baja aquella caricia a la que no está acostumbrado, pero que tanto agradece, Pepe puede al fin llorar.

Quisiera, por la fuerte connotación de ese instante, recordar cómo en El Presidio Político en Cuba, él define ese encuentro con toda la palestra del dolor filial: “Y que

día tan amargo aquel....”

(4)

Para los teóricos, la intertextualidad es el cruce, en un texto, de enunciados tomados de otros textos. Con ella, logran transponerse enunciados, anteriores o sincrónicos y, al emplearla, no solo se extraen ideas de transformación que generan fenómenos pertenecientes a la axiomática del lenguaje y a la elección de una estética, en fin, es dialogismo y polifonía. Eso han hecho los narradores cubanos-y no solo los citados-, a partir de una búsqueda y rejuego que hace de la historia sociopolítica, un mecanismo estilístico donde la figura de José Martí, es parte imprescindible. Recrearlo desde esa perspectiva, ha sido factible para reedificar no solo nuestra historia cultural (por eso, está presentado un Martí “de carne y hueso”, diluido como parte del imaginario colectivo y de nuestra propia construcción identitaria), sino para entronizar la idea axiomática de que somos nosotros quienes construimos nuestra historia.

Referencias Bibliográficas

Anuario Narrativa (1994) (1994): La Habana: Unión.

Arango, A. (2008): La historia por los cuernos, *La Gaceta de Cuba*, No 6, Noviembre/diciembre, 33-38.

Fornet, A. (1967). *En Blanco y Negro*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

López, F. (1996). *Figuras en el lienzo*. México: Dirección de Literatura UNAM.

Martí, J. (1880). “Garín”. A republican drama within the classic portals of the... En: *Obras completas* (2011). Vol. 15. La Habana: Centro de Estudios Martianos. Recuperado de <http://bibliotec.clacso.edu.ar...>

Redonet, S. (1993). *Los últimos serán los primeros* (Selección, prólogo y notas de Salvador Redonet Cook). La Habana: Letras Cubanas.

Bibliografía

Araújo, Nara y Teresa Delgado (2001): ***Textos de Teorías y Crítica Literarias***.

- (Selección y apuntes introductorios Nara Araújo y Teresa Delgado). La Habana: Félix Varela (2 Tomos)
- Castoriadis, Cornelius (1997): ***El imaginario social instituyente***, consultado en: <http://www.educ.ar>. Zona Erógena, N° 35.
- Fornet, Ambrosio (1995): ***Las Máscaras del tiempo***. La Habana: Letras Cubanas
- Fornet, Ambrosio (2009): ***Narrar la nación***. La Habana: Letras Cubanas
- Garrandés, Alberto (2005): ***Presunciones***. La Habana: Letras Cubanas
- Garrandés, Alberto (2008): ***La ínsula fabulante (el cuento cubano en la Revolución (1959-2008)). (Colección 50 Aniversario del Triunfo de la Revolución)***. La Habana: Letras Cubanas
- Fornet, Jorge (2007): ***Los nuevos paradigmas (Prólogo narrativo al siglo XXI)***. La Habana: Letras Cubanas
- López Sacha, Francisco (1987): ***La división de las aguas***. La Habana: Letras Cubanas
- Pérez López de Queralta, María Luisa (2009): ***El cuento por asalto***. Holguín: Ediciones Holguín

133- Fernando Ortiz y Miguel Barnet en el imaginario de la nación cubana

Fernando Ortiz And Miguel Barnet in the imaginary of the Cuban nation

Autor: M. Sc. Lázaro Castilla⁹⁵, lachymer@gmail.com

Resumen

El pensamiento de Barnet es continuidad de aquello que Ortiz y Miguel de Carrión llamaran la mala vida. Es una «fuente viva», donde impera el teatro popular, el teatro marginal, la belleza de lo imperfecto, la sexualidad. Están ahí los factores humanos de la cubanidad de Ortiz. Si el pensador cubano investigó y profundizó en las contradicciones y las complejidades del ser humano, Barnet ha sido ese discípulo que se creció conociendo las facetas de la vida cubana, de la cotidianidad.

La combinación Ortiz-Barnet ha contribuido a salvar la memoria cultural de Cuba: reescribir el pasado cubano desde la perspectiva de los marginados o la gente sin historia. Sus obras los convierten en referentes para indagar la historia colectiva. Ortiz con sus indagaciones sobre el pueblo cubano y Barnet a través de sus protagonistas, transitan por nuestra historia, construyendo un mapa sonoro de voces que son parte de nuestra nación.

Palabras claves: mala vida, marginal, sexualidad, memoria, nación.

Abstract

Barnet's thought is a continuity of what Ortiz and Miguel de Carrion used to call "bad live". It's a "living source", where popular theater, marginal theater, the beauty of imperfection and sexuality prevail. That is where Ortiz's "human factors of cubanness" are. Ortiz, as a great Cuban thinker, searched and went deep into the contradictions and complexity of human beings, while Barnet is the disciple that grew up getting to know the different sides of day-to-day Cuban life.

95 Investigador Agregado. Fundación Fernando Ortiz

The Ortiz-Barnet combination has largely contributed to the saving of Cuba's cultural memory by rewriting the Cuban past from the point of view of marginalized people or people without a history. Their works have become a point of reference for those wishing to investigate the collective history. Ortiz, through his studies of the Cuban people, and Barnet, through his characters, have both traveled alongside our history, drawing a sound map in which are charted all the voices being part of our nation.

Keyword: bad live, marginal, sexuality, memory, nation.

Introducción

Cuando comencé mis estudios de la literatura en los años noventa, conocí la obra de Fernando Ortiz (1881-1969). Luego uno de mis grandes maestros, el doctor Luis Álvarez Álvarez, me introdujo en los estudios latinoamericanos. Fue justo en ese instante cuando percibí el valor y el impacto de la obra del maestro de la etnología cubana.

Años más tarde, en los encuentros literarios de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), conocí al doctor Miguel Barnet y con él llegó Don Fernando. Palpar los textos de Barnet sobre el pensamiento de Ortiz me condicionó inevitablemente a leer y a conocer más sobre el científico cubano. Les confieso que no soy especialista en la obra de Ortiz, pero sí he tenido que escudriñar en su legado para examinar la obra literaria y el pensamiento de Barnet. Por eso, en estas breves palabras quiero referirme a la conexión indisoluble entre Fernando Ortiz y Miguel Barnet.

Desde hace algunos años me he dedicado a los estudios de la subalternidad cultural y he tomado como referente la obra del etnólogo y escritor cubano Miguel Barnet. A través de estas indagaciones he podido apreciar una mirada epistemológica de la subalternidad en la región del Caribe: espacio que nos muestra una variedad sobre las perspectivas asumidas, con diferentes grados de problematización y teorización sobre la temática. Este debate tiene puntos de contactos con los conceptos de sincretismo, creolización y transculturación, a los cuales no me voy a referir porque existen especialistas muy acuciosos sobre estos temas. Por tanto,

me concentraré en otros temas que enlazan a ambos escritores.

Sobre la teoría de la subalternidad se ha abordado en demasía en los estudios teóricos contemporáneos, con algunos aciertos en el ámbito cultural. No podemos obviar los aportes de las diferentes escuelas sobre los *Estudios de la Subalternidad*, cuyos análisis muestran una propuesta de reforma de la historia como disciplina académica y busca la reivindicación de los sujetos subalternos. A partir del conocimiento de los estudios de esta escuela de la India y la apreciación de los Estudios Subalternos Latinoamericanos, encabezado este último por John Beverley, podemos dilucidar que existe una conexión entre la obra de Ortiz y Barnet, generando un sistema combinado Ortiz-Barnet.

Si bien el autor de *Cimarrón...* ha planteado que su vínculo principal con Don Fernando está en el plano ideológico, considero que hay una mirada acuciosa hacia las diversas identidades de la sociedad contemporánea. Cubre los vacíos historiográficos relacionados con las “gentes sin historia”, de los olvidados, y los convierten en entes críticos de los procesos culturales de la sociedad cubana y latinoamericana. Cada uno en sus contextos, pero conectados desde los temas relacionados con la identidad cultural.

La obra de Ortiz ha sido esencial para mis estudios sobre la novelística de Barnet. La consulta de textos como: *Etnia y sociedad*, *Los negros brujos*, *Los negros curros*, *El engaño de las razas* y la conferencia «Los factores humanos de la cubanidad», han sido fundamentales para investigar las principales marcas textuales en la obra de Barnet. A ello he sumado la obra de otros autores como Juan Pérez de la Riva y su «Historia de las gentes sin historia» (1966) y la compilación realizada con Pedro Deschamps Chapeaux: *Contribución a la historia de la gente sin historia*, (1974). También otras investigaciones como el libro *Caribe, raza, identidad. Ensayos críticos de nuestra historia* (2014) de la doctora Olga Portuondo Zúñiga y el volumen *Pedro Blanco, el negrero. Mito, realidad y espacio*, de la doctora María del Carmen Barcia Zequeira.

Barnet ha expresado que en sus libros ha trazado un arco parabólico de todas las esencias de lo cubano. Y en ese arco están los factores humanos de la cubanidad de los que hablaba Fernando Ortiz y se convierte este tema en un componente esencial de sus novelas. Sobre ello inscribe:

Hoy somos más ricos, porque tenemos la herencia de lo que recibimos de la cultura española, de la cultura africana, de la cultura francesa, de la cultura asiática, y estamos tratando de ver cómo es eso, todo mezclado, como dijera Nicolás Guillén, nos descubre, nos revela en lo más profundo de nuestro ser. (Barnet, 2019, p. 200)

Al margen de la estrecha relación y convergencia conceptual entre Ortiz y Barnet, Strausfeld (2021) señala:

Su discípulo Miguel Barnet le rindió homenaje en 1995 con su volumen *Cultos afrocubanos*, en el que al mismo tiempo presentaba de forma comprensible el panteón de dioses afrocubano. Dice aquí: «La regla de Ocha o santería y la Regla de Pablo Monte no son otra cosa que eso: la transculturación de elementos que encontraron su caldo de cultivo en nuestro país y que nos han enriquecido con una savia nutriente que aporta condimento muy especial a la cultura cubana». (p. 305)

Toda esta conceptualización del escritor es clave para comprender el papel del «sujeto de la historia y su representación». Sus técnicas de investigación le sirvieron para mostrarnos en profundidad la historia de sus personajes, ninguno de ellos reyes, príncipes o celebridades.

Biografía de un cimarrón (1966), *Canción de Rachel* (1969) y *Gallego* (1981), en un principio son denominadas por la crítica como la «trilogía» para analizar y contextualizar la producción literaria del artista. Tres personajes típicos que configuran la realidad cubana: el negro (Esteban Montejo), la criolla (Rachel) y el inmigrante español (Manuel Ruiz). Luego llegarían las novelas *La vida real* y *Oficio de ángel*, para conformar así su «pentalogía». Años más tarde aparecen sus cuentos, “Miosvatis”, “El Moro” y el relato *Fátima o el Parque de la Fraternidad*. Este último ha tenido una representación muy diversa en el teatro y un éxito extraordinario a partir de la propuesta cinematográfica del mismo título y la dirección del destacado actor y realizador Jorge Perugorría.

Todos estos elementos de las metáforas de la identidad visualizados en estas novelas testimonios, alcanzan sesgo antropológico, sociológico y filosófico en la obra de Barnet. Para él la memoria colectiva es la que permite descubrir la verdadera identidad social del pueblo. De ahí que las imágenes y sus personajes

revelen los aspectos etnológicos esenciales de la historia, así como sus procesos sociales y su desarrollo.

A través de la novela testimonio, género literario recreado por el autor, facilita explicar los modelos de comportamiento colectivos a partir de casos específicos e individuales. Sus personajes son marcas textuales para la interpretación de la historia. Desde la mirada de sus personajes (periféricos, subalternos, marginados) se examina, critica y enjuicia ese microcosmos humano, -que era en definitiva la sociedad cubana de la seudorrepública-, desde una perspectiva poscolonial.

Llama mucho la atención Severo Sarduy, otra gran personalidad de las letras cubanas, quien adiciona a los componentes esenciales de la identidad cubana el factor chino además del español y el africano. Es interesante señalar que una de las obras de Sarduy esenciales sobre este aspecto es también una novela: *De dónde son los cantantes*. De ahí la importancia de la literatura para reflejar el análisis de esa cultura que fija la condición de subalternidad.

Fernando Ortiz, sin abordar abiertamente los términos especializados de esta teoría de la subalternidad, hizo considerables aportes desde sus estudios socioantropológicos enmarcados en la cuestión de los factores humanos de la cubanidad. Sobre estos temas nos dice:

En el siglo XIX las Américas española y portuguesa se acercan espiritualmente a Francia y a Italia, de donde nos llegan las vibraciones liberales que España nos negó. Nuestra América gusta por eso de ser América Latina. Aun debiera hablarse de otras culturas, de los aportes del judío, del chino, del germano.

[...]La cultura judía ha solido estar siempre escondidiza entre la de otros grupos, para evitar ser perseguida. Si nos llegó con los españoles de todas las regiones, tanto o más se infiltró en Cuba so capa de portugueses, de flamencos, de italianos, de británicos, de franceses, hasta de alemanes y luego de norteamericanos y polacos. Ellos debieron contribuir bastante a la internacionalidad mercantil de La Habana, al monetarismo de ciertos sectores de Cuba, a la sensibilidad musical de su pueblo, a cierta tonalidad idealista y mesiánica de su patriotismo. (Ortiz, 2011, p. 14)

El historiador cubano Jorge Ibarra Cuesta, en su texto *Nación y cultura nacional*

establece, al referirse a la constitución del pueblo-nación y el proceso de formación de la cultura nacional y popular, que:

[...]para la cultura criolla todo se reducía a compatibilizar elementos aislados de la realidad con las estructuras sociales y culturales de la colonia. Cuando nos expresa la sensibilidad de los grupos sociales marginados de la sociedad colonial, lo hace en su función de su adaptación a los intereses hegemónicos de los dueños de las plantaciones. De manera que la ideología y la sicología de los personajes de sus obras (esclavos, negros y mulatos libres, campesinos), será la de aquellos que han interiorizado la conveniencia o la legitimidad del dominio de los grandes hacendados esclavistas o de personas que serán incapaces constitucionalmente de cuestionarlos. Un ejemplo elocuente de esta tendencia es la novela *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero. (Ibarra Cuesta, 1981, p. 19)

Dejemos por sentado que la literatura y la historia producen tanto un conocimiento sobre el mundo como una representación discursiva de este conocimiento. Es una representación que toma forma en función de los géneros que sean más idóneos en un contexto determinado. Ahora bien, muchos escritores y ensayistas han manifestado que la creación literaria y la escritura de la historia comparten formulaciones narrativas, o sea que es una interrelación mutua acompañada de formas eficaces para contar su verdad. Con esta intención, los escritores se valen de todos los géneros literarios, incluidas las crónicas familiares y biografías ficcionales.

En Latinoamérica, casi todas las obras literarias muestran mezclas culturales, como las que tienen lugar entre los componentes indígenas, africanos y europeos. Por tanto, se describen las circunstancias políticas, económicas y sociales en diferentes períodos que, a pesar de los cambios históricos, no se borran entre las jerarquías raciales. De esta manera, el discurso literario hace que la memoria cultural repercuta no solo en el lector, sino al interior de una comunidad interpretativa. Cabe subrayar lo que Fernando Ortiz llamó los factores humanos de un pueblo:

[...] suelen estudiarse de varias maneras: por sus razas componentes, por los episodios históricos de sus presencias, por las antedecencias alienígenas de sus indígenas instituciones y por las culturas injertas en la troncalidad propia; pero sobre todo y mejor, por el mismo proceso en virtud del cual los elementos nativos y los foráneos se van conjugando en un dado ambiente por sus linajes, necesidades,

aspiraciones, medios, ideas, trabajos y peripecias, formando ese amestizamiento creador que es indispensable para caracterizar un nuevo pueblo con distintiva cultura. (Ortiz, *El engaño de las razas*, 2011, p. 6)

Walter Mignolo sostiene que en América Latina tuvimos nuestros teóricos poscoloniales mucho antes de que aparecieran los académicos de lengua inglesa del Grupo de Estudios Subalternos. Se refiere a reconocidos intelectuales tales como José Carlos Mariátegui, Rodolfo Kusch, Paulo Freire y otros como Leopoldo Zea y Enrique Dussel, quienes se refirieron a estos fenómenos sociales.

Lo que ocurre es que estos intelectuales se formaron como teóricos antes de la inscripción de la etnografía como práctica sistemática en la academia latinoamericana. Si lo apreciamos así de manera enfática, podemos afirmar que nosotros tenemos a un Ortiz que nos abrió las puertas de esa cultura apartada, de la que apenas se hablaba, pero que supo colocar y nos dejó un saber de valor extraordinario. En una entrevista reciente Barnet me confesó:

La obra de Fernando Ortiz es básica en la cultura cubana, dicen que Félix Varela nos enseñó a pensar, Fernando Ortiz nos enseñó a pensar en cubano y a pensar a Cuba como en un mapa o un mosaico de culturas que se unifican en una sola cultura que es la nacional, la cubana y que antes que llegara Fernando Ortiz, estaba muy reducida, limitada, esquinada. Entonces, él revalorizó las culturas populares de España, las asiáticas y, sobre todo, las culturas africanas y las llevó al plano que están hoy. Antes esas culturas eran relegadas, escamoteadas, hasta desconocidas. Ahora son parte del cuerpo identitario cubano, parte vital de la nación cubana. Son una fuerza magnética que tiene la vida cubana. Cuba sin África no sería Cuba, como Cuba sin España no sería Cuba, ni sin Asia sería Cuba, nosotros no tenemos un país multicultural, pero somos herederos de diferentes progenies, de diferentes culturas y esas culturas todas se fusionaron, se transculturaron, como dijo Fernando Ortiz. Él penetró en la economía, en la arqueología y en la sociología y también en la antropología cultural y para mí es quien verdaderamente descubrió lo que somos los cubanos en su sentido más proteico, más completo, más holístico.

Algunos intelectuales elitistas planteaban que registrar y revalorar las culturas africanas era ir a la barbarie o a la regresión; que era un paso atrás, cuando es diametralmente opuesto. Porque nosotros, sin la presencia africana, seríamos

como el pan sin cocer en el horno, ese que sale blanconazo. Así seríamos nosotros.

Tenemos una cultura, como bien dijo Nicolás Guillén, de una coloración cubana, el color cubano que es mulato, o sea mestizos, todos somos mestizos; y eso lo reconoció científicamente Fernando Ortiz. Ya en el arte lo había reconocido Wifredo Lam, en la escritura Alejo Carpentier, pero quien le dio un fundamento teórico fue Fernando Ortiz. Para mí es el científico social más completo y más importante del siglo XX cubano.

Las conclusiones que podemos inferir es que la obra literaria y el pensamiento de Barnet es continuidad de aquello que Fernando Ortiz y Miguel de Carrión llamaran la mala vida. Es una «fuente viva» donde impera el teatro popular, el teatro marginal, la belleza de lo imperfecto, la sexualidad. Están ahí los factores humanos de la cubanidad de Ortiz. Si el pensador cubano investigó y profundizó en las contradicciones y las complejidades del ser humano, Barnet ha sido ese discípulo que se creció conociendo las facetas de la vida cubana, de la cotidianidad. Le ha dado vida a esas metáforas del presente como ha planteado en varias ocasiones.

Fernando Ortiz llegó a manifestar con toda claridad su lucha contra el racismo, de ahí que su término «transculturación» alcanzó una especial importancia en los debates de la época. Según Barnet «entendió tempranamente que el racismo hacia el hombre y la mujer negros estaba consustancialmente relacionado con el colonialismo y la esclavitud» (Barnet, *El racismo: una barbarie a erradicar*, 2021). Sobre esta problemática el poeta y ensayista cubano Roberto Fernández Retamar en el “Pórtico” del libro *El engaño de las razas* apuntó:

Ortiz nos enseñó a sentirnos orgullosos de la vasta presencia negra en nuestra vida. Somos un país mestizo (un «pueblo nuevo» en la terminología de Darcy Ribeiro, cuyos componentes han venido todos de afuera y se han mezclado aquí), y estamos en el deber de exaltar y defender dichos componentes, que no están solo en el pasado. Cuando en 1940 Ortiz habló de «transculturación», no dio por sentado que ella había concluido. Se trata de un proceso, en el que nos encontramos aún. Ese proceso ha tenido voceros mayores. Y más allá de esas grandes figuras, el pueblo llano proclama que nuestro «ajiaco», para seguir con Don Fernando, está bullendo en el caldero. Proclamémoslo con alegría y seámosle fieles. (Ortiz, *El engaño de las razas*, 2011)

Tanto Ortiz como Barnet han abarcado sin prejuicios, y este último lo sigue haciendo, muchos aspectos de la sociedad cubana que todavía hoy son un misterio. Ambos poseen una visión proteica y humanista de la cultura. El escritor de *Cimarrón...* cuestiona no solo los estereotipos étnicos, culturales y sociales, sino también reelabora varios conceptos de la literatura: el realismo, la autobiografía, la relación entre la ficción y la historia. Realidad definida por situaciones individuales y significativas en seres marginados o subalternos, que permite reinterpretar una visión del pasado, mutilada y deformada con una visión desde la perspectiva social y cultural. Sus sujetos y realidades se conectan con las pretensiones científicas de la teoría de la subalternidad abordada por sus analistas. Sus obras literarias contribuyen, de manera particular, a encontrar un modo de traducir las luchas concretas por la identidad de los grupos subalternos, partiendo de un principio de enfoque multicultural que ha sido postulado por los teóricos de la subalternidad.

De ahí que su novelística dialogue con otros referentes literarios en América Latina y el Caribe. Las peculiaridades de la narrativa de Barnet colocan las aristas enajenadas de la sociedad cubana en el contexto en que se desarrolla y se vincula con un discurso de la subalternidad cultural reflejada también en otras obras literarias de la segunda mitad del siglo XX. Se pone de manifiesto así un fenómeno denominado etnoliteratura. Es una obra que nos remite a la etnología y a la literatura. Nos aproxima, entonces, a caminos como son: la mitología, la oralidad y la religiosidad. Y a una categoría, que no es objeto de análisis en esta disertación, me refiero a la Liter-Antropología (González Alcantud, 2021), concepto abordado ampliamente por el doctor José Antonio González Alcantud, catedrático de la Universidad de Granada. El cual propone construir elementos de Liter-antropología, concebida esta categoría como un saber creativo que salve de sus propias insuficiencias tanto a la Literatura como la Antropología, afectadas de sendos encapsulamientos en este siglo XXI.

La combinación Ortiz-Barnet ha contribuido a salvar la memoria cultural de Cuba: reescribir el pasado cubano desde la perspectiva de los marginados o la gente sin historia. Sus obras los convierten en referentes para indagar la historia colectiva. En ellas está representada una visión dinámica de la cultura nacional en cuanto al proceso de integración de diferentes fuerzas sociales y culturales. Ortiz con sus indagaciones sobre el pueblo cubano y Barnet a través de sus protagonistas, transitan por nuestra historia, construyendo un mapa sonoro de voces que son

parte de nuestra nación.

Referencias

Barnet, M. (2019). *La fuente viva*. La Habana: Editorial Abril.

Barnet, M. (5 de enero de 2021). El racismo: una barbarie a erradicar. *Granma*. Obtenido de <http://www.granma.cu/pensamiento/2021-01-05/el-racismo-una-barbarie-a-erradicar-05-01-2021-23-01-36>

González Alcantud, J. A. (2021). *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*. Madrid, España: Adaba Editores.

Ibarra Cuesta, J. (1981). *Nación y cultura nacional*, Editorial Letras Cubanas. La Habana.

Ortiz, F. (mayo-diciembre de 2002). Los factores humanos de la cubanidad. *Perfiles de la Cultura Cubana*, 14. Obtenido de http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf

Ortiz, F. (2011). *El engaño de las razas*. La Habana: Colección Fernando Ortiz.

Strausfeld, M. (2021). *Mariposas amarillas y los señores dictadores. América Latina narra su historia*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.

Bibliografía

Achúgar, Hugo: "Barnet y el realismo estético", en *Acerca de Miguel Barnet*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000.

Barcia Zequeira, María del Carmen: *Pedro Blanco, el negrero. Mito, realidad y espacio*, Ediciones Boloña, La Habana, 2018.

Barnet, Miguel: "Para llegar a Esteban Montejo: los caminos del cimarrón", en *Revista Contracorriente*, Año 2, No. 6, 1996, p. 34.

Barnet, Miguel: *Canción de Rachel*, Ediciones Cubanas, Artex, La Habana, 2013.

Barnet, Miguel: *Oficio de ángel*, Casa Editora Abril, La Habana, 2014.

Barnet, Miguel: *La vida real*, Casa Editora Abril, La Habana, 2016.

Barnet, Miguel: *Gallego*, Ediciones Cubanas, La Habana, 2016.

Barnet, Miguel: *Biografía de un cimarrón*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2018.

Barnet, Miguel: *La fuente viva*, Editorial Abril, La Habana, 2019.

Barnet, Miguel: "A los 500 años: La Habana tiene zonas que nadie ha visto", en *Granma*, La Habana, 25 de abril de 2019 20:04:42, <http://www.granma.cu/cultura/2019-04-25/a-los-500-anos-la-habana-tiene-zonas-que-nadie-ha-visto-25-04-2019-20-04-42>.

Barnet, Miguel: "José Martí y Fernando Ortiz: un humanismo compartido", en *Granma*, La Habana, 6 de mayo de 2019 20:05:18, <http://www.granma.cu/cultura/2019-05-06/jose-marti-y-fernando-ortiz-un-humanismo-compartido-06-05-2019-20-05-18>.

Barnet, Miguel: "Fernando Ortiz: una obra de fundación", en *Granma*, La Habana, 16 de julio de 2019 23:07:31, <http://www.granma.cu/pensamiento/2019-07-16/fernando-ortiz-una-obra-de-fundacion-16-07-2019-23-07-31>.

Barnet, Miguel: "Así somos", en *Granma*, La Habana, 30 de abril de 2020 01:04:44, <http://www.granma.cu/cuba/2020-04-30/asi-somos-30-04-2020-01-04-44>.

Barnet, Miguel: "El pueblo cubano hoy", en *Granma*, La Habana, 22 de noviembre de 2020 20:11:24, <http://www.granma.cu/pensar-en-qr/2020-11-22/el-pueblo-cubano-hoy-22-11-2020-20-11-24>.

Barnet, Miguel: "El racismo: una barbarie a erradicar", en *Granma*, La Habana, 5 de enero de 2021 23:01:36, <http://www.granma.cu/pensamiento/2021-01-05/el-racismo-una-barbarie-a-erradicar-05-01-2021-23-01-36>.

Barnet, Miguel: "La poesía, simiente de las ciencias sociales", en *Granma*, La Habana, 7 de marzo de 2021 21:03:32, <http://www.granma.cu/cultura/2021-03-07/la-poesia-simiente-de-las-ciencias-sociales-07-03-2021-21-03-32>.

Barnet, Miguel: "El holocausto más grande de la historia", en *Granma*, La Habana, 24 de marzo de 2021, 21:03:03, <http://www.granma.cu/pensar-en-qr/2021-03-24/el-holocausto-mas-grande-de-la-historia-24-03-2021-21-03-03>.

Beverley, John: «¿Posliteratura? Sujeto subalterno e *impasse* de las humanidades», *Rev. Casa de las Américas*, 190: 13-24, La Habana, enero-marzo, 1993.

Cornejo-Polar, Antonio: "Apéndice: Mestizaje, transculturación, heterogeneidad, en Asedios a la heterogeneidad cultural", *Asedios a la heterogeneidad cultural*, Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar, Perú, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

De León, José: "Barnet radical", en *Revista Casa de las Américas*, No. 294, enero-marzo de 2019, La Habana.

Díaz-Polanco, Héctor: *El nacimiento de la antropología. Positivismo y evolucionismo*, Orfila, México, 2016.

Dube, Saurabh: *Sujetos subalternos: capítulos de una historia antropológica*, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, México, 2001.

Fernández Retamar, Roberto: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2014.

Fornet, Jorge: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.

Garrandés, Alberto: "El cimarrón y la escritura reversible", en su *Presunciones*, 2005, pp. 221-225.

Garrandés, Alberto: *La mirada crítica*, Editorial Cauce, Pinar del Río, 2007.

González Alcantud, José Antonio: *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*, Adaba Editores, Madrid, España, 2021

Grzondziel, Jürgen: "La literatura del Caribe como fuente etnológica: Un estudio sobre *Gallego* de Miguel Barnet.", en <http://istmo.denison.edu/n05/articulos/literatura.html>, 2001, (consultado el de 30.01.2020, a las 4:00pm).

Ibarra Cuesta, J. (1981). *Nación y cultura nacional*, Editorial Letras Cubanas. La Habana.

Iznaga, Diana: "La novela testimonio de Miguel Barnet: apuntes sobre una trilogía", *Islas* ene.-abr. 1986, pp. 123-141.

Iznaga, Diana: Prólogo a *Los negros curros* (edición póstuma), de Fernando Ortiz, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1995, pp. XXVII, XXVIII.

Mignolo, Walter: "Herencias coloniales y teorías postcoloniales", Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, www.cholonautas.edu.pe.

Mignolo, Walter: "El cimarrón en una cimarronada. (Nuevos motivos para rechazar un texto y de la forma cómo éste se nos impone)", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVIII, 36, 1992, pp. 201-205.

Mignolo, Walter: "Los Estudios Subalternos ¿son posmodernos o poscoloniales?: la política y la sensibilidad de las ubicaciones geoculturales", en *Casa de las Américas*, La Habana, Vol. 7, no. 204, (jul.-sep., 1996), p. 20-40.

Ortiz, Fernando: *Etnia y sociedad*, Selección, notas y prólogo de Isaac Barreal, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1993.

Ortiz, Fernando: *Los negros brujos*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1995.

Ortiz, Fernando: *Los negros curros*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1995.

Ortiz, Fernando: "Los factores humanos de la cubanidad", en *Perfiles de la cultura cubana*, mayo-diciembre, 2002, p.14. http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf. 18/02/2020.

Ortiz, Fernando: *El engaño de las razas*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2011.

Sklodowska, Elzbieta: "Miguel Barnet y la novela testimonio", *Revista Iberoamericana* (EEUU), jul.-dic. 1990, pp. 1069-1078.

STRAUSFELD, Michi: *Mariposas amarillas y los señores dictadores. América Latina narra su historia*, traducción Ibon Zubiaur, Penguin Random House Grupo Editorial,

Barcelona, España, 2021.

III Simposio sobre Conservación del Patrimonio Cultural

062-La Ley No. 714 y el arte de conservar el Patrimonio Documental cubano

Law No. 714 and the art of conserving the Cuban Documentary Heritage

Autor

M. Sc. Yorlis Delgado López⁹⁶, yorlis.delgado82@gmail.com

Resumen

El gobierno revolucionario se ocupó, legislativamente hablando, de conservación del patrimonio documental cubano, a solo un año de Revolución. El 22 de enero de 1960 se promulgó la Ley No. 714. Esta disposición, sentaría las bases de gestión, conservación y posterior acceso al patrimonio documental en Cuba. El objetivo de esta ponencia es valorar las enseñanzas de la Ley 714 en relación con el arte de conservar el patrimonio documental cubano, teniendo en cuenta el momento en que se promulgó y la integralidad de las ciencias de la conservación documental. Para ello se emplearon métodos científicos como el analítico- deductivo, el histórico- jurídico, y la técnica análisis de documento jurídico. Como principal conclusión se arribó a que la Ley 714/1959 mostró un espíritu más cercano a la conservación documental y con ello al libre acceso de los ciudadanos a los archivos y documentos en Cuba.

Palabras claves: Conservación documental; legislación archivística, historia legislativa, Ley no. 714/1960, Cuba.

96 Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Profesor auxiliar e investigador auxiliar /Secretariado auxiliar de la Academia de Ciencias de Cuba, asesor jurídico.

Abstract

The revolutionary government dealt, legislatively speaking, with the conservation of the Cuban documentary heritage, just one year after the Revolution. On January 22, 1960, Law No. 714 was promulgated. This provision would lay the foundations for management, conservation, and subsequent access to documentary heritage in Cuba. The objective of this paper is to assess the teachings of Law 714 in relation to the art of conserving the Cuban documentary heritage, taking into account the moment in which it was promulgated and the integrality of the documentary conservation sciences. For this, scientific methods such as analytical-deductive, historical-legal, and the technical analysis of legal document were used. The main conclusion was reached that Law 714/1959 showed a spirit closer to documentary conservation and with it the free access of citizens to archives and documents in Cuba.

Keywords: Documentary conservation; archival legislation, legislative history, Law no. 714/1960, Cuba.

Introducción

La Conservación Documental es un proceso que se desarrolla desde la antigüedad y se ha evolucionado desde simples recomendaciones para el mantenimiento de los documentos hasta ser hoy un proceso científico e innovador (Borrego, 2020, 1-13). Indiscutiblemente, este proceso, tiene sus influencias sobre el Derecho y es menester regularlo para lograr conservar el patrimonio documental de una nación (Mena, 2020, 4-22).

En Cuba, a solo un año de la Revolución cubana entrar en el poder, a pesar de los grandes desafíos socio- económicos imperantes, el gobierno revolucionario se ocupó, legislativamente hablando, de las instituciones archivísticas cubanas. El 22 de enero de 1960 se promulgó la Ley No. 714 (Delgado, 2023, 1-13). Esta disposición, creada para regular el funcionamiento de los Archivo Nacional de Cuba, sentaría las bases de gestión, conservación y acceso al patrimonio documental en Cuba. Con este preámbulo el objetivo de este trabajo es valorar las enseñanzas de la Ley No. 714 en relación con el arte de conservar el patrimonio documental

cubano, teniendo en cuenta el momento en que se promulgó y la integralidad de las ciencias de la conservación documental. Para ello se emplearon métodos científicos como el analítico- deductivo, el histórico- jurídico, y la técnica análisis de documento jurídico. Ellos permitieron desarrollar el análisis de la disposición, de sus antecedes y sus respectivas enseñanzas.

Antecedentes de la regulación jurídica de la conservación en Cuba

Los antecedentes más remotos de la protección jurídica de la documentación datan de 1559, fecha en que se sancionaron las Ordenanzas del Rey Don Felipe II. Esta norma ordenó, a los miembros de las colonias, a tratar bien los libros y demás papeles. Orientó la confección de un inventario jurado y firmado de los volúmenes de las contadurías, con una relación clara de todos los libros y de los que fueran aumentando, los cuales había que numerar y ponerles su contenido. Fue la primera normativa de conservación que se recibió en las colonias de España (Llaverías, 1949).

En 1602 llegan las Ordenanzas del Rey Don Felipe III por las que se recomendó el cuidado de los libros de relaciones y los demás de la Real Hacienda, ordenando el buen resguardo de los mismos. Resulta interesante que en tan temprana data se prohibió su consulta de los documentos generados por tal entidad por hombres de negocios u otra persona, so pena de proceder contra los culpables de faltar a lo dispuesto. Estableció que los libros fueran renovados y .se pusiesen en buena forma (Llaverías, 1949).

En 1693 el 7 de noviembre, se sanciona una Real Cedula (sin número) que prohibió la extracción de los libros y papeles de los archivos de las oficinas en Cuba, aunque lo pidiesen los jueces y permitió únicamente facilitar las noticias por certificación o receta (Llaverías, 1949).

En 1764, el 7 de octubre, se emite otra Real Cédula que prohibió la extracción de los libros y papeles archivados en las oficinas en general y facultó solamente a los Virreyes, Presidentes o Gobernadores de las colonias a enviar a un Ministro de la Audiencia, con un escribano, para revisar los documentos que necesitaran consultar (Llaverías, 1949).

En 1840, 28 de enero, se regula la Real Orden No. 531 que marcó un hito en la historia archivística cubana. Mediante esta normativa se creó el Archivo General

de la Real Hacienda de la Isla de Cuba, a propuesta de la Junta de esa organización. Este archivo es el primero creado oficialmente y es la génesis del Archivo Nacional de Cuba. Además, se aprueba por la precitada real orden el primer reglamento de archivos para esta institución.

El primer reglamento, de manera implícita explicaba los procedimientos para el trabajo, conservación, organización y tratamiento de los documentos (Llaverías, 1949). Tuvo el objetivo de normar cuales documentos deberían entrar en depósito y su futuro tratamiento. Se lograba así, la primera normativa que le dio un enfoque integrador y sistémico al bien jurídico documento con una visión bastante adelantada para su época. De manera implícita, protegía los registros que emanaba las autoridades coloniales en Cuba y explicaba los procedimientos para el trabajo, organización y tratamiento a los registros.

El Reglamento enfatizó de manera preponderante la conservación de los documentos como elemento primordial en la época. Estuvo motivado por la necesidad de conservar los papeles antiguos generados por la Real Hacienda y entidades auxiliares. Ordena reglas básicas para la conservar (Reglamento de la Real Hacienda de la Isla de Cuba, 1840: art. 15-17 y 22). En este sentido estableció responsabilidades desde las funciones, cómo y cuándo se debería ejecutar la limpieza del archivo, medidas elementales en caso de infecciones por insectos, el uso de luz y la prohibición de fumar en cualquiera de los interiores de la organización. Se estableció, de manera minuciosa, algunas reglas elementales desde la gestión de un archivo. Es impresionante como, todavía hoy, estas normas jurídicas se hacen tan evidentemente necesaria y se ilustran en una realidad que se encamina a la conservación documental y que a pesar del tiempo se mantienen. Se impulsó la obligación de transferir al nuevo archivo determinados documentos, según la data de su producción, para su conservación (Reglamento de la Real Hacienda de la Isla de Cuba, 1840: art.2). Este criterio se manejó con mucha fuerza jurídica. Es presumible que se perdía mucha información importante por la falta de predicción de donde debía ir la papelería, que se generaba habitualmente. Seguidamente, se reguló toda una interesante tecnología, para realizar en envió desde las oficinas y su recepción en el Archivo (Reglamento de la Real Hacienda de la Isla de Cuba, 1840: art. 8), estableciendo, incluso límites de tiempos para realizarlas (Reglamento de la Real Hacienda de la Isla de Cuba, 1840: art. 26). Especial atención, se brindó a los inventarios como mecanismo de control de los registros (Reglamento de la Real Hacienda de la Isla de Cuba, 1840: art. 19)

y su confección (Reglamento de la Real Hacienda de la Isla de Cuba, 1840: art. 21), llegando a prever, incluso, su duplicado para ulterior examen ante pérdidas (Reglamento de la Real Hacienda de la Isla de Cuba, 1840: art. 20). Las transferencias documentales se concibieron jurídicamente, como el único mecanismo para lograr el reabastecimiento sistémico del archivo, estableciendo las obligaciones a tales fines.

De manera general uno de los objetivos de la norma fue conservar los documentos para controlar el acceso de personas naturales y otros entes y así preservar derechos, sobre todo económicos, de la metrópolis.

En 1883, 3 de marzo, por la Real Orden No. 655 se ordenó el envío al Archivo de Indias, España, de la documentación relacionada con las Floridas, Tierra Firme y Capitanías Generales de Guatemala y Venezuela, custodiados hasta ese momento por los archivos en Cuba. Estas colonias, al ser independizadas, se decidió por la metrópolis trasladar su documentación a Cuba y es por esta real orden que se decide trasladarla hasta la entidad archivística creada al efecto en España. Esta normativa ubicó y ponderó a Cuba en un lugar muy importante en la archivística latinoamericana. (Llaverías, 1949)

En 1890, 10 de mayo de 1890, la Real Orden No. 481 dispuso el traslado de los documentos relacionados con el descubrimiento de América a la Biblioteca y Museo de España (Llaverías, 1949).

En la etapa colonial se inició una importante tradición legislativa en materia de archivos, que, aunque no llegó a concretar aspectos relacionados con la organización de un sistema tal como se conoce hoy, marcó las pautas para la protección legal de la documentación histórica, recomendando su cuidado y prohibiendo su extracción de los depósitos. Además, se establecieron limitaciones de acceso, muy acordes con los intereses económicos de la época y se reguló la organización interna del Archivo General.

En 1899, 14 de septiembre, la Orden No. 167 creó y estableció las funciones de la plaza de director y Conservador de Archivo en el Departamento de Estado y Gobernación (Llaverías, 1949).

En 1900, 25 de enero, por la Orden No. 40 se dispuso la obligatoriedad de conservar y clasificar los documentos que hasta esa fecha se encontraban en depósito en el Archivo General (Llaverías, 1949).

En 1900, 16 de abril, la Orden No. 74 autorizó a los encargados de oficinas públicas y archivos a tener en estos locales las armas necesarias para la protección de

los fondos, medida sustentada en la situación social existente en ese instante (Llaverías, 1949).

Las órdenes emitidas en este corto período histórico resultan muy interesantes desde el punto de vista jurídico, pues jerarquizan la actividad en el país al dar un rango administrativo al Director de Archivos que hasta esa fecha no había tenido. Además, en este lapso se sentaron las bases para que se abriera al público por primera vez el Archivo Nacional.

En 1902 nace la república burguesa y los diferentes gobiernos que transitaron por el Palacio Presidencial, también legislaron en función de la organización de los archivos en el territorio nacional. El período comprendido entre 1904 y 1913 fue objeto de una amplia legislatura en materia archivística, que estuvo en gran medida encaminada a la reorganización de la actividad en el país, atemperándola a las nuevas condiciones económicas, políticas y sociales de la nación.

En ese mismo año, 23 de julio, el Decreto No. 302: trasladó la sede del Archivo Nacional al edificio conocido como Cuartel de Artillería en la Habana Vieja provincia la Habana (Decreto No. 302, 1906).

En 1908, 12 de mayo, el Decreto No. 502 resolvió hacer modificaciones al principio general de no extraer documentos del Archivo Nacional, motivado por el hecho de que las causas criminales que por determinadas razones se habían transferido a dicha instancia, debían ser devueltas a los tribunales que las habían generado. En dichas causas no se había emitido resolución definitiva y, por consiguiente, mantenían valor jurídico-procesal, por lo que se hizo necesario que fueran entregadas a los Tribunales que las reclamasen para que les dieran el curso legal correspondiente (Decreto No. 502, 1908).

En 1913, 19 de diciembre, el Decreto No. 1233 estableció, de manera obligatoria, la devolución de los documentos extraídos del Archivo Nacional en un plazo de quince días (Decreto No. 1233, 1913).

En 1942, 6 de mayo, se sanciona la Ley No. 6 y se estableció la protección legal de los documentos históricos de Cuba. De forma complementaria a esta disposición en ese mismo año, 17 de junio, por Decreto No. 1780 se reglamentó la disposición de mayor jerarquía (Decreto No. 1780, 1942) y en 1944, 30 de agosto, por el Decreto No. 2960 se aprobó el Reglamento General Interior del Archivo Nacional de la República de Cuba, el cual estableció el régimen, contenido, distribución de los fondos, y organización técnica y administrativa de la institución (Decreto No. 2960, 1944).

Esta triada de documentos jurídicos marcaron un importante hito en la historia. Estuvieron matizadas por las influencias de Joaquín Llaverías Martines⁹⁷, director del Archivo Nacional de Cuba e importante referente en materia archivística en América Latina y su marcada intención en garantizar la organización y acceso de los fondos documentales teniendo en cuenta lo más avanzado de la archivística en el mundo.

Fue la primera disposición que prohibió la destrucción y poner en posición de abandono a los documentos históricos y la consideró una actividad delictiva (Ley No. 6, 1942: art. 5). Resultó ilícita, según esta norma, la venta o transacción alguna con la documentación histórica, salvo que no sea con el Archivo Nacional (Ley No. 6, 1942: art. 7). Esta fue la primera ley cubana que estableció normas para evitar la extracción de registros de utilidad pública del país (Ley No. 6, 1942: art. 9-11). Como regla prohibió la exportación de estos y estableció una tecnología autorizante, para que el poder ejecutivo gestionara con gobiernos extranjeros la importación, por devolución o donación, de aquellas piezas documentales que fueran de interés históricos del país (Ley No. 6, 1942: art. 9). De esta manera, estableció un sistema de protección legal específico y adecuado para sus documentos históricos. Más allá de la limitación de seccionar la vida del documento, ajustándolo al momento histórico y al desarrollo de la Archivística entonces, el país se acercó a las tendencias internacionales. El reglamento por su parte, casi en similar letra, estableció los mismos de protección legal en cuanto a los precitados elementos (Decreto No. 1780, 1942: art. 1-10).

Esta disposición no tuvo como objetivo fundamental establecer obligaciones o atribuciones sobre los archivos, sino regulaciones sobre los documentos históricos (Ley No. 6, 1942, art. 1). No obstante, se dispuso la construcción de un nuevo edificio para el Archivo Nacional, depósito de estos registros, que reuniera *las condiciones de capacidad y seguridad requeridas para establecimientos de esta índole, el cual, además de ofrecer tales garantías, deberá quedar habilitado para que en él se atiendan cuantos servicios públicos se precise prestar, así como para exhibir, en local adecuado, los documentos, cartas geográficas, planos y cualquier otro material*

97 Joaquín Llaverías Martínez (1875-1956). Capitán del Ejército Libertador Cubano. Dedicó 58 años de su vida a la labor de conservación, tratamiento y difusión de los documentos del Archivo Nacional, de ellos 35 a la dirección del mismo. Implementó las más avanzadas técnicas del momento en materia de indización y clasificación de los documentos, a partir de la experiencia internacional en función del acceso a la información.

análogo (Ley No. 6, 1942: art. 13). Una valoración óptima del valor de esta entidad y su función social. Dos años más tarde gracias a esta disposición y a la gestión e importa de Joaquín Llaverías, entonces director del Archivo Nacional, Cuba mostró al mundo una de las edificaciones más propicias para la preservación documental de la época (Llaverías, 1949, p.90).

Relativo a la conservación de los documentos se estableció que cualquier persona natural o jurídica que fuese poseedor de un documento histórico, estaba en la obligación de conservarlo (Ley No. 6, 1942: art. 3). Prohibió la destrucción por particulares de los documentos considerados históricos, considerando esta actividad como delictiva y estableció el procedimiento judicial a emplear ante una denuncia de incumplimiento de la norma (Ley No. 6, 1942: art. 6). Otorgó el derecho de tanteo al Archivo Nacional en lo concerniente a cambios de dominio de los registros sin exención (Ley No. 6, 1942: art. 7).

Se estableció un proceder mediante el cual se decomisaba el documento objeto del intento de exportación, previa indemnización, y se conservaba en el Archivo Nacional como un método de abastecimiento de documentos (Ley No. 6, 1942: art. 11). Por su parte el Reglamento Interior en la referencia a los deberes de los usuarios prohibió usar tinta o plumas, procedimiento químico para aclarar los caracteres borrados o desvanecidos, hacer marcas o señales, ni doblar las hojas y de ninguna otra clase, que alterase en lo más mínimo su estado de conservación (Decreto No. 2960, 1944: art.52). De igual manera de prohibió fumar en la sala de lectura o alterar el debido orden de los demás asistentes (Decreto No. 2960, 1944: art.64).

El Reglamento Interior estableció un procedimiento para la autorización del acceso a los catálogos y posteriormente a los registros (Decreto No. 2960, 1944: art. 45-48) y se establecieron medidas de comportamiento para los usuarios en función de lograr el mantenimiento de los fondos y evitando la extracción de los originales de esta entidad (Decreto No. 2960, 1944: art. 49-64).

Como se aprecia este periodo histórico estuvo marcado por la protección legal de los documentos y sus valores administrativos, legales y económicos, con énfasis en la etapa colonial cubana. Esta afirmación es lógica si se tiene en cuenta el desarrollo social y archivística de la isla hasta entonces. Es una muestra de la ponderación de los registros por las autoridades que tenían influencias en Cuba y sobre todo marcaron pauta sobre el acceso a estos soportes toda vez que se denota en un periodo, cuanto se hizo por limitar el acceso a estos registros.

La Ley No. 714 y la conservación documental

La disposición mantuvo, en su lógica formal, los criterios de no definir legalmente el Documento. Declaró, con similar letra que su antecesora, la Ley 6 de 1942, los documentos de utilidad pública y que se consideraban parte integrante del Patrimonio Nacional (Ley No. 714, 1960: art. 4). Además, declara como delito, el ocultamiento, la sustracción, alteración, e inutilización de los documentos declarados de utilidad pública (Ley No. 714, 1960: art. 13). No obstante, esta normativa aportó un procedimiento judicial a emplear ante una denuncia de incumplimiento de esta Ley. Se prohibió la extracción de documentos en manos de particulares del país, con una redacción muy similar a su antecesora, solo agregó la facultad de Archivo Nacional de autorizar la importación de aquellos registros que no se considerasen de utilidad pública (Ley No. 714, 1960: art. 31).

Interesante protección legal se brindó a los documentos en manos de privados. Obligó, en un plazo de un año, a los poseedores de estos documentos, a declarar su tenencia a la dirección del Archivo y creó el Registro de Documentos de Utilidad Pública (Ley No. 714, 1960: art. 7). Este registro público tenía la intención de controlar el Patrimonio Documental Cubano y de saber cuántas y donde se encontraban las piezas documentales. Una tarea todavía pendiente en nuestros días. Mantuvo el derecho de tenencia de los registros en manos de privados, limitando su posición a la destrucción, alteración, venta y otras formas que deterioran el bien (Ley No. 714, 1960: art. 6).

Aunque el objeto de regulación de esta disposición fue el funcionamiento del Archivo Nacional, sentó las bases para la futura conformación del Sistema Nacional de Archivos al extender, de una forma muy precaria, la protección jurídica a los documentos a las dependencias estatales que en un futuro formarían parte de los fondos del Archivo (Ley No. 714, 1960: art. 20). Reguló, por primera vez, los procedimientos para las transferencias documentales desde las dependencias estatales creadas o que se crearía en el futuro.

Esta norma regulatoria mantuvo entre las finalidades la de conservar y custodiar la documentación que la propia ley establece de utilidad pública. Es bien interesante la manera en que la ley estableció el deber de cada persona poseedora de documentos históricos, de conservarlo, de no transferirlo o venderlo salvo que lo hiciera con el Archivo Nacional (Ley No. 714, 1960: art. 6).

Esta disposición facultó, además, al Archivo Nacional, como conservador de

determinados documentos generados por el Estado y el Gobierno de la época (Ley No. 714, 1960: art. 19,21 y 22). Se pondera así el carácter conservador del Archivo y se protegen tipos documentales tales como constituciones, estatutos, leyes constitucionales, leyes fundamentales, leyes, acuerdos-leyes, decretos-leyes, leyes-decretos y órdenes militares de carácter legislativo. De igual manera se resguarda la Gaceta Oficial de la República y otros documentos como los relativos al Ejército Libertador y demás documentos notariales.

En sus últimos artículos se prohibió en absoluto la extracción de toda clase de piezas documentales del Archivo Nacional y facultó a su director como la única autoridad para autorizar la depuración documental en todas las instituciones del país (Ley No. 714, 1960: art. 32). Es significativo recordar que esta disposición de aprobó a casi un año del triunfo de los procesos revolucionarios en Cuba y era preciso impedir cualquier intento de robo, sustracción o deterioro del Patrimonio Documental.

Se adoptaron medidas tasitas de conservación preventiva ante la consulta de documentos a través del establecimiento de un proceder para el uso del lápiz de grafito para la toma de notas durante este acto y prohibió el uso de otro creyón o tinta de mayor consistencia (Ley No. 714, 1960: art. 25).

Esta ley reguló de forma integral y holísticamente la conservación, toda vez que, en su letra y espíritus, no se desconoció el valor de este proceso para lograr el valor de uso de los documentos. Nos enseñó, además, la importancia de regular el tema para legar la memoria histórica cubana.

Conclusiones

Cuba cuenta con una importante tradición legislativa en materia de protección y conservación de los documentos.

La *Conservación Documental* es uno de los temas archivísticos más aludidos en la historia legislativa cubana, demostrando el interés legislativo de los gobiernos por estas dinámicas sociales.

En Cuba siempre hubo la intención legislativa de conservar los documentos, a pesar de no existir todas las condiciones objetivas para hacerlo.

La legislación cubana ha ido evolucionando de tal manera que se ha logrado la

protección y conservación del documento, poniendo este último proceso como prioridad dentro del tracto legislativo e imponiendo una regulación que se adhiere a una tradición acorde a los mementos históricos de la archivística cubana.

La Ley 714/1959 mostró un espíritu más cercano a la conservación documental y con ello al libre acceso de los ciudadanos a los archivos y documentos en Cuba.

La Ley 714/1959 protegió la conservación como requisito imprescindible para desarrollar los demás procedimientos sobre la documentación. Estos procesos se desarrollaron con una mirada integral y holística.

Referencias Bibliográficas

Borrego, S. (2020). *La innovación tecnológica en la preservación del Patrimonio Documental cubano*. Anales de la Academia de Ciencias de Cuba. 10 (3) 1-7.

<http://www.revistaccuba.cu/index.php/revacc/article/view/766/906>

Decreto No. 1233. (1913). Gaceta Oficial de la República de Cuba No. 150 de fecha 23 de diciembre de 1913.

Decreto No. 127. (1909). Gaceta Oficial de la República de Cuba, No. 22 de fecha 27 de enero de 1909.

Decreto No. 140. (1907). Gaceta Oficial de la República No. 20 del 24 de julio de 1906.

Decreto No. 1780. (1942). Gaceta Oficial de la República de Cuba No. XIII de fecha 2 de julio de 1942.

Decreto No. 1915. (1959). Gaceta Oficial de la República de Cuba de fecha 28 de agosto de 1959.

Decreto No. 2960. (1944). Gaceta Oficial de la República de Cuba No. XVIII de fecha 19 de septiembre de 1944.

Decreto No. 302. (1906). Gaceta Oficial de la República de Cuba No. 20 del 24 de julio de 1906.

Decreto No. 386. (1904). Gaceta Oficial de la República de Cuba No. 148 del 22 de diciembre de 1904.

Decreto No. 502. (1908). Gaceta Oficial de la República de Cuba, No. 114 de fecha 14 de junio de 1908.

Decreto No. 900. (1907). Gaceta Oficial de la República de Cuba No. 52 de fecha 29 de agosto de 1907.

- Decreto No. 971. (1913). Gaceta Oficial de la República de Cuba No. 101 de fecha 27 de octubre de 1909.
- Delgado, Y. (2023). *Historia legislativa en materia de Archivos en Cuba (1559-2019)*. Revista e-Ciencias de la Información. 13 (1). 1-13. <https://doi.org/10.15517/eci.v13i1.51803>
- Ley del 6. (1909). Gaceta Oficial de la República de Cuba, No. 105 de fecha 6 de mayo de 1909.
- Ley No 6. (1942). Gaceta Oficial de la República de Cuba No. 280 de fecha 09 de mayo de 1942
- Ley No. 298. (1959). Gaceta Oficial de la República de Cuba. Edición Ordinaria de fecha 27 de abril de 1959.
- Ley No. 714. (1960). Gaceta Oficial de la República de Cuba, Edición Ordinaria de fecha 26 de enero de 1960.
- Llaverías, J. (1949). *Historia de los Archivos de Cuba*. La Habana. Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba. XXIV.
- Mena, M. (2020). *El papel de la gestión documental en los procesos de rendición de cuentas. Apuntes para una ley cubana de transparencia y acceso a la información*. ALCANCE Revista Cubana de Información y Comunicación, 9 (23), 4-22. <http://scielo.sld.cu/pdf/ralc/v9n23/2411-9970-ralc-9-23-4.pdf>

111- Cultura, patrimonio y desarrollo: colonialidad vs. sostenibilidad

Culture, heritage and development: coloniality vs. sustainability

Autor

M. Sc. Alejandro Ernesto Rojas Blaquier⁹⁸, alerblaq@gmail.com

Resumen

El patrimonio, como la cultura toda, es territorio en disputa. Su condición estratégica en el ejercicio del poder y en el modo en que éste orienta define la atención privilegiada de que es objeto, tanto por los que pugnan por sostener el orden establecido, como por los que batallan por alcanzar la plena y justa realización del ser humano. Esta certeza define una de las claves fundamentales para comprender la atención de que es objeto lo patrimonial.

Las reflexiones en torno a cultura, patrimonio y desarrollo encuentran un momento de trascendencia en la Conferencia Mundial de Políticas Culturales que sesionó en Ciudad de México en 1982. El consenso alcanzado allí en torno a la dimensión cultural del desarrollo, mucho ha aportado a la evolución de concepciones, políticas, programas y acciones en las últimas cuatro décadas y, de manera particular, en la conservación del patrimonio.

Sobre estos tres elementos se reflexiona en esta ponencia, dando reconocimiento a su importancia en la enseñanza artística.

Palabras claves: cultura, desarrollo, patrimonio, sostenibilidad, colonialidad

Abstract

Heritage, like all culture, is a disputed territory. Its strategic condition in the exercise of power and the way in which it is oriented, defines the privileged attention it receives, both by those who fight to sustain the established order, and by those

98 Máster en Desarrollo Cultural (Gestión Cultural), Instituto Superior de Arte (1998), Profesor Asistente, Vicedecano Docente, profesor de Estudios Cubanos y de Gestión del Patrimonio Cultural. Universidad de las Artes, La Habana (Cuba)

who struggle to achieve the full and just realization of the human being. This certainty defines one of the fundamental keys to understanding the attention paid to heritage.

Reflections on culture, heritage and development find a moment of transcendence at the World Conference on Cultural Policies held in Mexico City in 1982. The consensus reached there regarding the cultural dimension of development has contributed greatly to the evolution of conceptions, policies, programs and actions in the last four decades and, in particular, in heritage conservation.

These three elements are reflected in this paper, recognizing their importance in artistic education.

Key words: culture, development, heritage, coloniality, sostenibility.

Apuntes sobre cultura, patrimonio y desarrollo

El patrimonio, como la cultura toda, es territorio en disputa. Su condición estratégica en el ejercicio del poder y en el modo en que éste orienta y viabiliza sus finalidades, aunque no habitualmente explícito en toda su magnitud, y en no pocas ocasiones encubierto, define la atención privilegiada de que es objeto, tanto por los que pugnan por sostener el orden establecido, como por los que batallan por alcanzar la plena y justa realización del ser humano, desde sus disímiles circunstancias y su valiosa diversidad.

En el devenir humano, en su desarrollo, la cultura y el patrimonio ratifican cotidianamente su relevancia, por su rol en la configuración, siempre en constante actualización, de identidades y sentidos de pertenencia, y de su significación en la legitimación del presente y en la configuración del futuro.

Esta certeza define una de las claves fundamentales para comprender la atención de que es objeto lo patrimonial. Su lugar en los procesos de dominación subraya su trascendencia para la ardua tarea de la emancipación, gesta sólo culminable con la felicidad de todos, y conduce a que encontremos en instituciones e iniciativas orientadas a su conservación un apreciable aporte. No obstante, no resultan suficientes los esfuerzos parciales, tampoco las perspectivas centradas exclusivamente en la historia y la memoria, el arte y la educación, dominantes desde

hace mucho tiempo en este campo, pues, si bien esenciales en la representación que la sociedad hace de sí, y en los valores que defiende y promueve, no alcanzan a explicar y, menos aún, legitimar, las particularidades que distinguen la diversidad de la humanidad, sus existencias cotidianas, sus representaciones, y sus disímiles niveles y modos de organización y desenvolvimiento, sobre todo cuando vamos acercándonos a escalas locales y comunitarias, que tienen aún mayor presencia en los discursos que en los hechos.

Un asunto que merece atención particular, es el uso del patrimonio como recurso económico y, en particular, como atractivo turístico. Las preocupaciones que esto suscita alcanzan un significativo lugar tanto en la producción intelectual contemporánea, como en el ejercicio de organismos nacionales e internacionales y en las valoraciones, normas y recomendaciones que han ofrecido en las últimas décadas.

La protección del patrimonio cultural y natural ha generado renovadas experiencias y medidas en su gestión y manejo, ante el impacto al que está expuesto por la afluencia de visitantes o los servicios que se insertan para atender sus intereses y necesidades, o para incrementar ingresos, en no pocas ocasiones sin disponer de las condiciones y normas requeridas. No obstante, hay otros elementos de más compleja solución en los que debemos detenernos.

Entre ellos, resulta particularmente lesiva para el patrimonio la “folclorización” de sus expresiones, que ignoran que el verdadero atractivo del turismo está en su posibilidad de contacto con lo singular, con lo genuino que distingue a un pueblo o comunidad: su cotidianidad, sus prácticas, sus representaciones, su medio.

El aporte más significativo, si de patrimonio y turismo hablamos, no podemos ubicarlo en lo redituables o atractivas que resulten sus propuestas, sino en la medida en que, sobre la base del protagonismo y disfrute de sus creadores y el respeto a los valores y tradiciones culturales que justifican su patrimonialidad, contribuyan a mejorar sus condiciones de vida, y refuercen su sentido de pertinencia, sus valores y particularidades, en el enriquecedor diálogo que puede propiciarse entre lo universal, lo nacional y lo local.

El tránsito de los usos del patrimonio de testimonio de poder a valorización de sentidos, arraigo y construcción identitaria; de acumulación a creación; de vitrina a vida, de consumo a vivencia, de pasado a preámbulo del futuro, define su capacidad de aporte al desenvolvimiento de la sociedad y su valor estratégico en el camino hacia un desarrollo sostenible.

Las reflexiones en torno a cultura, patrimonio y desarrollo encuentran un momento de particular trascendencia en la Conferencia Mundial de Políticas Culturales que, convocada por la UNESCO, sesionó en la Ciudad de México en 1982. El consenso alcanzado en sus sesiones en torno a la dimensión cultural del desarrollo, mucho ha aportado a la evolución de concepciones, políticas, programas y acciones en las últimas cuatro décadas y, de manera particular, en la conservación del patrimonio. Los retos contemporáneos ratifican la importancia de entender, tal como allí se formulara, que “La cultura constituye una dimensión fundamental del proceso de desarrollo y contribuye a fortalecer la independencia, la soberanía y la identidad de las naciones.” (UNESCO, 1982, pág. 44) También que “El crecimiento se ha concebido frecuentemente en términos cuantitativos, sin tomar en cuenta su necesaria dimensión cualitativa, es decir, la satisfacción de las aspiraciones espirituales y culturales del hombre. El desarrollo auténtico persigue el bienestar y la satisfacción constante de cada uno y de todos” (UNESCO, 1982, pág. 44), que “es necesario humanizar el desarrollo” (UNESCO, 1982, pág. 44) y que el fin último de éste es “la persona en su dignidad individual y en su responsabilidad social” (UNESCO, 1982, pág. 44).

Esa perspectiva sobre la relación entre cultura, identidad, patrimonio y desarrollo se erigió desde entonces como alternativa ante el modelo economocéntrico, a su propuesta de un camino único, uniforme y lineal, orientada a sostener el orden reinante, que ignora la especificidad, la diversidad y la capacidad creativa de los pueblos.

Otras preocupaciones, emanadas de la compleja y multifactorial crisis que caracteriza nuestra época, y, en particular, una situación ambiental que afecta la vida del planeta, unida al incremento de la brecha entre naciones y sectores de población, donde la desigualdad se acentúa con su lastre de pobreza, inequidad, marginación, inseguridad, fragmentación y crecientes movimientos migratorios; condujo a la alerta sobre la necesidad de un “desarrollo duradero”: “Está en manos de la humanidad hacer que el desarrollo sea sostenible, duradero, a sea, asegurar que satisfaga las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer las propias” (Organización de Naciones Unidas, 1987), que marcara la emergencia del paradigma de desarrollo sostenible. En los años '90 avanzará, impulsada por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), la noción de desarrollo humano, que sitúa su eje principal en la ampliación de las capacidades de las personas, en el progreso de la vida

y el bienestar humano y “trata sobre todo de ampliar las opciones de la gente, es decir, permitir que las personas elijan el tipo de vida que quieren llevar, pero también de brindarle tanto las herramientas como las oportunidades para que puedan tomar tal decisión.” Esta noción, ofrecerá una visión multidimensional donde, sin desconocer lo económico, será considerado lo social, lo político, lo cultural y lo ambiental, y su expresión en la calidad de vida y en la ampliación de oportunidades para los seres humanos.

Más adelante, “Nuestra Diversidad Creativa”. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, presidida por Javier Pérez de Cuéllar, definirá, en 1996, “El desarrollo sin contexto humano y cultural es un crecimiento sin alma”(UNESCO, 1996, pág. 49), tras señalar que “Las dimensiones culturales de la vida humana son posiblemente más esenciales que el crecimiento económico”, que “no podemos reducir la cultura a una condición subalterna de simple catalizador del desarrollo económico”, para concluir que “la cultura tiene que entrar en escena de forma más fundamental, no al servicio de unos fines sino como la base social de esos mismos fines” (UNESCO, 1996, pp. 14-15).

En relación con el tema que promueve estas reflexiones, este informe llama la atención sobre el hecho de que “El desarrollo plantea nuevos desafíos a la conservación del patrimonio. No sólo hay una enorme distancia entre fines y medios, sino que además nuestras definiciones de patrimonio siguen siendo demasiado restringidas, sesgadas en favor de la élite, lo monumental, lo escrito y lo ceremonial” y precisa que “el patrimonio cultural no debe convertirse en una simple mercancía al servicio del turismo, sino establecer relaciones de mutuo apoyo con él”, pues así como ofrece ventajas, también incorpora desventajas “cuando distorsiona nuestra comprensión del pasado y limita nuestro acceso a él” (UNESCO, 1996, pp. 34-35)

La Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, celebrada en Estocolmo en 1998 señalará que “el desarrollo sostenible y el auge de la cultura dependen mutuamente entre sí”; que “uno de los fines principales del desarrollo humano es la prosperidad social y cultural del individuo”; que “la creatividad cultural es la fuente de progreso humano y de diversidad cultural” y “resulta esencial para el desarrollo”; por lo que “las políticas culturales también deberán estar dirigidas a mejorar la integración social y la calidad de vida de todos los miembros de la sociedad sin discriminación” y erigirse como “un componente esencial de un desarrollo endógeno y sostenible” (UNESCO, 1998).

Sobre estas bases fueron formulados los Objetivos de Desarrollo del Milenio que, fijados en el año 2000, por acuerdo de 189 países miembros de las Naciones Unidas, que definieron ocho propósitos a conseguir para el año 2015, en los que se incorporaron los principios del desarrollo sostenible.

Cumplido ese plazo sin alcanzarse los fines propuestos, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó el 25 de septiembre de 2015 su nuevo programa para el desarrollo: Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, que integra los principios fundamentales definidos por los modelos de desarrollo sostenible y desarrollo humano.

Como plantea dicha Agenda, con “Los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible y las 169 metas que anunciamos (...), se pretende retomar los Objetivos de Desarrollo del Milenio y conseguir lo que estos no lograron. También se pretende hacer realidad los derechos humanos de todas las personas y alcanzar la igualdad entre los géneros y el empoderamiento de todas las mujeres y niñas” (ONU, 2015).

A pesar del consenso alcanzado en cuanto a avanzar sobre la base de los principios y propósitos construidos en los tres lustros que la preceden, llama la atención el no reconocimiento explícito del significado trascendental de la cultura, y su atención, de manera fragmentaria, desde algunos de los ámbitos que le son inherentes, hasta el reconocimiento de “la diversidad natural y cultural del mundo, y también que todas las culturas y civilizaciones pueden contribuir al desarrollo sostenible y desempeñan un papel crucial en su facilitación” (ONU, 2015).

Esto es particularmente significativo cuando, ya en el 2010, también en México, la Cumbre Mundial de Líderes Locales y Regionales - III Congreso Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, señalara que “El mundo no se halla exclusivamente ante desafíos de naturaleza económica, social o medioambiental. La creatividad, el conocimiento, la diversidad, la belleza son presupuestos imprescindibles para el diálogo por la paz y el progreso, pues están intrínsecamente relacionados con el desarrollo humano y la libertad”, y abogara por el reconocimiento de la cultura como un cuarto pilar, “en todas las políticas públicas, particularmente en aquellas relacionadas con educación, economía, ciencia, comunicación, medio ambiente, cohesión social y cooperación internacional.”

La cuestión no estriba, en nuestra modesta opinión, en que la cultura se asuma como un cuarto pilar del desarrollo sostenible, o en uno de los objetivos de futuras agendas. Ante las concepciones dominantes, esto podría conducir a la atención parcelada, sectorializada, que padece, ante la ausencia del reconocimiento de su

condición sustantiva y transversal, de su lugar y alcance, en el desenvolvimiento cotidiano y en el desarrollo de la sociedad y de su repercusión multidimensional en su posibilidad y en su sostenibilidad.

Tras cuarenta años, México acogió la reedición por la UNESCO de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, MONDIACULT 2022, expresamente articulada, como define su tema, al “Desarrollo Sostenible”, “hacer frente a los desafíos globales y perfilar las prioridades inmediatas y futuras”, y allanar “el camino para la plena integración de la cultura como bien público mundial en la Agenda posterior a 2030 para un desarrollo inclusivo y sostenible”.

Las reflexiones que la precedieron, desde los países de América Latina y el Caribe, “abogan por un cambio de paradigma en las políticas culturales”, conscientes de los vínculos existentes entre la cultura y el desarrollo sostenible. En ellas se puso énfasis, entre otros aspectos, en el impacto transversal de la cultura en todo el espectro de políticas públicas; su condición indispensable y no accesorio ante su contribución a la cohesión social, a la paz, a la generación de alternativas y a la transformación de nuestras realidades; el compromiso de defender la protección y promoción de la diversidad cultural y biológica, y el patrimonio, en su visión más amplia, como fuerzas positivas para la inclusión, el empoderamiento y la resiliencia; el respeto a los derechos culturales para todos y a la libertad creativa. Junto a esto, se resaltó, como un elemento clave para impulsar el desarrollo sostenible, el papel de la economía creativa en el crecimiento económico y en el fomento de oportunidades y competencias.

Nuevas formulaciones y experiencias se abren paso en plena correspondencia con los retos que impone la aspiración de alcanzar la sostenibilidad y las particularidades y exigencias de cada contexto. Particularmente aportadora a las reflexiones contemporáneas, es la perspectiva emergente de “territorio biocultural”.

A esto se une la creciente valorización del patrimonio universitario y su gestión, ámbito que transversaliza toda la vida de los centros de enseñanza superior y la dinámica atención de que es objeto, tanto por la responsabilidad social de estas instituciones y su compromiso con la formación integral de ciudadanos creativos, competentes, solidarios y comprometidos, como por su capacidad para testimoniar el papel y la historia de estos centros y su contribución al fortalecimiento de la identidad y cohesión de la comunidad universitaria.

Podemos añadir, además, entre muchas otras iniciativas en este terreno, que Cuba

ha lanzado la convocatoria a su Primer Congreso Internacional de Patrimonio Cultural, a efectuarse en el presente año, donde el necesario diálogo sobre estos asuntos encontrará oportunidad para ampliarse.

Sostenibilidad vs. colonialidad

Las circunstancias que compartimos, y a pesar de los empeños y esfuerzos realizados, nos hacen presumir que los objetivos de la Agenda 2030, correrán similar suerte que los Objetivos de Desarrollo del Milenio y no podrán ser alcanzados en la magnitud que se proponen y que la humanidad demanda.

Llegado el momento de su balance, veremos emerger, entre otros, no sin razón, el trágico impacto de la Covid-19, o el conflicto ruso-ucraniano, entre tantas otras catástrofes que venimos enfrentando en el lapso definido para este programa. Nos preocupa que pueda continuar ausente la perspectiva cultural en el análisis de los factores que limitan el logro de sus nobles objetivos.

Partimos de la convicción de que la cultura no es resultado del desarrollo económico, sino la que lo provee, sostiene y proyecta, en estrecha relación con las circunstancias que enfrenta cada colectividad humana. Ajena a ella no hay sostenibilidad posible, no hay oportunidad para el cambio y las transformaciones que requiere. La cohesión con el contexto, para prever su futuro y, sobre todo, para posibilitarlo, alcanzarlo y hacer sostenible su creciente desenvolvimiento ante la renovación de necesidades y aspiraciones, no pueden alcanzarse desde la exclusión de la cultura.

Las políticas son imprescindibles: la vida lo revela. La improvisación, el asistencialismo, el sectorialismo y el voluntarismo limitan su alcance y, no pocas veces, definen lo efímero de sus resultados. No obstante, más nociva aún, resulta la colonialidad desde la que se conciben, independientemente de las fuentes ideológicas e intelectuales que las nutran, y la limitada perspectiva crítica sobre ella y sobre nuestro propio desempeño. La colonialidad, “lógica cultural” del colonialismo, es un elemento clave para el ejercicio y consolidación de la dominación. Es en ella donde se concentran los esfuerzos más intensos y velados para sostener la hegemonía y enfrentar los riesgos que para esta suponen la plena realización de las aspiraciones de pueblos y naciones que continúan pugnando

por “otra oportunidad sobre esta tierra”.

El trágico costo de la colonialidad no está sólo en la subordinación a que nos condena, ni en la falsa ilusión que nos ofrece. Está también en el esperar de otros frente al hacer; en el imitar frente al crear; en el reproducir frente al pensar. Sobre esto, precisa Boaventura de Sousa Santos: “... Las sociedades son la imagen que tienen de sí mismas al verse reflejadas en los espejos que se construyen para reproducir las identificaciones dominantes en un momento histórico determinado...” (De Sousa, 2003). La necesidad de un pensamiento crítico se impone; la responsabilidad de contribuir a él, nos compromete.

Consideraciones no finales. ¿Acaso provocaciones?

Hartos de promesas, hemos ido despojándonos de la ingenuidad y la inocencia y vamos entendiendo mejor que se impone la batalla, no la resistencia. Entre nosotros, la reproducción tardó en ceder espacio a la sospecha, más aún a la rebelión. Nos hemos contentado con ver nuestros paisajes, nuestras ideas, nuestras gentes desde espejos importados. Aún hay quien continúa pujando por desprenderse de su “barbarie” para alcanzar el reconocimiento de la “civilización”, a pesar de que ya acumulamos demasiadas evidencias de la barbarie que esa civilización produce.

La crítica y la creación son indispensables ante las oportunidades, y también ante los riesgos, si de transformar la realidad se trata; y si realmente aspiramos a que la libertad, la igualdad y la fraternidad dejen de ser una promesa y abandonen el reducto de la demagogia al que han sido confinadas.

Para tales fines, debemos apreciar cuánto nos refugiamos en los fragmentos que somos; cuánto erigimos y defendemos nuestras parcelas; cuánto olvidamos, aun reconociendo nuestra hibridez, que el otro es parte nuestra, que el otro somos nosotros. Tomar conciencia de esto, al menos, propiciará que el respeto y la cooperación, indispensables para los cambios que exigen nuestras complejas realidades, sumen su aporte.

Es en lo cultural y, como parte de él, en el patrimonio, donde se libra hoy, sin desconocer el costo de otros terribles conflictos y circunstancias, un combate particularmente sensible para la humanidad: una cultura consumista y

uniformizante se expande al costo de la devaluación y marginación de otras; del empobrecimiento de un tesoro inestimable: la diversidad cultivada en el largo trayecto recorrido por la especie humana, y la suplanta por la oferta de estilos de vida que, tras las “oportunidades” del mercado, conducen a la mimesis y a la dependencia de quien lo controla.

El “orden” que hoy padecemos es la expresión de una cultura, una cultura que privilegia el tener y degrada el ser (“tanto tienes, tanto vales”), alienta el individualismo y el pragmatismo; amenaza a la creatividad, la pertenencia y al compromiso; y que “confunde la libertad del dinero con la libertad de las personas, donde nos convertimos en mercancía las personas y los países (...) una concepción de cultura según la cual más vale consumir que crear”, como precisara Eduardo Galeano

El camino hacia “la dignidad plena del hombre” resulta hoy más complejo. Su trazado plantea la importancia de abrirle paso a la singularidad de cada cultura, como fundamento para la elaboración de modelos propios que, ajustados a proyectos, capacidades y necesidades, orienten el quehacer por el vivir y el ser. También es necesario disponer de una capacidad crítica que, afincada en nuestros contextos, identifique desde dónde concebimos nuestra visión del mundo y nuestros modos de hacer, que injerte en nuestro “tronco” lo que del mundo tenga posibilidad de aporte a la transformación necesaria.

Develar el lugar que tienen la cultura y el patrimonio en los procesos de dominación y emancipación es tarea grande e imprescindible, sumamente compleja y requerida del concurso multidisciplinario. Hacer valer su aporte en nuestro camino hacia un desarrollo sostenible, es un imperativo.

En este empeño, habrá que sumar no pocas ausencias y hacer visible tanto invisibilizado, porque hay un “pequeño género humano” que lo necesita y lo merece, que no ha cejado en su batalla por encontrar un mundo para sí, para el “hombre natural”.

Con estas convicciones, andamos, hacemos, erramos, aprendemos, crecemos, con la única aspiración de ser útiles, de ser consecuentes con el sentido de servicio y respeto que nos moviliza, conscientes de que “El mundo tiene dos campos: todos los que aborrecen la libertad, porque sólo la quieren para sí, están en uno; los que aman la libertad y la quieren para todos, están en otro”. (Martí, 1982, pág. 389)

Cuando la duda o la incertidumbre nos golpean, volvemos a cantar con Silvio:
"y hay que quemar el cielo
si es preciso, por vivir.
Por cualquier hombre del mundo,
por cualquier casa" (Rodríguez, 2008, pág. 150)

Referencias Bibliográficas

- De Sousa, B. (2003). *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. Colección Palimpsesto, 2003
- Martí, J. (1982). Un español. Patria, 16 de abril de 1892. En: *Obras Completas*. Tomo 4.
- Organización de Naciones Unidas [ONU] (2015). *Asamblea General: 70/1. Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible*. A/RES/70/1. 21 de octubre de 2015.
- Organización de Naciones Unidas [ONU] (agosto de 1987). *Asamblea General: Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo "Nuestro futuro común"*. A/42/427.
- Rodríguez (2008). La era está pariendo un corazón. En: *Cancionero*. La Habana: Editorial Letras Cubanas-Ojalá.
- UNESCO (1998). Políticas Culturales: Documento de Estocolmo 1998. Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, (reunida en Estocolmo del 30 de marzo al 2 de abril de 1998).
- UNESCO (noviembre de 1982). Declaración de México. En: UNESCO: *Informe Final. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*. México, D.F., 26 de julio-7 de agosto de 1982. CLT/MD/1. París.
- UNESCO (septiembre de 1996). "Nuestra Diversidad Creativa". Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Versión resumida. CLT-96/WS/6. Ediciones UNESCO. París.

113-Gestión de riesgos para la colección de obras en el súper mercado “Los Marinos”

Risk management for the collection of works in the super market “Los Marinos”.

Autora

M. Sc. Iliana Estrella Salgado Ravelo⁹⁹, iliesara56@gmail.com.

Lic. Oriel Alfredo Boada Ayala¹⁰⁰.

Resumen

El presente trabajo aborda aspectos relacionados con la actualización de criterios y métodos para la conservación del patrimonio cultural en una novedosa apuesta de llevar a los barrios lo mejor de la cultura del país, el Museo Orgánico Romerillo, el cual propone un diálogo entre los vecinos de la comunidad con las diferentes manifestaciones artísticas. El espacio seleccionado fue el súper mercado “Los Marinos”, el cual fue rehabilitado para desempeñar esta función. Algunas obras expuestas presentan signos de deterioro, ponen en peligro la colección y atentan contra la sostenibilidad del proyecto. Para ello, se empleó la metodología de Gestión de Riesgos que incluye la identificación, análisis y evaluación de los riesgos, y lo hace competente en el diseño de planes de actuación según los principios de la conservación preventiva, sin perder el marcado perfil social, cultural y educativo que encierra el proyecto, cuyo propósito es la experimentación, el desarrollo y la difusión del arte en Cuba.

Palabras clave: Gestión de riesgos, deterioro, conservación preventiva, proyectos comunitarios, patrimonio cultural inmaterial.

⁹⁹ Profesora Auxiliar. Facultad de Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural, Universidad de las Artes.

¹⁰⁰ Licenciado en Artes Plásticas en el perfil de Conservación-Restauración de Bienes Muebles. Academia de Arte San Alejandro

Abstract

The present work addresses aspects related to the updating of criteria and methods for the conservation of cultural heritage in a novel commitment to bring the best of the country's culture to the neighborhoods, the Organic Romerillo Museum, which proposes a dialogue between the residents of the community with the different artistic manifestations. The selected space was the super market "Los Marinos", which was rehabilitated to perform this function. Some exhibited works show signs of deterioration, endanger the collection and undermine the sustainability of the project. For this, the Risk Management methodology was used, which includes the identification, analysis and evaluation of the risks, and making it competent in the design of action plans according to the principles of preventive conservation, without losing the marked social, cultural and educational profile that surrounds the project, whose purpose is the experimentation, development and dissemination of art in Cuba.

Key words: Risk management, deterioration, preventive conservation, community projects, intangible cultural heritage.

Introducción

El contenido de la expresión "patrimonio cultural" ha cambiado en las últimas décadas. En la actualidad no se limita a monumentos y colecciones de objetos (patrimonio material o tangible), sino también al patrimonio no tangible, conocido como *oral o inmaterial* que, según la Convención para su salvaguardia, el patrimonio cultural inmaterial (PCI) "es el crisol de nuestra diversidad cultural y su conservación, una garantía de creatividad permanente".

En Cuba ha ido ganando terreno una importante iniciativa dirigida a la solución de los problemas concretos de las comunidades, en la búsqueda del mejoramiento de la calidad de vida del pueblo, y a la creación, en sentido general, de mejores condiciones para la satisfacción de las necesidades más primordiales de la población: "los proyectos comunitarios" que a lo largo y ancho del archipiélago cubano se desarrollan y han posibilitado la participación de la población en la vida cultural y en la preservación de las tradiciones y la identidad nacional.

Representativo en La Habana es Kcho Estudio Romerillo: Laboratorio para el Arte y su Museo Orgánico, un proyecto cultural sin fines de lucro, nacido de la iniciativa del artista Alexis Leyva Machado (Kcho), ubicado en el capitalino municipio de Playa; tuvo sus inicios con las transformaciones en el barrio de Romerillo, a partir de la posibilidad de cambiar los espacios físicos y embellecer esta comunidad con un marcado perfil social, cultural y educativo.

El Museo Orgánico de Romerillo, sin dar la espalda a los patrones de la museología tradicional, asumió desde la práctica el cuerpo teórico de la Nueva Museología, bajo un prisma de contemporaneidad puso a consideración de sus habitantes obras de arte de auténtico valor patrimonial.

La preocupación por la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural exige de los especialistas en conservación, especial atención en lo referente a la identificación de los agentes de riesgo, a la adopción de formas de control y a su tratamiento, para que puedan gestionarse de forma planificada, reduciendo las pérdidas de valor de las colecciones, a partir de una estrategia planteada desde la conservación preventiva, encaminada a bloquear y reducir la pérdida total de nuestro patrimonio.

Evaluar los riesgos que corren las colecciones no es pensar solo en lo que pueda sucederles mañana, es pensar a largo plazo, en las generaciones futuras. Algunas de las obras expuestas presentan signos de deterioro; la falta de acciones de conservación en el lugar, la inexistencia de un conservador responsable de la guarda y cuidado de las obras presentes, la negligencia por parte de las personas que visitan el mercado entre otras causas, ponen en peligro la colección y atentan contra la sostenibilidad del proyecto.

Desarrollo

Un proyecto comunitario parte de un conjunto de ideas y acciones que se desarrollan de manera coordinada y buscan solucionar un problema o paliar un déficit que sufren los integrantes de cierto grupo social con el objetivo de mejorar la vida de las personas; comienza con un diagnóstico socio-cultural que define la situación de la población y las problemáticas que impiden su correcto desarrollo, su especificidad radica en que suelen ser ideados, desarrollados y concretados

por los vecinos.

En Cuba los proyectos comunitarios se han desarrollado a lo largo de todo el país, donde se encaminan a cambiar la conducta de la población en beneficio de la sociedad. Destaca el interés en desarrollar el arte en las personas, en el trabajo a favor de la inclusión social y en el mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad, utilizando las diferentes manifestaciones artísticas a través de un proceso de transformación del barrio en una “Galería de Arte Popular”.

Kcho Estudio Romerillo, donde el arte transforma un barrio.

Para el artista de la plástica cubano **Alexis Leyva Machado**, conocido como “Kcho”, el arte tiene una capacidad sanadora que puede enriquecer y embellecer la vida de los demás. Esa máxima, su empeño y total dedicación los ha vertido en un proyecto renovador de esperanzas.

A la realización del proyecto, le antecedió un fuerte trabajo comunitario desde el año 2013 con el objetivo de transformar los espacios físicos y mentales de los habitantes del barrio. Así surgieron parques infantiles, gimnasios biosaludables, áreas para el descanso y la práctica de deportes. La mejora del alumbrado y servicio telefónico públicos, así como la remodelación y rescate de los centros comerciales del lugar, fueron obras desarrolladas gracias al proyecto. **Romerillo**, un barrio socialmente complejo, cobró vida y sus pobladores están insertos en los trabajos artísticos llevados a cabo por **Kcho** y su equipo, empeñado en situar el arte en el centro de la vida. Este creador lucha por convertir el arte en una necesidad de primer orden para los habitantes de su querido barrio capitalino

Laboratorio para el arte: Museo Orgánico Romerillo (MOR)

Para la XII edición de la Bienal de La Habana surge la idea de llevar el arte a la comunidad y con ello romper las tradicionales fronteras de la obra de arte asociada a los límites estrictos del museo. Se inserta una nueva propuesta que da continuidad y un mayor alcance al proyecto: el Museo Orgánico Romerillo (MOR) que propone un diálogo directo de los vecinos de la comunidad con las diferentes manifestaciones artísticas, donde los principales espacios expositivos serán sus propias viviendas, comercios, cafeterías, parques, aceras, paradas de

autobuses, fachadas y muros. Pintura, dibujo, escultura, grabado, instalaciones, grafiti y fotografía, convivirán con teatro, cine, video, performance, música, danza, con lo cual, el artista pretende que las personas convivan con el arte, lo sientan, lo experimenten y participen de él. Un proyecto socio-cultural y comunitario cuyo propósito es la experimentación, el desarrollo y la difusión del arte en Cuba.

El Museo Orgánico de Romerillo, sin dar la espalda a los patrones de la museología tradicional, asumió desde la práctica el cuerpo teórico de la Nueva Museología, bajo un prisma de contemporaneidad puso a consideración de sus habitantes obras de arte de auténtico valor patrimonial.

Dentro de los espacios seleccionados como museo, se encuentra el súper mercado “Los Marinos”, el cual fue rehabilitado para comercializar productos alimenticios y a la vez mostrar una colección de artistas plásticos de la vanguardia, en diferentes formatos y manifestaciones artísticas, propiedad del gestor del proyecto, que pone a disposición de la comunidad con el objetivo de que las personas interactúen con ellas y la cultura llegue a la comunidad; que este mercado se convierta en un espacio dinámico, donde se participe, se interprete y se aprenda del arte.

La preocupación por la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural exige de los especialistas en conservación, especial atención en lo referente a la identificación de los agentes de riesgo, a la adopción de formas de control y a su tratamiento, para que puedan gestionarse de forma planificada, reduciendo las pérdidas de valor de las colecciones, a partir de una estrategia planteada desde la conservación preventiva, encaminada a bloquear y reducir la pérdida total de nuestro patrimonio.

Evaluar los riesgos que corren las colecciones no es pensar solo en lo que pueda sucederles mañana, es pensar a largo plazo, en las generaciones futuras. Algunas de las obras expuestas en “Los Marinos” presentan signos de deterioro; la falta de acciones de conservación en el lugar, la inexistencia de un conservador responsable de la guarda y cuidado de las obras presentes, la negligencia por parte de las personas que visitan el mercado entre otras causas, ponen en peligro la colección y atentan contra la sostenibilidad del proyecto.

Evaluación de Riesgos para la colección

En relación con los peligros que podrían generar una pérdida de valor, existen diferentes propuestas para evaluar su incidencia. La metodología empleada fue la

Guía de Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico (2016), una publicación conjunta del ICC (Instituto Canadiense de Conservación), el ICCROM, pioneros en abordar la concepción del riesgo y la terminología asociada a su definición desde la disciplina de la conservación.

Las etapas del proceso de evaluación de riesgos, así como los conceptos y herramientas desarrolladas para su aplicación en el campo del patrimonio cultural se basan en la norma internacional ISO 31000:2009. Para el cumplimiento de nuestro objetivo, los modelos pasan por las siguientes etapas:

1°. Establecer el contexto.

2°. Identificación, análisis y evaluación de los riesgos.

3°. Tratamiento para su mitigación. Planificación de las acciones.

Aplicación de la Metodología. Resultados

Establecimiento del contexto

Misión: La experimentación, desarrollo, difusión de las artes y el entendimiento humano, un espacio para el diálogo, la cultura, el conocimiento y la paz.

Alcance de su tarea: Desarrollar proyectos con un marcado perfil social, educativo y cultural dirigido al mejoramiento humano y a defender los valores de nuestra cultura nacional, así como su papel y aportes en el concierto global.

Contexto social: Formación heterogénea de la población, no se aprecian arraigo a costumbres y tradiciones. Debido a las condiciones marginales que presentaba el barrio, se ha caracterizado como una zona de alta peligrosidad social y delictiva.

Público: Residentes de la comunidad que realizan sus compras rutinarias mantienen un flujo constante de personas en el área de exposición, así como, turistas que visitan el proyecto.

El inmueble: Armoniza con los elementos que conforman la imagen urbana integrándose a los inmuebles existentes en el lugar, representa un sitio visible de común manejo dentro de la cotidianidad ciudadana del barrio. Tiene forma de nave, comprendido entre dos muros conformados por bloques con grandes ventanales, que cubren toda el área y permiten la entrada de luz natural durante todo el día, la que es reforzada con lámparas fluorescentes. El techo está conformado por vigas de hierro y tejas de fibrocemento con un falso techo de láminas metálicas que presentan un alto grado de oxidación, algunas se han perdido a través de las cuales se observan cables eléctricos.

Posee tres puertas, dos frontales y una lateral que da acceso al almacén las cuales permiten la recepción de los productos a través de camiones que contaminan el ambiente.

Cuenta con dos espacios expositivos: el área de ventas y el almacén (primera y segunda sala). En el área de venta, se colocó un panel divisorio de pladour (cartón yeso), que transformó los espacios y las lógicas de circulación originales en el área interna. Ver figura 1, muestra la distribución espacial dentro del mercado.

La colección y la exposición: La colección constaba al inicio del proyecto con 41 obras: una escultura en el exterior, 34 piezas en la sala 1 (sala de ventas) y 6 en la sala 2 (almacén del supermercado). En el montaje de la exposición además de los paneles se utilizan las paredes y vitrinas.

Identificación de los riesgos

Ver Tabla 1. Agentes de deterioro - tipo de ocurrencia. La misma muestra los agentes de deterioro identificados y que representan riesgos para las colecciones en la sala 1 del súper mercado; clasificados según el tipo de ocurrencia (eventos raros, frecuentes y procesos acumulativos).

Análisis de los riesgos

Identificar los riesgos que amenazan las colecciones es necesario, pero no suficiente para poder tratarlos de manera efectiva. El empleo de “las escalas **ABC** para el análisis de los riesgos” nos permite conocer:

¿Cuál es la magnitud de cada uno de esos riesgos?, ¿Cuáles son inaceptables? y ¿Cómo podemos priorizarlos?

En esta etapa se analiza en detalle cada uno de los riesgos identificados.

Las escalas ABC para el análisis de los riesgos.

El componente ‘A’: Para los riesgos del tipo ‘eventos’, cuantifica la frecuencia con que estos pueden ocurrir: el tiempo promedio (en años) entre dos eventos consecutivos. Para los riesgos del tipo ‘procesos acumulativos’, indica el tiempo (en años) que demora un determinado nivel de daño en acumularse.

El componente 'B': Indica cuanto será la pérdida de valor esperada en cada objeto de la colección afectada por el riesgo.

El componente 'C': Indica cuánto representan, del valor total de la colección, los objetos afectados por el riesgo.

Para puntuar este componente estimamos el porcentaje o la fracción del valor de la colección que será afectada por el riesgo. Según su importancia, el valor total de la colección expuesta en la sala 1, incluyendo el edificio, se distribuye cuantitativamente entre sus componentes. Ver figura 2 muestra los componentes principales de la colección y el valor aportado por cada uno expresado en %.

Los componentes 'B' y 'C', juntos, cuantifican la pérdida de valor esperada en la colección. La combinación de las puntuaciones de A, B y C da como resultado el valor de la magnitud del riesgo (MR).

Evaluar los Riesgos: Gráfico de prioridad de MR

El cálculo de magnitud de riesgos (MR) se realizó a través del análisis de las escalas ABC, esto permitió determinar el orden de prioridad que representan amenazas para la colección, comparar los riesgos entre sí y evaluar los que pueden ser aceptables y cuáles no, de esta forma, facilitar la toma de decisiones en cuanto a los tratamientos para su mitigación.

En el siguiente gráfico (figura 3) se presentan los riesgos evaluados para la colección de obras de arte en la sala 1 del súper mercado "Los Marinos" del MOR. Las puntuaciones de los 3 componentes del riesgo se indican con diferentes colores. La longitud total de las barras tricolor corresponde a la magnitud de cada riesgo (MR), que se muestra en la parte inferior del gráfico.

Los valores de MR están clasificados según su grado de prioridad: catastrófica; extrema; alta; media y baja prioridad. El valor máximo de MR obtenido con las escalas ABC es MR=15. Esta puntuación significa que esperamos la pérdida total del acervo en 1 año.

Como se observa, hay diferentes tipos de riesgo para el inmueble y las obras. Algunos riesgos tienen causas naturales (condiciones de T-HR inadecuadas causadas por el clima, agentes biológicos entre otros) y otros son antrópicos (falta de mantenimiento y uso del inmueble para exhibir, conservar obras de alto valor patrimonial, inadecuada selección de materiales para la exposición de las obras, aglomeraciones, filtraciones de agua, hurto). Los riesgos de mayor magnitud

para este museo son los de incendio, colapso parcial del tejado durante ciclones o huracanes debido a la falta de mantenimiento adecuada, vandalismo, y hurto oportunista. Por otra parte, el tránsito de visitantes, la existencia de contenedores de basura fuera del museo, la pérdida de los pies de obra, las obras en construcción, así como, las fuentes de iluminación eléctricas, son los riesgos más pequeños para la colección en su contexto.

Una vez evaluada la prioridad de la MR, se determinó que los riesgos con valor superior a 9,1/2 son inaceptables para la conservación de la colección en el súper mercado por lo que requieren tratamiento a corto plazo para su eliminación o mitigación. Lo que permitió diseñar una propuesta de acciones que contribuyeran a la conservación integral de la colección de Obras de Arte en el súper mercado "Los Marineros". Proteger este patrimonio y ofrecer herramientas para su gestión, conservación y puesta en valor, es tarea clave para garantizar su accesibilidad y la sostenibilidad cultural del proyecto.

Tratamiento de los riesgos. Propuesta de acciones

Mantenimiento del inmueble.

Cubrir las ventanas con toldos que impidan o minimicen la entrada de la radiación solar, el agua de lluvia, el polvo ambiental, así como, aves y otros agentes biológicos.

Sustituir el panel para el montaje.

Asegurar los pedestales y vitrinas de la exposición.

Valorar un nuevo montaje para las caricaturas y las pancartas como parte de la colección del MOR.

Instalar cámaras de seguridad que permitan la visibilidad del total de las obras expuestas.

Designar un responsable de la colección y su conservación, dentro del súper mercado.

Proveer de un inventario de las obras presentes en el súper mercado.

Mantener la higienización del piso y de las obras.

Proveer el súper mercado de extintores contra incendios y de medios de protección.

Habilitar plaza de conservador, un factor que sería importante no sólo para el trabajo de Conservación y Protección de la colección de artes plásticas exhibida en el súper mercado, sino también para el Proyecto MOR en su conjunto; pues este proyecto cuenta además con otros espacios expositivos.

Elaborar un Plan de emergencia contra desastres.

Planificar las acciones propuestas para su implementación. El plan debe incluir un calendario realista (que indique el tiempo previsto para iniciar la implementación de cada medida y el tiempo necesario para hacerlo, funciones y responsabilidades y todos los recursos necesarios para poner en práctica las medidas.

Realizar un monitoreo sistemático de los riesgos, que permita el reajuste de las acciones y medidas de tratamiento de ser necesario.

Comunicar la presente investigación a la dirección del proyecto MOR.

Conclusiones

El empleo de la Metodología de Gestión de Riesgo permitió evaluar los riesgos que amenazan la colección en el súper mercado y diseñar una propuesta de conservación integral, lo que permitirá preservar y proteger dicho Patrimonio Cultural.

Romerillo, un barrio socialmente complejo, ha cobrado vida, sus pobladores están insertos en los trabajos llevados a cabo por el proyecto, lo que representa un elemento fundamental de las identidades culturales como fuente de inspiración para la creatividad.

Se adoptan medidas para la salvaguardia del Patrimonio Cultural mediante acciones entre las instituciones culturales de base y la comunidad referido específicamente a la sostenibilidad cultural del proyecto que comprende los objetivos, los instrumentos de gestión y los recursos necesarios para su desarrollo.

Referencias Bibliográficas

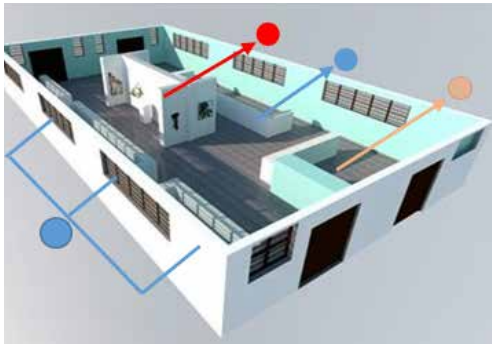
Arce, M. (2017). *Proyectos comunitarios: mejorar la calidad de vida de la población*. Recuperado de [http://www.radio habana cuba _ proyectos comunitarios mejorar la calidad de vida de la población.htm](http://www.radiohabana.cuba/_proyectos_comunitarios_mejorar_la_calidad_de_vida_de_la_poblacion.htm).

Borges Pérez, O. (2013). *Realiza Kcho proyecto cultural comunitario en El*

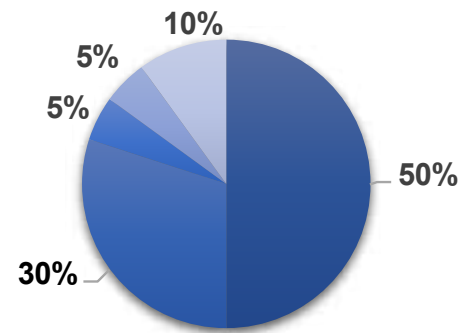
- Romerillo. Recuperado de: <http://www.cubasi.cu/realiza-kcho-proyecto-culturalcomunitario-en-el-romerillo.htm>.
- Kcho estudio Romerillo, donde el arte transforma un barrio*. Havana Private Suite 2019. Tomado de: <http://www.Patrimonio%20inmaterial/Kcho%20estudio%20Romerillo,%20donde%20el%20arte%20transforma%20un%20barrio%20-%20Havana%20Private%20Suite.htm>. Consultado el 1 de julio de 2019.
- Michalski, S. (2006). Preservación de colecciones. *Cómo administrar un museo: Manual práctico*. ICOM, París. p.52.
- Pedersoli J.L., Antomarchi, C. y Michalski S. (2016). *Guía para la Gestión de Riesgos para el Patrimonio Museológico* <http://www.iccrom.org/publication/guide-risk-management-english-version>.
- Romerillo: Un barrio por y para el arte*. Publicado por REDH-Cuba en 5 junio, 2017. Consultado el 1 de julio de 2019
- Tamames Henderson, M. (2015). *“Nueva museología en Romerillo. Teoría & praxis”*. Recuperado de: <http://www.cubarte.cu/es/articulo/nueva-museolog-en-romerillo-teor-praxis/26496>.
- UNESCO ISSUES FIRST EVER PROCLAMATION OF MASTERPIECES OF THE ORAL AND INTANGIBLE HERITAGE. UNESCO Press. 18 de mayo de 2001. Consultado noviembre 2022.

Tabla 1. Agentes de deterioro - tipo de ocurrencia.

Agentes de deterioro	Eventos raros	Eventos frecuentes	Procesos acumulativos
Fuerzas Físicas	Huracanes Incendios	Obras construcción Fuertes vientos Ciclones Montaje Inadecuado - Aglomeraciones Golpes accidentales Tránsito de visitantes	
Robo Vandalismo	Hurto premeditado	Hurto oportunista Vandalismo	
Fuego	Incendio provocado Negligencia	-	-
Agua		Filtraciones (Techos defectuosos)	Procedimientos inadecuados de limpieza
Plagas	-	-	Fauna local Contenedores de basura Productos alimenticios en el museo
Contaminantes		Obras en construcción	Vehículos Visitantes
Luz y UV	-	-	Radiación solar Fuentes de Iluminación eléctricas
T inadecuada	-	-	Clima local Luz solar
HR inadecuada	-	-	Clima local Filtraciones lluvia



Inventario
inexistente,
Identificación
incorrecta



- artistas de la vanguardia
- artistas contemporáneos
- colección caricaturas
- colección pancartas
- edificio

Figura 2. Diagrama de valor para los diferentes componentes de la colección

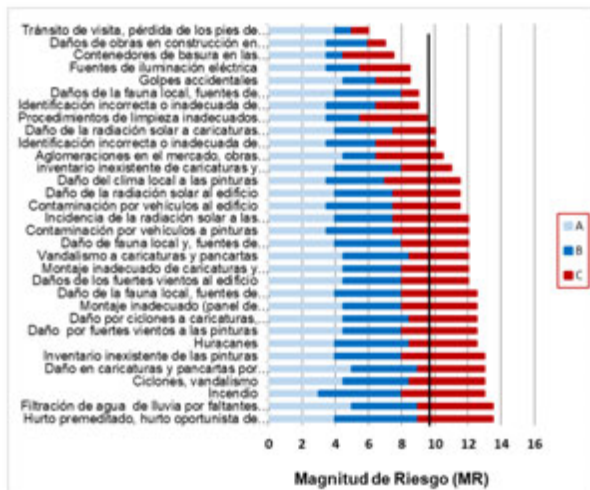


Figura 3. Gráfico de prioridad de Magnitud MR (Magnitud de Riesgo)

124- El coleccionismo de arte en el contexto cubano. Caso de estudio Lydia Cabrera

Art collecting in the Cuban context. Case Study Lydia Cabrera

Autor

M. Sc. Javier León Valdés¹⁰¹, javierleonvaldes854@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone demostrar cómo el contexto multicultural que se generó en el siglo XIX y XX en Cuba - favorecida por los acontecimientos internacionales de aquellos tiempos - tuvo su expresión en el coleccionismo de artes adoptado o desarrollado en el contexto privado con Lydia Cabrera. Estas actividades generaron con posterioridad las grandes colecciones institucionales, convirtiéndose, a la larga, en material de estudio docente educativo para la asignatura Coleccionismo.

Palabras clave: coleccionismo, arte, Cuba, patrimonio, Lydia Cabrera.

Abstract

Is the purpose of this work to demonstrate how the multicultural context generated in XIX and XX centuries in Cuba - favored by international events at that times - had its expression in the activities related to the collection of art, adopted or developed in the private sector context with Lydia Cabrera. These activities later on generated the large institutional collections that have become, in the long run, educational-teaching material for the subject of "Collecting" or "Collection"

Key Word: collecting, art, Cuba, heritage, Lydia Cabrera.

¹⁰¹ Profesor Auxiliar. Universidad de las Artes. Facultad Arte de la Conservación del Patrimonio Cultural.

El coleccionismo de arte en el contexto cubano

Este trabajo se propone demostrar cómo el contexto multicultural que se generó en el siglo XIX y XX en Cuba - favorecida por los acontecimientos internacionales de aquellos tiempos - tuvo su expresión en el coleccionismo de artes adoptado o desarrollado en el contexto privado. Estas actividades generaron con posterioridad las grandes colecciones institucionales, convirtiéndose, a la larga, en material de estudio docente educativo para la asignatura Coleccionismo.

El coleccionismo de arte esta intrínsecamente ligado a las grandes fortunas, ya que esas familias eran las que podían sostener la compra a los precios ajustados para piezas de alta demanda.

En los inicios del siglo XVIII eran objetos valiosos para su consumo, y deleite de la expresión social del individuo o familia. Mas con el paso del tiempo se convirtieron en herencias para sus descendientes en las cuales, además de su posible valor reconocible por los nuevos propietarios, muchos de esos objetos de antaño - dígase, por ejemplo, vajillas - competían con los de su tiempo, puede que por su mejor calidad y por ser de mayor significación al presentar escudos de la familia o de títulos de nobleza.

Estos objetos significativos eran liberados de su función utilitaria pasando a ser guardados por lo general a causa de sentimientos filiales. Con el decursar del tiempo y de varias generaciones - favorecidas por el legado familiar o afectivo - pasaban a ser el testimonio patrimonial e histórico del linaje familiar.

El coleccionismo inconsciente lo definiré como la acción de acumular elementos que, por sus usos o funciones son guardados o conservados según los ritmos de los acontecimientos por persona, personas o instituciones, los cuales quedan enmarcados en un tiempo y espacio y donde dicha acumulación de elementos puede continuar o no, pero siempre de una forma espontánea.

Podemos usar como ejemplo la mayor colección del pintor José Nicolás de la Escalera que se encuentra en la Parroquia de Santa María del Rosario, en el municipio del Cotorro, La Habana. Otro caso es la colección de exvotos del Santuario Nacional de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, en Santiago de Cuba, y la del Santuario Nacional de San Lázaro Obispo, en Boyero, también en La Habana. A este grupo podemos filiar que de igual forma corresponde a bienes familiares heredados por generaciones.

El coleccionismo consciente se produce cuando dicha actividad se convierte en

una afición consistente en la agrupar y organizar objetos teniendo en cuenta como criterio una o varias categorías

Colección es un término que procede del vocablo latino *collectio* y que hace mención al *“conjunto de cosas de una misma clase que se reúnen por su valor o por el interés que despiertan”*. La persona que desarrolla u organiza una colección se conoce como coleccionista.

Para entender y comprender el coleccionismo primero tenemos que decir que aunque atesorar y valorar objetos es innato del ser humano. Desde que el humano comenzó a vivir en los diferentes procesos evolutivos de la sociedad conformó tesoros.

El coleccionismo tal como lo conocemos hoy o sea de nuestra contemporaneidad se puede dividir en dos fases, la primera fase es la conformada por la oligarquía del poder europeo, dígase reyes, papás y duques de un estado independiente, entre otros, al que le llamo Colección de Casa Real.

En cuanto a la fase dos es la colección institucionalizada del museo, muchas de las ocasiones el inicio de esta última es derivado de las colecciones de Casa Real, conjuntamente con la fase dos se desarrolla un coleccionismo a partir del de finales del siglo XVIII será notorio el coleccionismo de personas adineradas o con determinado recurso, pero que no es más que el formato de la fase uno, ya sea en mayor o menor escala.

Pero mi interés es el análisis del coleccionismo de la segunda fase que en Cuba generó la formación muchas colecciones estatales, el que nos llega y actúa hoy siglo XXI, por lo que el coleccionismo dentro del sistema social se formó desde el siglo XVIII al XXI, hay que situarlo en la modernidad como proceso socio-histórico que tiene sus orígenes en Europa a partir de la emergencia de la ilustración. Movimiento que pone a la clase burguesa no gubernamental del siglo XVIII en igualdad de condiciones con la clase dominante de la aristocracia y el alto clero. Por cuestiones de manejo político y de poder, la modernidad trata de imponer la lógica y la razón, negándose en la práctica los valores propuestos por los antiguos regímenes.

Abogaba por que el ciudadano pueda tener sus metas según su propia voluntad, ya nazca como campesino o dueño de una porción de tierra y pueda tener entre sus objetivos llegar a “encabezar” una nación, o sea, ser la principal persona en un limitado tiempo y espacio. Ejemplo representativo de lo postulado por esta naciente modernidad lo es el agrimensor y mediano hacendado George Washington, que

llegó a ser Presidente de la nueva nación de los Estados Unidos de América. Mi basamento del coleccionismo de segunda fase se da en la primera República de Francia (1792-1804). Esta, al nacionalizar los tesoros reales y las colecciones privadas de Francia, hicieron pasar los mismos de manos de un propietario objetivo a un propietario subjetivo: el Estado Constitucional. Este nuevo Estado, nacido como Revolución, inmediatamente deberá imponer sus símbolos identitarios, y una de sus acciones al respecto es cambiar el nombre de “Palacio Real del Louvre” a “Museo del Louvre”. Con esto se da nacimiento a la institución “MUSEO”, cuyo referente es tomado por los revolucionarios de antecedentes como los casos ingleses y el italiano. El primer caso fue el “Museo Ashmolean” de Arte y Arqueología, situado en Oxford. Este abrió sus puertas en 1683 como parte de la biblioteca no como museo propiamente, y surge debido al donativo de la colección que Elias Ashmole le había legado a la Universidad de Oxford cuatro años antes. Otro caso fue el conjunto de más de 80.000 piezas procedentes de la colección privada de Sir Hans Sloane, médico y naturalista. Este médico donó su colección privada al Estado británico según indicaba su testamento del año 1753, lo que dio nacimiento al Museo Británico. Podría mencionarse un tercer caso que también se generó por donación a tras la muerte como concepto de herencia. En esta ocasión el destinatario no fue una institución sino el pueblo. Fue la voluntad de Ana María Luisa de Médici (1667-1743), Princesa Electora del Palatinado y última representante de la familia de los Médici. Ana María Luisa fue testigo de cómo la colección de una familia del linaje Della Rovere, en Urbino, era expoliada hacia otros territorios. Ana María Luisa de Médici estipuló con la nueva dinastía reinante el llamado “*Patto di Famiglia*” que estipulaba que los Lorena –sus herederos– no podían transportar o “*levare fuori della Capitale e dello Stato del Granducato ... Gallerie, Quadri, Statue, Biblioteche, Gioje ed altre cose preziose... della successione del Serenissimo Granduca, affinché esse rimanessero per ornamento dello Stato, per utilità del Pubblico e per attirare la curiosità dei Forestieri*”¹⁰². Con este pacto Ana María Luisa permitió que Florencia no perdiese ninguna obra de arte quedándose en el palacio Pitti. Durante el siglo XIX el mundo verá nacer grandes colecciones que marcarán la

102 “...llevarse fuera de la Capital del Estado del Gran Ducado...Fotografías, cuadros, estatuas, bibliotecas, y otras cosas valiosas... de la sucesión del Serenísimo Gran Duque, declarando que permanecerán como ornamento del Estado, para la utilidad del Público y para atraer la curiosidad de los Forasteros”.

historia cultural del arte. Desde esta época que se reafirma y compite con las colecciones reales que aun prevalecían, se ponen en claro sus características esenciales como llegan a nuestros días, y serán:

- A. El coleccionismo manifiesta que la propiedad de la obra es exclusiva y no compartida.
- B. El coleccionismo es expresión del poder dominante.
- C. El coleccionismo incide en la orientación ideológica de la cultura. Al estar en manos de un poder dominante, económica y políticamente, controla, dirige y selecciona los objetos desde sus gustos, posiciones y criterios, que tienden a ser más cualitativos que cuantitativos; más de valores añadidos que de funciones. Las imágenes realizadas por procedimientos mecánicos (grabado, máquinas, fotografías, cine, televisión, rayo láser...) suponen una multiplicación alcanzable por muchos y por tanto una democratización del arte. Este proceso multiplicante o divulgador (popularizar la posesión de objetos de arte) conduce a la potenciación y valoración de elementos cualitativos, o valores añadidos que compensen el factor cuantitativo o multiplicador.
- D. El resultado nos lleva a que a la cantidad ha de oponerse la calidad. Esta calidad se identificará con las condiciones de objeto museal o coleccionado, apto sólo para pocos por el elevado precio que se debe ofrecer.
- E. El objeto sacro funcional, manufacturado, se transforma en objeto de museo o colección si sigue siendo manual, personal, raro, extraño, inútil, sin función..., mitificado. El objeto cuantificado que se vende, consume y produce beneficios, se desecha: su destino no es el museo, sino el basurero. Solo con el de cursar del tiempo el objeto utilitario vulgar, al escasear, puede ser coleccionable y toma un nuevo concepto como pieza: el de valor patrimonial.
- F. Lo que el hombre fábrica en serie no es coleccionable sino sólo si ese objeto de uso y consumo fabricado, pasado su tiempo y descontextualizado de su primigenia función, asociado al valor histórico casi siempre, entra a una colección. Por ejemplo, si es souvenir, un recuerdo o un objeto interesante, curioso. También en la colección de un museo si el objeto es inútil o sea no funcional, no fabricado, sino manualizado, no reproducible. Mejor aún si además es acompañado de un nombre altamente conocido, de elevado precio, y que clasifica para la crítica como arte, cotizando en el mercado.

- G. El coleccionismo impone todos los valores sobreañadidos de los objetos de arte: antigüedad (patina, serie, técnica, manualidad, exotismo, función), autoría y precio. El museo, como veremos, es el heredero de estas valoraciones.

Valoración de los objetos de arte: La imposibilidad de definir la artisticidad de un objeto producido por el hombre, y que llamamos convencionalmente arte, hace que las obras de este tipo se valoren según criterios no artísticos o estéticos sobreañadidos. Sobre todo después de que la obra coleccionada o museal - y fuera de su contexto - haya perdido su funcionalidad. De ahí que casi todos los valores sobreañadidos han nacido por razones del coleccionismo, del comercio del arte y como consecuencia, de la museografía. Recuerdo en la década de los 80 del siglo XX con la Ley 23 que para poder coleccionar era una condición la vejez, la personalidad asociada, lo único o raro, el nivel de atracción o "estética" de lo "coleccionable", y su grado de conservación.

La antigüedad: La reflexión histórica nos obliga a considerar el valor antiguo de un objeto si tiene más de 50 años. Sobre esta valoración se ha construido todo el canal del comercio del arte de los anticuarios. Pero no debe confundirse la antigüedad con la historicidad de un objeto: el primero es un valor cronológico y el segundo un valor cultural que popularmente se expresa con el adagio "no todo lo viejo es antiguo". De allí que pintores vivos sean coleccionables. Recuerdo de un criterio alguna vez en boga el cual "postulaba" que "para ser pintor reconocido" o de prestigio comercial, una obra del mismo tenía que ser expuesta en la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes -MNBA-." De lo contrario era "pintor de feria": la institución santifica al artista. Podemos poner como ejemplo a Benito Ortiz, que se ganaba el sustento como fotógrafo de la Brigada de Monumentos de Trinidad. Sólo exponía en la Feria Nacional de Arte Popular que se alternaban entre Sancti Spíritus y Ciego de Ávila, dirigidas por Santos Zerpa. Luego de que el MNBA incluyera en su última reapertura una sala para los Primitivos, no había Dios que permitiera poner sus "mamarrachos" en una casa: Benito hoy se cuantifica como "pintor coleccionable".

Al valor de antiguo se unen otras consideraciones: la procedencia del objeto, por razón de su propietario o por cultura excepcional o rara; el exotismo y la rareza en cuanto a la poca frecuencia del tipo o modelo; la serie o pertenencia a un conjunto completo o no; la unicidad, contrapuesta a la multiplicidad en forma de

copia o reproducción; la integridad del objeto conservado total, parcialmente, o restaurado. Se considera íntegro y comerciable un objeto si conserva más del 25 % de su integridad primera y original. Estas consideraciones son valoraciones, sobre todo, de tipo mercantil y comercial. Expongamos, a manera de ilustración, que un fragmento de cerámica egipcio –barro cocido-, va directo a colección de Bellas Artes, colección Universal. –Artefacto netamente utilitario-. Y sin embargo, un fragmento cerámico aborígen o colonial cubano, dígase siglo XV o XVIII –barro cocido también-, no va a ninguna parte, o sólo a determinados museos con temática arqueológica. Visible allí la discriminación artística según las mentalidades desde el poder institucional.

La autoría: El reconocimiento del autor de la pieza, con firma o sin ella, aumenta la valoración de la obra, la cual cada vez depende más del autor desde que los renacentistas aconsejaron firmar las obras. Maestro, taller, escuela, son valores escalonados más a menos de tal forma que la autenticación de la firma o falsificación de la misma provoca un escándalo, aunque más en el mundo comercial que en el creativo, aunque afecta también al ámbito museográfico. De allí el atribuido o cerca del círculo del artista o taller como solución Salomónica al no tener firma la pieza.

El precio final de la pieza depende de los dos anteriores y de la importancia que se desee ofrecer por la crítica especializada. El precio hace que la ficción alcance cifras que se traducen de la forma siguiente: en cuanto más cara es una pieza, más artística parece. El valor de la inversión y comercio del arte se apoya en este principio: es arte lo que vale dinero y se revaloriza. El artista triunfa cuando ha alcanzado ciertos precios. La referencia “valor de ventas” es la escala del éxito del artista. Tener en casa un René Portocarrero o Amelia Peláez es dinero en posibilidad circulante, pero una “retrato de cabeza” de Leopoldo Romañach, cuenta con difícil movimiento mercantil y coleccionable, por su abundancia en existencia.

La obra de arte, en su verdadero sentido, de hecho nada tiene que ver con el precio, porque no tiene valor de compra en sí misma. Como máximo, una obra se puede robar, pero no se puede vender en el mercado libre, sólo en el mercado negro. Por eso la historia del arte, al revés que el comercio del arte, ha de fundamentarse sobre valoraciones distintas: el arte tiene valor cultural, estético e histórico que genera colecciones.

En Cuba, y el caso del coleccionismo de Lydia Cabrera.

Luego de exponer el marco conceptual y metodológico que a mi consideración

mueve el arte hacia la colección, veamos el caso cubano:

Un punto importante para este primer momento, tan añejo en las colecciones familiares, se remonta al siglo XVIII. Son cuatro los elementos fundamentales a coleccionar, principalmente documentos familiares; en segundo lugar, cerámicas; en tercera posición, los muebles, y en cuarta las pinturas. El orden que hemos utilizado no infiere valor de colección.

La era de las revoluciones económicas, políticas y sociales vivió su esplendor en el siglo XVIII e irradió, a veces a destiempo, hacia todos los escenarios posibles. En términos culturales, dicha centuria se caracterizó por profundos cambios que marcaron nuevos horizontes en el ámbito internacional. Poderosas metrópolis del período, como España, Francia e Inglaterra, estuvieron entre las protagonistas de aquel escenario signado por acontecimientos y procesos, que repercutieron en la isla de Cuba, y de manera puntual en objetos valiosos.

Hay que destacar que los muebles que llegan a la contemporaneidad, de ricos diseños, excelentes maderas y confecciones, pertenecían a los estratos más altos y adinerados de la sociedad (Rippe, 1981). Sin embargo, vale aclarar que no todo el mobiliario utilizado en estos tiempos tenía esta riqueza de formas y materiales. Grabados, pinturas de la época, nos muestran otros muebles funcionales que se fueron depreciando en la medida que avanzaron las técnicas de confección y las modas imperantes.

De este periodo histórico cubano nos dan una idea dos viajeras:

Refiere la condesa de Merlín, sobre 1840, de la hacienda San Marcos que

...Allí todo es sencillez; una sala espaciosa, como todas las de este país, con sillas de tafilete o paja muy fina, y galerías espaciosas alumbradas por bujías de cera cubiertas de fanales de cristal. En cuanto a lo demás, nada de dorados, nada de cortinas, nada de sillones de lujo;.... (Santa Cruz, 1974)

Otra mirada al mueble decimonónico cubano lo da Fredrika Bremer en su viaje en 1851, donde describe

... En la sala de recepción en Cuba hay, desde las ventanas y hacia el interior, dos filas de mecedoras, unas de estilo español y otras de estilo norteamericano; las españolas son más grandiosas, pero también más pesadas. Allí se sienta una y conversa meciéndose, mientras se abanica y el viento juguetea en las ventanas (...) en la velada, después del té, nos sentamos en mecedoras en el patio, vestidas todo lo ligero que la modestia nos permite, ... (Bremer, 1980)

En cuanto al mueble ecléctico, se inspira en los estilos históricos que le antecedieron

– de ahí el denominativo de “revival”. En este tipo de mueble se combinan varios estilos en una sola pieza, generándose un estilo nuevo. Todo ello vino impulsado por la tecnología industrial que permitió abaratar el mueble y sacarlo de los grandes palacios aristocráticos y mansiones burguesas. Como es una etapa donde caen coronas y banqueros, surgen nuevas estructuras económicas y sociales y los nuevos señores o nuevos ricos precisan de enmascarar su cuna, que no siempre se halla dentro de la alta sociedad, por lo que comienzan a imitar la vida propia de esta última.

A los nuevos ricos en el poder, en ciudades como Filadelfia y Nueva York, les llevó tiempo asimilar la copia y la mezcla de los estilos históricos y lejos de lograr una copia fiel a los mismos, lograron una nueva interpretación de ellos.

En el mueble en esta etapa pre-industrial destaca el norteamericano John Henry Belter, quien inspirado en el Rococó difundió por todo el continente americano este tipo de mueble. El mobiliario diseñado por Belter se caracterizó por presentar un tallado donde predominan elementos florales, aves y frutas. Asimismo, en los muebles de J. Belter “se observan patas cabriolé con ruedas en la parte delantera y el tapizado, siendo el palo rosa la madera que más utilizó y que puso de moda en el contrachapado (Miller, 2000). Ejemplares de estos muebles pueden encontrarse en varios museos de Cuba, el de Arte Colonial de La Habana, el de los Capitanes Generales, el de Artes Decorativas de La Habana y el de Arte Colonial de Santi Spíritus, entre otros.

Acotemos un ejemplo que verifica lo expuesto: Las relaciones comerciales con Estados Unidos, abiertas desde el siglo anterior, van a permitir la entrada de este nuevo mobiliario a través del importador trinitario López Díaz, quien compró muebles de los ebanistas John Henry Belter, Charles A. Baudouine, J. and J. Meeks & Co. y Charles Klein de Nueva York, y a George J. Henkels y Charles Honoré Lannure (Kenny, s/f, pág. 245) de Filadelfia. De este último se conserva una consola en el Museo Romántico de Trinidad y otra en el Museo de Artes Decorativas de Santa Clara, dos de las cuatro que fueran compradas por el trinitario López por el valor 2935 dólares y 35 céntimos. Lo anterior se confirma en el documento de venta o exportación conservado, por fortuna, en los archivos Mercantiles de la ciudad de Nueva York y en Filadelfia, ya que los documentos de importación que se encontraban en Cuba desaparecieron en un incendio ocurrido en el Puerto de Casilda en 1964.

De forma general el mueble en la Cuba del siglo XIX se manifiesta en tres grandes etapas:

En la primera etapa destaca el mueble Neoclásico, donde predominó un mueble sin mucha preponderancia hacia la decoración, exento de conchas, marfiles, terciopelos, sedas y bronces; un mueble, acogedor y sencillo, marcado por líneas sobrias. Se desarrolló a comienzos del siglo XIX y perduró hasta, aproximadamente, la década del 40 de dicha centuria.

La segunda etapa tiene como exponente al mueble Medallón, el que llegó tanto a manos de la aristocracia, como de la burguesía, ya fueran criollos o peninsulares. Este mueble se caracteriza por las curvas, las flores y las conchas. Se desarrolló a comienzos de la década del 30 del siglo XIX y perduró hasta, aproximadamente, la década del 70 de dicha centuria.

En la tercera etapa encontramos el mueble tipo Perilla. Se caracterizó por la torneadura, la verticalidad. Fue un mueble muy acogido por las clases dominantes, por la intelectualidad, y llega hasta la clase media baja - para estos últimos, más sencillo, con apenas marcas del estilo. Se desarrolló a partir de la década del 70 del siglo XIX y perduró hasta, aproximadamente, la década del 20 del siglo XX.

Se impone en este estudio el análisis de una de las figuras destacadas de la cultura cubana, muy conocida por sus trabajos etnográficos sobre la cultura de los afrodescendientes cubanos, pero al ser el tema que nos ocupa el del coleccionismo nos declinaremos sólo hacia esta faceta de la figura de Lydia Cabrera, por lo demás eminente etnóloga y ensayista cubana. Dicha dama, en los comienzos de la década del 20 del siglo XX, inauguró una tienda dedicada a la venta de muebles, llamada "Alyds". Más que analizar y narrar, mejor expongamos de su propia boca sus ideas y memorias según entrevista realizada a Lydia Cabrera y que los documentos se guardan en la Universidad Internacional de la Florida y otras en la Universidad del Sur de la Florida. Se han publicado esta entrevista pero no he podido consultar, solo las notas atesorada en los fondos de dichas universidades.

...Cuando fue elegido presidente (Se refiere a Gerardo Machado) —vivíamos frente a frente— y yo tenía mucha confianza con él, le pedí tres "gracias"... La primera, hacer un museo de reproducciones en Cuba —escultura y arquitectura—, con becas de viajes para estudiantes cubanos. De inmediato, una beca para Amalia Peláez, y un puesto para el que había sido secretario y hombre de confianza de mi padre. Las tres gracias fueron concedidas. Me fui a París con todos mis proyectos de museo. El lugar elegido era la Plaza del Polvorín, frente al Palacio Meridional,

con sus arcos monolíticos de piedra, y capacidad suficiente para un gran museo de reproducciones, ya que a otra cosa no podíamos aspirar. Mi proyecto fue bien considerado, claro que me había inspirado en el Trocadero (y en mi deseo de que existiese en Cuba algo parecido; el interés que veía en los alumnos cuando iba a escondidas de mi padre a la Academia San Alejandro, y llevaba algún libro de arte.

Los artesanos —carpinteros, tallistas—, no tenían ninguna fuente de información). El costo del museo, del material que hubieran hecho en París, era muy abordable, recuerdo que no excedía de medio millón de dólares.

Pregunta: Mientras preparaba su taller ¿No organizo una exposición de arte en el antiguo Convento de Santa Clara?

Esto fue por el año 1923; organice una exposición de arte retrospectiva, cuando proyectaban por esa época echar abajo el antiguo Convento (de Santa Clara), Machado que entonces era presidente, lo impidió, y el gobierno adquirió está propiedad. Cuando las monjas lo abaldonaron, pensé — esta es la mía, aquí voy a hacer la exposición”. Como la Condesa de Merlin había estado en ese Convento logre que la gente me prestara sus antigüedades. Muchas familias contribuyeron prestándome sus piezas. Existía dentro del Convento la llamada “Casa del Marino” y le hicimos una leyenda, a la “Casa” para atraer la atención de la gente hacia la exposición. Todos los días iba publicando en el Diario de la Marina, artículos sobre este trabajo de recolección de antigüedades, sobre la exposición en general. Un día —cosas de juventud—, se me ocurrió mandar a buscar un notario para levantar acta con motivo de un hallazgo que habíamos hecho. Dijimos que en la celda de una de las monjas, en el subsuelo, habían aparecido unas botijas —en esas botijuelas se guardó antiguamente el aceite y también se guardaba dinero, la gente hablaba frecuentemente de esos hallazgos, ciertos o no; ¡de botijas conteniendo onzas de oro!—. Y se levantó acta del tesoro que habíamos encontrado en el Convento de Santa Clara. Te imaginas que “la noticia” atrajo mucho público. Más de cuarenta mil personas, cifra muy respetable entonces, acudieron a ver la “exposición de arte retrospectivo”. De aquí partió la propaganda que yo hice para mi negocio. La exposición fue el comienzo para que la gente me identificara con las antigüedades.

Pregunta — ¿Cómo se llamó el taller y donde lo tenía?

—Se llamaba “Alyds”. “

Pregunta —¿Trabajaba sola o tenía algún socio?

—Tuve dos socios, Quincoces, ebanista, y Alicia Longoria de González de la Peña. Yo atendía la clientela, de números no entendía una palabra. Nunca supe hacer un presupuesto, si el cliente no tenía dinero, los precios que le daba eran ruinosos para el negocio.

Pregunta — ¿Su taller llegó a cobrar muy buena fama en La Habana de esos años, como y donde obtenía las antigüedades que vendían?

Fui a Italia a comprar piezas antiguas. Recuerdo que llevaba un capital de cinco mil dólares y termine gastando treinta y cinco mil. Cuando me di cuenta dije: ahora Lydia, a la cárcel. Pero tuve suerte; lo vendimos todo y pude no solo pagar la deuda de la compra, además, ganamos dinero. El taller llegó a tener veinte y cinco obreros en la construcción de muebles; teníamos muy buenos ebanistas en La Habana. Hice algún dinero y cuando creí que tenía lo suficiente para pasar una larga temporada en Europa y dedicarme los estudios que me interesaban, me “largue.”.

Pregunta — ¿Siempre le han gustado las antigüedades?, ¿Cómo surgió en usted, esa afición?

Creo que sí, siempre. Es de familia, mi padre conocía muy bien La Habana vieja y desde muy niña me llevaba con él a recorrer sus calles. En aquellos paseos me iba hablando sobre lugares, edificios... recuerdo sus explicaciones sobre el Convento de Santa Clara, la antigua casa de la Condesa de Merlin... aquí murió fulano de tal, allí está el Obispado... Desde entonces sentí una gran afición por las antigüedades; luego, nuestros viajes a Europa influyeron en despertar en mí un gusto por las cosas antiguas.”

Más adelante en la entrevista es abordada con relación a la Quinta San José, en Mariano a lo cual responde:

—El propósito de María Teresa (de Rojas) coincidiendo con un viejo sueño mío, fue el de hacer de la Quinta San José una casa-museo, para donarla al país.

(...) María Teresa poseía algunos muebles de su familia, muy interesantes. A mí me quedaban algunas piezas de valor. Y, sí; para la historia del mueble en Cuba logramos reunir ejemplares importantes.

— ¿Cómo conseguían esas piezas?

—En busca de ellas, y de plata, cristales, vajillas, porcelanas, pinturas, lámparas, bordados — ¿qué era lo que no buscábamos?—, recorríamos la isla, y teníamos además nuestros agentes que nos avisaban de desbarates y de ventas posibles — ¡y créeme que se encontraban cosas interesantes en Cuba!—. Era un gran

sitio para comprar azulejos antiguos españoles: Los daban por nada; creo que conseguimos tener, comenzando con los del siglo XVI de la cúpula del Convento de Santo Domingo, ejemplares de todos los que se importaron a Cuba. Los teníamos también de Delfí —traídos a la isla de contrabando—. La casa resumía la historia de nuestra casa colonial. Por citar solo un ejemplo, las puertas antiguas que eran muy bellas en Cuba, se destruían. Nosotros logramos reunir la colección —bien conservadas—, de toda la evolución de la puerta cubana. A mí, por ejemplo, me interesaba mucho el trabajo que se hacía en Cuba con la plata. Existían familias con varias generaciones, y por cierto muy buenos plateros (recuerdo nombres como: García, Velázquez, Misa, “El Botón de Oro”...), reunimos una colección amplia de objetos de plata cubana.

Pregunta —En pintura, tengo entendido que tenían muy buenos cuadros. ‘

—Había un Rivera, Alonso Cano, “Un niño de la espina” atribuido a Murillo, una copia contemporánea del “Milagro de las Aguas” de Murillo; varios flamencos muy buenos. Una escena de caza de Courbet. Y muchos paisajes del siglo XIX hechos en Cuba por extranjeros y por artistas del país como Chartrand; pintura anónima religiosa del siglo XVIII, y personajes populares de Landaluze. Había de Romañach... Muchos, realmente muchos, mi retrato a los diez y ocho años.”

Es fructífera esta entrevista y su transcripción a mi juicio de alto valor histórico, pues es el testimonio de un marchante de arte en Cuba y cubana por demás. La formación e interés por componer una colección en torno a la casa criolla, la forma no muy seria de divulgar y atraer público a una exposición – el “todo vale” – nos permite visualizar los primeros años del siglo XX en la formación de colecciones de arte en Cuba. Gran parte de las piezas que atesoró Lidia en la Quinta San José hoy son exponentes en nuestros museos.

Referencias Bibliográficas

Kenny, Peter M. (s/f). Opulence abroad: Charles Honoré Lannuie´s Gilded Furniture in Trinidad de Cuba.

Bibliografía

<https://www.arteleonardo.com/es/blog/173/la-herencia-de-anna-maria-luisa-de-medici> Consultado noviembre de 2022.

Álvarez Tabio, E. (1989). Vida, mansión y muerte de la burguesía cubana. Ciudad de la Habana: Letras Cubanas.

Arroyo, Anita. (1943). Las artes industriales en Cuba. La Habana: Cultura, S.A

Barrera, José. (1966). El mueble en la cultura cubana. Bohemia. No.

Clavijo, Moraima. (1988). El mueble en la Cuba Colonial. Revista Revolución y Cultura, No 5, pp.

De Soto, Luis. (1928). Notas de Conferencias. La Habana: Universidad de la Habana. (Material inédito)

Martín, Lilian. (2012). El mueble cubano de uso religioso desde sus inicios hasta el siglo XIX. Revista Anual de Historia del Arte. No.18. Cienfuegos: Universidad Carlos Rafael Rodríguez.

Morell de Santa Cruz, P. (1929). Historia de la isla de Cuba y catedral de Cuba. La Habana: Editorial Cuba Intelectual.

_____. (1985). La Visita Eclesiástica. La Habana: Editorial Ciencias Sociales. pp. 45, 48, 61.

Rippe, María del Carmen. (1981). Exposición del Mueble en Cuba. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes. MINCULT.

Torres Cuevas, E. y Loyola, O. (2010). Historia de Cuba, La Habana: Pueblo y Educación. pp. 117 - 125

Trujillo, C., Méndez-Plasencia, M. y Suarez, M. (1985). Museo de Arte Colonial. Ciudad de La Habana: Letras Cubanas.

Vázquez, R. y Cardet, E. (1986). Apuntes sobre el mueble en la pseudorrepublica. Ciudad de la Habana: Biblioteca Nacional José Martí.

Anexos



Fachada de la Quinta San José.



Sala de la Quinta San José



Rincón de la Quinta San José



Mosaico de cerámica de la Quinta San José

128- Los imaginarios sociales y culturales en el estudio de los procesos históricos

Social and cultural imaginaries in the study of historical processes

Autor

M. Sc. Iván Alejandro Álvarez Abascal¹⁰³

Resumen

Los imaginarios sociales y culturales serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social. Estos son de gran importancia epistemológica e historiográfica en la construcción de los discursos históricos y culturales. El presente estudio, de corte histórico y transdisciplinario, se propone investigar la construcción y desarrollo de los imaginarios sociales y culturales en los procesos de enseñanza aprendizaje de la historia de Cuba, y en particular de la asignatura Estudios Cubanos que se imparte en la Universidad de las Artes ISA. De esta forma se pretende contribuir a la apertura de una línea de investigación en el campo de los estudios sobre los procesos culturales cubanos, que facilite la visibilización de herramientas teóricas para el estudio de los imaginarios sociales y culturales en Cuba, desde su implementación metodológica, de utilidad para investigadores, críticos y estudiosos de la Historia y la Cultura cubanas en general.

Palabras Claves: imaginarios sociales y culturales, Historia, procesos de legitimación cultural, enseñanza aprendizaje de la Historia de Cuba.

Abstract

Social and cultural imaginaries would be precisely those collective representations that govern the systems of identification and social integration. These are of great epistemological and historiographical importance in the construction of historical and cultural discourses. This study, of historical and transdisciplinary cut, aims to investigate the construction and development of social and cultural imaginaries

¹⁰³ Universidad de las Artes.

in the teaching-learning processes of the history of Cuba, and in particular of the subject Cuban Studies that is taught at the University of the Arts ISA. In this way, it is intended to contribute to the opening of a line of research in the field of studies on Cuban cultural processes, which facilitates the visibility.

Key Words: social and cultural imaginaries, History, processes of cultural legitimization, teaching-learning of the History of Cuba.

La cuestión es probar lo real con lo imaginario, la verdad con el escándalo, la ley con la transgresión, el trabajo con la huelga, el sistema con la crisis y el capital con la revolución.

Cultura y simulacro.

Jean Baudrillard, 1977.

La Historia, parafraseando al eminente filósofo e historiador holandés Johan Huizinga (1872-1945), es el modo en que un pueblo o un país se reconstruye un cierto pasado¹⁰⁴, claro, también habría que añadir que ese pasado estará casi siempre mediado por las interpretaciones que desde el presente se hagan, y por los olvidos, a veces, más que por los mismos recuerdos.

La Historia tiene que ser reescrita en cada generación porque, aunque el pasado no cambia, el presente sí lo hace; y cada generación se plantea nuevas interrogantes sobre lo sucedido, y trata de hallar, por tanto, nuevas áreas de sintonía o de discordia, conforme reanaliza nuevos aspectos de las experiencias de sus predecesores. Ese carácter dialéctico del conocimiento histórico es una de sus grandes ventajas epistemológicas. La Historia, como sabemos, la hacen los hombres a la medida de sus circunstancias y de su tiempo; pero toda narración histórica es a la vez una construcción social y cultural que con afanes objetivos, y de corte siempre interpretativo, se inserta en esa historia real que discurre en un espacio temporal y físico determinado.

El racionalismo filosófico de los siglos XVII y XVIII engendró dentro de los estudios históricos un rechazo a las reflexiones sobre el imaginario humano y su relación con la vida cotidiana. El entendimiento racional del mundo, y de la Historia dentro

104 Véase Huizinga, Johan (1979). *El concepto de historia y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura económica.

de este, que se impuso desde entonces, relegaba unas tantas y en otras negaba a la imaginación, al asumirla como una facultad negativa.¹⁰⁵ Luego, las tendencias historiográficas positivistas, que moldearon decisivamente la evolución de las Ciencias Sociales en la segunda mitad del siglo XIX, impidieron por décadas que se pudiera desarrollar una teoría más generosa en torno al papel de la imaginación en los procesos subjetivos del desarrollo histórico humano.

El concepto de *imaginario* ha sido abordado por diferentes disciplinas y teorías de las Ciencias Sociales durante las últimas décadas del siglo XX, especialmente por la Sociología, la Psicología social, la Teoría política, la Historia, la Filosofía, y el Psicoanálisis. No obstante, fueron Gilbert Durand y Cornelius Castoriadis quienes precisaron y fijaron el concepto de imaginario social, al vincularlo a lo socio-histórico, es decir a las formas de determinación social, a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos se inventan sus propios mundos. Una de sus principales propuestas de Castoriadis fue la construcción de una ontología de la creación y las condiciones reales de una autonomía individual y colectiva. Es significativo no olvidar que, en esa concepción de imaginario, Castoriadis insiste en el carácter histórico de la producción social, de las instituciones y de los valores. Los imaginarios sociales y culturales serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social. Como categorías de análisis sociológico tienen ya un amplísimo desarrollo, pero aún generan debates y controversias en el ámbito académico. En primer lugar, por las objeciones derivadas de una larga hegemonía empírico-racionalista y materialista vulgar que negaba la posibilidad de implementación de métodos distintos a los naturales y que no estuviesen basados en la lógica tradicional. Indudablemente, el símbolo, la imaginación, lo imaginario, eran rechazados como fuentes de conocimientos científicamente plausibles y válidos. Esta exigencia epistemológica, como única forma válida y reconocida del proceder científico, se impuso durante largos años. No obstante, desde fines del siglo XX y lo que va del XXI, los debates teóricos sobre el asunto de los imaginarios sociales y culturales han señalado tales reduccionismos al estudiar la realidad social, al tiempo que se vislumbra la

105 Más cauto en sus apreciaciones, el filósofo y matemático francés René Descartes (1596-1650) consideró a la imaginación como una facultad del espíritu para imaginar cosas, pero siempre sometida al control del raciocinio. También los pensadores idealistas y subjetivistas, como el obispo irlandés George Berkeley (1685-1753), rechazaban el equiparar la imaginación con las locuras humanas o la ausencia de científicidad.

necesidad de implementar enfoques, métodos y metodologías novedosas que permitan una aproximación más científica acerca de los imaginarios sociales y culturales y que den cuenta de esa complejidad.

Las concepciones modernas, entiéndase desde el siglo XIX hasta hoy, sobre los imaginarios sociales y culturales se remontan sin dudas al siglo XIX, en especial son visibles en la obra de los padres de la Sociología (Karl Marx, Friedrich Engels, Émile Durkheim y Max Weber) se hallan los gérmenes de las concepciones sobre el tema. Examinemos cronológicamente esos antecedentes teóricos conceptuales de que hablamos.

Las fuentes teóricas de los estudios sobre los imaginarios sociales y culturales son:

- Los padres o grandes clásicos de la Sociología: Karl Marx, Friedrich Engels, Max Weber y Émile Durkheim.
- El psicoanálisis de inicios del siglo XX de Sigmund Freud (1853-1939) y Carl Jung.
- La escuela historiográfica de los Annales y su concepción de la Historia de las mentalidades.

En su temprana obra *La Ideología Alemana* (1846), los filósofos alemanes Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895) esbozaban su concepción de ideología, y con un enfoque dialéctico materialista redefinen la espiritualidad y su papel en el entramado social, lo que hoy concebimos como imaginarios sociales y culturales estarían en el plano de esas subjetividades humanas. Afirman Marx y Engels que:

Las representaciones, los pensamientos (...) se presentan como emanación directa de su comportamiento material [de los seres humanos]. Y lo mismo ocurre con la producción espiritual, tal y como se manifiesta en el lenguaje de la política, de las leyes, de la moral, de la religión, de la metafísica, etc., de un pueblo. Los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas. (...) no es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.¹⁰⁶

La explicación más clara y sucinta del marxismo sobre la relación entre la producción material y las diversas formas de la conciencia humana, se encuentra en el prólogo de la *Contribución a la crítica de la economía política* (1859), cuando

¹⁰⁶ Marx, Karl y Friedrich Engels. (1966). *La Ideología Alemana*. La Habana: Edición Revolucionaria, pp. 25-26.

Marx sostiene que:

(...) en la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, las relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de la conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino que, por el contrario, es el ser social lo que determina su conciencia (...). 107

Por tanto, para Marx y Engels, las organizaciones sociales concretas se articulan en tres niveles: **una base económica**, formada por las relaciones de producción y las fuerzas productivas; **una superestructura jurídico-política**, integrada por los mecanismos de poder y las normas por las que se rige una comunidad (representadas en el Estado y el derecho), y, por último, una determinada **visión, o ideas que la sociedad tiene en un momento dado sobre sí misma**, que se corresponde con el desarrollo alcanzado por las fuerzas productivas y el tipo de intercambio de los productos que se da en él. El nivel económico es en última instancia el fundamental para entender los otros dos, pero no hay determinismo en su propuesta, pues los tres niveles tienen una relativa autonomía.

Siguiendo a Marx, en la interpretación del materialismo histórico, el análisis de los imaginarios se hallaría dentro de los estudios acerca de la ideología. En el concepto de superestructura social de Marx se hallaría el imaginario social y cultural, claro Marx no emplea nunca ese término, que es una elaboración de Cornelius Castoriadis muy posterior, pero se evidencia que en los fundadores del marxismo está la génesis, el punto de partida, la base filosófica, sociológica e histórica para la comprensión de la concepción de Cornelius Castoriadis sobre los imaginarios sociales y culturales.

La ideología, para el marxismo, consiste en el conjunto de representaciones que una clase se da a sí misma y de sus relaciones antagónicas, así como de la estructura global de la sociedad. De esta manera, una clase social expresa sus aspiraciones, justifica sus metas moralmente y jurídicamente, concibe su pasado

107 Marx, Karl y Friedrich Engels (1966). Obras Escogidas. Tomo Único. Moscú: Editorial Progreso. p. 182.

y proyecta e imagina su futuro. En el plano ideológico ocurre también la lucha de clases de la que tanto hablaran Marx y Engels. Para el marxismo, la ideología dominante está conformada por las representaciones de una clase dominadora, y es reflejada e impuesta a las clases dominadas por instituciones tan antiguas como el Estado, la Iglesia o los sistemas de enseñanza. De esta forma la ideología mantiene, por así decirlo, una doble función, de un lado expresa la situación e interés de una clase; y del otro, deforma y oculta las reales relaciones entre las clases.

La tesis marxista más habitual consiste en asimilar instituciones e ideología, situando ambos conceptos en el plano de las superestructuras. La superestructura sería un reflejo activo, interactúa con la estructura que la determina, y siendo su resultado, es capaz de modificarla en la práctica social, el cual, en el mejor de los casos jugará dialécticamente con las infraestructuras, sin cambiar con ello su índole secundaria y determinada. Marx plantea que las instituciones y las leyes constituyen la acción ideológica (la superestructura) de la sociedad. La institución es siempre determinada por el análisis de la infraestructura económica. En tanto objeto real, la institución oculta la índole de las relaciones de producción y sirve de justificación para la clase dominante.

La otra interpretación acerca de las relaciones sociales y los vínculos entre ideología y sociedad, que serviría en el siglo XX para la elaboración del concepto de imaginario social, la hizo el sociólogo francés Émile Durkheim (1858-1917), al introducir el concepto de **conciencia colectiva**. Durkheim en sus *Reglas del método sociológico* (1895) fue uno de los primeros en reconocer la existencia de conciencias individuales que exteriorizaban un sentir general, y afirma que:

Hay unas maneras de actuar, de pensar y de sentir que presentan la notable propiedad de que existen fuera de las conciencias individuales. Estos tipos de conducta o de pensamiento no sólo son exteriores al individuo, sino que están dotados de una potencia imperativa y coercitiva en virtud de la cual se imponen a aquél, quiéralo o no. (...) He aquí un orden de hechos que presentan unas características muy especiales: son exteriores al individuo y están dotadas de un poder de coacción en virtud del cual se le imponen. (...) Constituyen una nueva especie, y es a ellos a los que debe darse y reservarse la calificación de sociales tales hechos son los que van a constituir el campo de observación del sociólogo.¹⁰⁸

108 Durkheim, Émile. (1968). Las reglas del método sociológico. París: PUF. p. 4

De acuerdo con Durkheim la objetividad social está dada, no solo porque el individuo no puede escapar de esa conciencia colectiva, que es una determinación objetiva de su conciencia individual, de lo cual muchas veces no es autoconsciente, las circunstancias concretas pueden impulsarlo a crear nuevas representaciones, y concebir proyectos, que a través de la práctica social, explican el mecanismo del cambio social.

Además en el Prefacio a la segunda edición de *Reglas del método sociológico* Durkheim reconoce que: «hay casos en los que el carácter de coacción no es fácilmente reconocible (...), y lo que tiene de especial la coacción social es que es debida, no a la rigidez de algunas disposiciones moleculares, sino al prestigio del que están dotadas determinadas representaciones políticas». 109

Así por ejemplo, el sociólogo francés Émile Durkheim en sus *Reglas del método sociológico* (1895) fue uno de los primeros en reconocer la existencia de conciencias individuales que exteriorizaban un sentir general. Durkheim, permeado de las concepciones positivistas de su coterráneo August Comte, introduce en libros como *De la división del trabajo social* (1893), *Las reglas del método sociológico* (1895), *El suicidio* (1897) y *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), el concepto de **conciencia colectiva**. Para Durkheim la conciencia **colectiva** es un conjunto de creencias y sentimientos comunes que cohesiona a los miembros de una misma sociedad, y forma un sistema que tiene vida propia. La *conciencia colectiva* de Durkheim es algo completamente distinto a las conciencias particulares y solo se realiza al entablarse relaciones sociales. En su libro *Las formas elementales de la vida religiosa*, Durkheim describe las creencias religiosas, expresadas en ritos, simbologías, emblemas, o ideas abstractas, como representaciones sociales, y afirma que estas son indispensables para la cohesión social de una comunidad humana específica.¹¹⁰

El historiador, economista, politólogo y sociólogo alemán Max Weber (1864-1920), uno de los Padres de la Sociología, fue un destacado antipositivista, y sus trabajos más significativos se centraron en las relaciones entre religión-capitalismo-Modernidad y Estado-economía. Su conocido ensayo *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905)¹¹¹ es un exhaustivo análisis de los vínculos entre el

109 Ibídem. p. XXI.

110 Véase Durkheim, Émile. (1993). Escritos selectos. Introducción y selección de Anthony Giddens. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión. pp.45-60.

111 Véase Weber, Max (2003). La ética protestante y el espíritu del capitalismo. México D.F: Fondo de Cultura Económica. pp.11-31.

calvinismo y la exaltación del racionalismo economicista del capitalismo moderno. En esa obra, Weber rechazó en parte el materialismo histórico de Karl Marx y el historicismo espiritualista cultural de Werner Sombart (1863-1941). El aporte de Weber en la construcción del concepto de imaginarios sociales y culturales se halla en *Economía y Sociedad*, obra en la que asumió el concepto de **acción social** y relación social, entendida la primera como el objeto básico de estudio de la ciencia sociológica. Para Weber no se podía entender lo social, y por tanto lo imaginario social, sin interpretar adecuadamente la acción humana socializante, para de esa manera explicarla causalmente en su desarrollo y efectos.¹¹²

Para Weber la sociedad por naturaleza establece relaciones sociales, cuando y en la medida en que la actitud en la acción social, se inspira en una compensación de intereses racionales y de valores. La sociedad, de un modo típico, puede especialmente descansar, aunque no únicamente, en un acuerdo o pacto racional, por declaración recíproca; es decir, la sociedad en sí es una enorme y numerosa trama de relaciones sociales.¹¹³

Influido por las ideas de Durkheim el filósofo y sociólogo francés Maurice Halbwachs (1877-1945) introdujo otro concepto afín al de imaginario, el de memoria colectiva. En sus libros *Los marcos sociales de la memoria* (1925) y sobre todo en su obra *La Memoria colectiva* (1950), aparecida de manera póstuma, Halbwachs asume la memoria colectiva como el conjunto de los recuerdos e historias que atesora y valida una sociedad en su conjunto. Esa memoria común y pública es compartida, transmitida y construida por un grupo social o por la sociedad en su totalidad, y según Halbwachs cumple una función dual, al asumir los proceso de memoria-olvido de forma simultánea, es decir, que grupos humanos asumen determinados hechos o representaciones de tales, al tiempo que determinan los olvidos de otros. En esa línea renovadora estuvieron las obras del sociólogo y filósofo alemán Georg Simmel (1858-1918), que influyó notablemente en las concepciones de la **Escuela de Frankfurt** sobre la relación sociedad-cultura y contenido-forma; la fenomenología trascendental del alemán Edmund Husserl (1859-1938), y sobre todo sus *Meditaciones cartesianas* (1931); así como al obra del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), del historiador y pensador sueco Ernest Cassirer (1874-1945) o del epistemólogo, físico y crítico literario francés Gastón

112 Weber, Max (1969). *Economía y Sociedad*. México. Fondo de Cultura Económica. p. 5-19.

113 *Ibídem*. p. 33.

Bachelard (1884-1962), que tanto influyó en estudiosos de los imaginarios culturales y sociales posteriores como Gilbert Durand (1921-2012). Todos ellos, tanto desde la Sociología, la Filosofía o la Historia, fueron progresivamente consolidando un interés hacia el estudio de los procesos relativos a la imaginación, y contribuyeron desde sus respectivos campos investigativos al abandono paulatino de la crítica racionalista, despreciativa y reduccionista que sobre los procesos imaginativos impusieron siglos de prevalencia de concepciones empírico-racionalistas.

También se ha de destacar la influencia que en todas las Ciencias Sociales tuvo la introducción por el psicólogo y psiquiatra austriaco Sigmund Freud (1853-1939) del método psicoanalítico, y dentro de este de la teoría del inconsciente. El psicoanálisis como método de investigación propuso integrar la experiencia, el pensamiento y la conducta humana, tanto de sujetos individuales como de grupos y culturas. La teoría del inconsciente sería continuada por uno de los discípulos de Freud, el suizo Carl Gustav Jung (1875-1961), quien replanteó y amplió el carácter personal del inconsciente freudiano, extendiéndolo a un inconsciente colectivo, cuyo contenido primordial serán los arquetipos. La novedosa concepción del *inconsciente colectivo* de Jung será también una de las fuentes teóricas del concepto de imaginario social y cultural de Gilbert Durand y de Cornelius Castoriadis. Según Jung la noción de *inconsciente colectivo* se manifiesta en los elementos culturales como la religión, los mitos, los cuentos de hadas, y las leyendas populares. En 1936 en su obra *El concepto de inconsciente colectivo*¹¹⁴, Jung aborda la relación entre lo consciente y lo inconsciente, y entre lo individual y lo grupal; además introduce el concepto de *arquetipo* para designar las imágenes arcaicas que permanecen en los individuos a través del tiempo, y que son sustrato de la imaginación popular (leyendas, mitos y fabulaciones populares, por ejemplo Jung estudia los mándalas sanscritos asociadas a los ciclos de la naturaleza).

En esa renovación del pensamiento y de las Ciencias Sociales de inicios del siglo XX, se destaca la Escuela de Frankfurt, y vinculado a la Universidad homónima, su Instituto de Investigación Social (1923). Ese grupo de estudiosos se adhirieron a las teorías de Georg Wilhelm Hegel, Karl Marx y Sigmund Freud, y se propusieron sobrepasar los límites del positivismo, el materialismo vulgar, la fenomenología y al mismo tiempo enriquecer la teoría marxista, atemperándola a las realidades de la época.

114 Véase Jung, Carl Gustav (2002). Obra completa. Volumen 9 1. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Madrid: Editorial Trotta.

En una de las obras más renombradas del grupo, *Dialéctica de la Ilustración* (1944-1947), Max Horkheimer (1895-1973) y Theodor Adorno (1903-1969) realizan un análisis histórico-sociológico de la Ilustración, al tiempo que critican las conexiones entre la cultura de masas y el fascismo, y vinculan la racionalidad con el sistema social impuesto por la Modernidad capitalista.

Sistematizar el conocimiento de la *conciencia colectiva* es lo que se propuso la llamada Historia de las mentalidades, disciplina que se fue articulando a través de la innovadora obra del filósofo e historiador neerlandés Johan Huizinga, sobre todo su notable libro *El otoño de la Edad Media* (1919)¹¹⁵, un análisis culturológico sobre las formas de vida y el espíritu de la época en la Francia y los Países Bajos de los siglos XIV y XV. Huizinga, pionero en los estudios sobre mentalidades, se propuso en esa obra analizar la idealización que una época histórica hace de sí misma, mediante el análisis de las ideas, sueños, emociones, imágenes y formas sociales con las que se manifiesta la sociedad en un periodo de tránsito entre el Medioevo feudal y la Modernidad capitalista. Además habría de mencionarse del mismo autor su *Homo Ludens* (1938), donde analiza el juego como fenómeno cultural.

Antes de que Gilbert Durand y Cornelius Castoriadis introdujeran el concepto de *imaginario social*, ya el sociólogo francés de la escuela durkheimiana Maurice Halbwachs (1877-1945) manejaba un concepto muy afín: el de *memoria colectiva*. En obras como *Los marcos sociales de la memoria* (1925), *Morfología social* (1930), y sobre todo en su libro póstumo *La Memoria colectiva* (1950) Halbwachs asume un concepto bastante cercano al imaginario social de Castoriadis. Para Halbwachs la memoria colectiva hace referencia a los recuerdos e historias que atesoran y validan a la propia sociedad en su conjunto. Esa memoria común colectiva es compartida, transmitida y construida por un grupo social o por la sociedad toda en su totalidad.

El concepto de **imaginario social** propiamente, y casi como lo entendemos hoy, se debe a dos obras básicas: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960) del antropólogo y filósofo francés Gilbert Durand (1921-2012) y *La institución imaginaria de la sociedad* (1975), del filósofo y psicoanalista turco-griego Cornelius

¹¹⁵ Esa obra fue traducida al español en 1930 por la editorial de la Revista de Occidente, y recibió positivas críticas del ensayista español José Ortega y Gasset.

Castoriadis (1922-1997). 116 En *La institución imaginaria de la sociedad* (1975) Castoriadis afirma que tanto la imagen natural que representa un objeto sensible como la imagen ideal o representación de ideas abstractas son medios idóneos de acceso a la verdad, pues son productos nuevos, permeados de razón, de utopía, de fantasía y de sensibilidad humanas. Castoriadis, al igual que el historiador holandés Johan Huizinga, precisa que la Historia no es solo el hecho en sí, sino además, lo socio-histórico, es decir, a las formas de determinación social, a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos se inventan sus propios mundos. En resumen, para Castoriadis el imaginario social, o lo social instituyente, es creación de «significaciones imaginarias sociales y de la institución», además el imaginario individual pasa a ser social por la necesidad humana de establecer relaciones sociales en su existir, y se colectiviza no como una suma de imaginarios individuales, sino gracias a condiciones históricas dadas y sociales favorables para lograr ser instituidos.

Bibliografía y otras fuentes de información consultadas

Abric, J. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. México D.F.: Editorial Coyoacán.

Acanda, Jorge Luis. (2002). *Sociedad Civil y Hegemonía*. La Habana: Editorial Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Aguirre Rojas, Carlos Antonio. (2011). *La Historiografía en el siglo XX. Historia e historiadores entre 1848 y ¿2025?* La Habana: Ediciones ICAIC.

Aguirre, Sergio. (1994). *Nacionalidad y Nación en el siglo XIX cubano*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Andreiva, Galina, George Homans, Wright Mills, Talcott Parsons y Robert Merton. (1973). *El funcionalismo en la Sociología norteamericana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Ariès, Philippe. (1980). "La Historia de las Mentalidades", en Le Goff, Jacques; Roger

116 Castoriadis fue un defensor del concepto de autonomía política y fundador en los años 40 del siglo XX del grupo político Socialismo o barbarie. Posteriormente Castoriadis abandonaría el marxismo, para adoptar una filosofía original, con un posicionamiento cercano al autonomismo y al socialismo libertario. En Francia trabajó como economista y de forma paralela realizó su carrera académica transitando por diferentes escuelas de pensamiento, partiendo por el marxismo, pasando por la filosofía y el psicoanálisis, para posteriormente hacer notables aportaciones a la teoría sociológica.

Chartier, y Jacques Revel (directores). *La nueva Historia*. Bilbao: Mensajero. pp. 460-481.

Armas, Ramón de, Francisco López Segrera y Germán Sánchez Otero. (1985). *Los partidos políticos burgueses en Cuba neocolonial, 1899-1952*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Baczko, Bronislaw. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Baeza, Manuel Antonio. (2000). *Los Caminos Invisibles de la Realidad Social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Santiago de Chile: Ril Editores.

Baeza, Manuel Antonio. (2005). *Presentación didáctica de la teoría fenomenológica de imaginarios sociales*. Santiago de Chile: Concepción.

Balandier, Georges. (1985). *Le détournement. Pouvoir et Modernité*. Paris: Fayard.

Barcia, María del Carmen. (1998). *Élites y grupos de presión. Cuba 1868-1968*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Barcia, María del Carmen. (2005). *Capas populares y Modernidad en Cuba (1878-1930)*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

Basail Rodríguez, Alain. (1997). *Sociología de la cultura. Selección de lecturas*. La Habana: Universidad de La Habana.

Bauman, Zygmunt. (2001). *En búsqueda de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (2004). *Sobre el concepto de historia*. (Traducción de Bolívar Echeverría). México: Contrahistorias.

Berger, Peter y Luckmann, Thomas. (1986). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Bobbio, Norberto (1981). *Diccionario de Política*. México: Editorial Siglo Veintiuno.

Bohannan, Paul y Mark Glazer. (2005). *Antropología. Lecturas*. Segunda Edición. La Habana. Editorial Félix Varela.

Botero, P. (2008). *Representaciones y ciencias sociales. Una perspectiva epistemológica y metodológica*. Compiladora. Buenos Aires: Editorial Espacio.

Bourdieu, Pierre. (1999). *La miseria del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Carretero, E. (2010). *El orden social de la posmodernidad. Ideología e imaginario social*. Barcelona: Erasmus Ediciones.

Castoriadis, Cornelius. (1994). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- Castoriadis, Cornelius. (1996). *La sociedad burocrática*. (Tomo 1: Las relaciones de producción en Rusia. Tomo 2: La revolución contra la Burocracia). Barcelona: Editorial Tusquets.
- Castoriadis, Cornelius. (2002). *La insignificancia y la imaginación*. Diálogos con Daniel Mermet, Octavio Paz, Alain Finkielkraut, Jean-LucDonnet, Francisco Varela y Alain Connes. Madrid: Trotta.
- Castoriadis, Cornelius. (2006). *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates (1974-1997)*. Buenos Aires: Editorial Katz.
- Castoriadis, Cornelius. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*, (volumen 1: Marxismo y teoría revolucionaria, volumen 2: El imaginario social y la institución). Barcelona: Editorial Tusquets.
- Cordoví Núñez, Yoel. (2003). *Liberalismo, crisis e independencia en Cuba, 1880-1904*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid: Editorial Gredos.
- Durand, Gilbert. (1964). *L'imaginationsymbolique*. París: PressesUniversitaires de France (PUF).
- Durand, Gilbert. (1994). *L'imaginaire, science et philosophic de l'image*. París: Hatier.
- Durand, Gilbert. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Durkheim, Émile. (1968). *Las reglas del método sociológico*. París: Presses Universitaires de France (PUF).
- Durkheim, Émile. (1993). *Escritos selectos*. Introducción y selección de Anthony Giddens. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Foucault, Michel. (1978). *Vigilar y Castigar*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (1993). *La microfísica del poder*. Barcelona: Ediciones La Piqueta.
- Freud, Sigmund (1969). *Psicología de las masas y análisis del yo*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Canclini, Néstor. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- García Canclini, Néstor, Castellanos, A. y Mantecón, A. R. (1996). *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos, México 1940-2000*. México: Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. (1997). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Geertz, Clifford. (1989). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Gramsci, Antonio (1966). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. La Habana: Edición Revolucionaria.

Gramsci, Antonio (1973). *Antología*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Gramsci, Antonio (2009). *La Política y el Estado Moderno*. Diario Público.

Habermas, Jürgen (1982). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Habermas, Jürgen. (1988). *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Editorial Tecnos.

Habermas, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.

Huizinga, Johan (1979). *El concepto de historia y otros ensayos*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura económica.

Ibarra Cuesta, Jorge. (1981). *Nación y cultura nacional*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Ibarra Cuesta, Jorge. (2004). *Un análisis psicosocial del cubano, 1898-1925*. La Habana: Ediciones Unión.

Marx, Karl y Friedrich Engels. (1966). *La Ideología Alemana*. La Habana: Edición Revolucionaria.

Marx, Karl. (1974). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Martínez Heredia, Fernando. (2003). "El problemático nacionalismo de la primera república", en *Historia y memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana (1878-1917)*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello-Universidad de Michigan.

Morin, Edgar. (1966). *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Morin, Edgar. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

Navarro, Desiderio. (1980). *Cultura y marxismo. Problemas polémicos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Navarro, Desiderio. (1989). *Ejercicios del criterio*. La Habana: Ediciones Unión.

Ritzer, George (2003). *Teoría Sociológica contemporánea*. (Primera y Segunda Parte). La Habana: Editorial Félix Varela.

Taylor, Charles (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.

Touraine, Alain (1994). *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Vovelle, Michel. (1985). *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Editorial Ariel.

Wallerstein, Immanuel. (Coordinador). (1996). *Abrir las ciencias sociales*. (Informe

de la Comisión Gubelkian). Madrid: Editorial Siglo XXI.

Weber, Max (1971). *Economía y sociedad*. 2 t. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Weber, Max (1973). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Weber, Max (1987). *Economía y Sociedad. Esbozo de Sociología Comprensiva*. México. Fondo de Cultura Económica.

Weber, Max (2003). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Zapata, Francisco. (2002). *Ideología y política en América Latina*. México D.F: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos.

Zolla, Elémire. (1968). *Historia de la imaginación viciosa*. Caracas: Monte Ávila.

132- Esbozo sobre la identificación de la cultura de liberación como patrimonio inmaterial de la Nación cubana

Outline about the interpretation of the cultural liberation however inmaterial heritage of the Cuban Nation

Autores

Dra. C. María Isabel Landaburo Castrillón¹¹⁷, landaburomaria@gmail.com

Lic. Lázaro M. Cruz Fuentes.¹¹⁸ lazarocf@ucpejv.edu.cu

Resumen

El surgimiento de la cultura e identidad nacional, de la nacionalidad y la nación cubana, tuvieron características particulares que se gestaron en las diferentes etapas del proceso de lucha por la independencia del colonialismo español. En la entrada al siglo XX, nacimos como República independiente, pero no soberana; dada las nuevas características que tipifican al joven Estado como sistema republicano, nuevos grilletes neocoloniales se aferraron al cuerpo social que quedó como ese enano de tórax henchido del cual habló el Che, en el que se fue forjando una cultura de resistencia. Por consiguiente, nuevas etapas de resistencia y lucha por la liberación se sucedieron hasta que triunfó la Revolución. A partir de entonces, se logró asentar y consolidar en nuestra nación, profundas expresiones de una cultura de resistencia que devino en cultura de liberación hasta la actualidad. El objetivo de este trabajo es esbozar algunas interpretaciones que permiten identificar la cultura de la liberación como patrimonio inmaterial de la Nación cubana.

¹¹⁷ Profesora de Políticas y gestión de procesos culturales en el Centro Nacional de Superación para la Cultura.

¹¹⁸ Profesor Auxiliar. Profesor de Economía Política de la Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona.

Palabras clave: Cultura de liberación, patrimonio inmaterial, identificación del patrimonio, nación cubana.

Abstract

The beginning of the culture each national identity, the nationality and the Cuban nation had particular characteristics that originated un different periods of the process and the fight the independence from the Spanish colonization. At the beginning of the 20th century, the independece Republic was born, but not liberated, due to the new typical characteristics of the young state a republican system, new neocolonial shackless were forced to the social status that was left that dwarf of swollen torax that Che talked about, where the cultural resistance began. Due to the new periods of resistance and fight form the liberation helped to the triumph of the revolution. Since that moment, on the nation could consolidated our nation, deep expressions of the culture that resists became our national culture up to now. The aim of this works is to talk about some interpretations that allow the identification of the cultural liberation as inmaterial heritage of the Cuban nation.

Key words: Culture of liberation, inmaterial heritage, identification of heritage, Cuban nation.

Introducción

La cultura como totalidad de la creación humana, basada en la dignidad, el decoro y el respeto a todos los seres vivos, en su devenir histórico, ha transitado por diferentes manifestaciones, expresiones y formas que tipifican las características de los diversos de pueblos.

Los procesos de transculturación (Ortiz, 1991) sufridos por pueblos que eran portadores de culturas ancestrales y que se enfrentaron, a través de la lucha y la resistencia a invasores extranjeros, llevaron al surgimiento de las llamadas culturas híbridas (García, 1989), como síntesis diversa de los componentes originarios que conllevaron a una nueva cultura y que generaron, a su vez, formas muy particulares de resistencia y lucha, relacionados con las tradiciones y modos de hacer heredados de las culturas madres y de las asimiladas, del nuevo sistema

de relaciones con el mundo y del pensamiento en constante evolución, que se forjaron en medio de contradicciones, progresos y retrocesos.

Los enfrentamientos a los diferentes sistemas y métodos de dominación, colonial primero y neocolonial después, tanto por las potencias extranjeras, como por las oligarquías locales y nacionales, bajo diversas formas, determinaron que en algunos de estos pueblos se manifestara, con menor o mayor fuerza según sus características particulares, una cultura de resistencia y/o una cultura de liberación. En el caso cubano, el surgimiento de la cultura e identidad nacional, de la nacionalidad y la nación, tuvieron características particulares que se gestaron en las diferentes etapas del proceso de lucha por la independencia del colonialismo español. En la entrada al siglo XX, nacimos como República independiente, pero no soberana; dada las nuevas características que tipifican al joven Estado como sistema republicano, nuevos grilletes neocoloniales se aferraron al cuerpo social que quedó como ese enano de tórax henchido del cual habló el Che, en el que se fue forjando una cultura de resistencia. Por consiguiente, nuevas etapas de resistencia y lucha por la liberación se sucedieron hasta que triunfó la Revolución. A partir de entonces, se logró asentar y consolidar en nuestra nación, profundas expresiones de una cultura de resistencia que devino en cultura de liberación hasta la actualidad.

Por ello el objetivo de este trabajo es esbozar algunas interpretaciones que permiten identificar la cultura de la liberación como patrimonio inmaterial de la nación cubana.

A propósito de la cultura de liberación

El punto de partida de la concepción sobre la cultura de liberación es, primero, las dos categorías que la componen cultura - liberación, que han tenido en su devenir un largo recorrido histórico tanto en su gestación y formulación, como en sus múltiples definiciones.

La comprensión del concepto de emancipación/liberación hoy tiene muchas aristas. Para entenderlo como cultura de liberación, es necesario tener presente que *la cultura, como condición y creación humana en su proceso y resultado* (Pupo y Buch, 2008, 347), desde el punto de vista individual y colectivo, significa también,

la desaparición de la alienación en sus múltiples formas, de manera que implique “(...) una asociación en que el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos” (Marx y Engels, (s/f), p. 50).

El uso del término emancipación es más común en las lenguas germánicas y anglosajonas, mientras que en las lenguas latinas es más habitual el de liberación, por tanto, se consideran sinónimos. La concepción del carácter individual de la acción del hombre, alcanza una nueva dimensión con la Ilustración y la Revolución Francesa, cuando adquirirá un significado político pues se referirá a “liberación colectiva de pueblos, clases o géneros de la dominación ejercida por otros grupos sociales o políticos” (Andreassi, 2015).

Anterior a ello, con respecto a la emancipación en sus relaciones externas a una comunidad o nación específica, fue en la *Revolución de independencia de las Trece colonias norteamericanas* que se utiliza por primera vez el término independencia, como acepción de la primera. Esta aparece en la *Declaración de Independencia* el 4 de julio de 1776, así como en la Constitución aprobada el 17 de septiembre de 1787. Se establece así una nueva nación, despojada del dominio colonial inglés, con el carácter de República independiente. (Ídem)

En la revolución científica del pensamiento social, liderada por Carlos Marx (1818-1883) en el siglo XIX, el problema de la emancipación se inicia en un trabajo tan temprano como *La cuestión judía* (1843) en el que señalaba que:

Solamente, cuando el verdadero hombre individual asuma en sí al ciudadano abstracto del Estado y, en calidad de hombre individual, en su vida empírica, en su trabajo individual, en sus relaciones individuales se convierta en un ser genérico, solamente, cuando el hombre conozca y organice sus “fuerzas propias” como fuerzas sociales y, por tanto, no separe más de sí las fuerzas sociales como fuerza política, solo entonces se realizará la emancipación humana (Nieves, (s/f). p. 3)

En el conjunto de su obra, desentraña el secreto de la sociedad como el producto de la acción recíproca de los hombres (Marx, (s/f), p. 694), del hombre como ser social; de las relaciones sociales como relaciones entre personas, tanto en la sociedad en sus diversos niveles y, con respecto a las cosas materiales y la naturaleza, argumenta cómo se va formando, en los marcos del sistema capitalista, el sujeto histórico de la emancipación: el proletariado, en aquellas condiciones históricas. En la actualidad importancia cardinal reviste la teoría de Marx sobre la alienación y la fundamentación de los medios para la desalienación, es decir, la

verdadera liberación.

La Revolución de octubre de 1917 logró, con el liderazgo de V. I. Lenin, el Partido Bolchevique y el pueblo ruso, convertir en realidad procesos de liberación humana, individual y colectiva, como experiencia primigenia de nuevo tipo.

En América Latina, el pensamiento liberador de los próceres de la primera independencia, [Simón Rodríguez, Andrés Bello, Morelos, Simón Bolívar, San Martín, entre otros] marcan un punto de giro, teniendo en cuenta las condiciones específicas de las luchas anticoloniales y el surgimiento de diversos sujetos históricos en la región, a partir de su tradición histórico cultural. Las ideas que se fueron gestando desde la época colonial acerca de la liberación humana, tanto individual, nacional y social, irían conformando una *filosofía de la liberación*, como base y fundamento de una *cultura de la liberación*, en sentido amplio, que integra los saberes de diferentes disciplinas científicas y las prácticas que llevan a la emancipación y el ejercicio de los derechos ciudadanos de liberación. (Dussel, 1994).

Según Campillo (2010), cabe distinguir, al menos, cuatro tipos diferentes de emancipación: la jurídico-política frente a las diversas formas de violencia y de despotismo político-militar, con las consiguientes reclamaciones de libertad, independencia, soberanía, democratización, participación, etc.; la socio-económica frente a la desigualdad social, la explotación laboral y la apropiación privada de los bienes comunes, con las consiguientes reclamaciones de justicia social y re-distribución de la riqueza; la sexual y generacional, frente a la dominación patriarcal de los varones adultos sobre las mujeres y sobre los niños y niñas, no sólo en el hogar sino en todas las esferas y situaciones sociales; y la cultural, de las comunidades y de los grupos sociales discriminados por su lengua, sus costumbres, sus creencias, su aspecto físico, su orientación sexual, etc.

Esta síntesis del pensamiento y la acción de nuestros pueblos, como referentes fundamentales, permiten considerar la *cultura de liberación al proceso mediante el cual el sujeto individual y colectivo ejerce el derecho a crear, decidir, dirigir y disfrutar sus condiciones de vida material y espiritual de forma consensuada, en todos los ámbitos de su actividad y en el respeto al otro, como garantía de la existencia como pueblo o nación.*

2. ¿Por qué la cultura de liberación como patrimonio de la nación cubana?

En la Convención sobre la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003), se define “la salvaguardia” como “las medidas encaminadas

a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (p. 3).

En Cuba, en la recién aprobada *Ley para la protección del patrimonio cultural y natural*, se reconoce como patrimonio cultural: “a las manifestaciones culturales inmateriales y los bienes culturales muebles e inmuebles que constituyen la expresión o el testimonio de las culturas y que son valorados por la comunidad en su relación con la historia, el arte, la ciencia y la sociedad en general” (Asamblea Nacional, 2022).

La concepción sobre el patrimonio cultural inmaterial, “independientemente de diversos criterios sobre su denominación”, nos lleva a pensar que existen ideas, principios, convicciones, sentimientos, valores que, en su devenir histórico, forman parte del universo simbólico de una nación y, a su vez, conforman una cualidad constitutiva de su identidad cultural y nacional y de su memoria histórica.

La vida cotidiana de los ciudadanos cubanos y la historia patria han demostrado que una de estas cualidades intrínsecas, distintivas y esenciales del pueblo cubano es su lucha continuada y permanente por la liberación. Pero, no como idea romántica, vaga e imprecisa, sino como cultura que se ha ido asentando durante más de un siglo y medio de luchas por obtener, mantener y consolidar su independencia y soberanía.

Un importante estudio realizado por el historiador Louis A. Pérez Jr., en su libro, *La estructura de la historia de Cuba. Significados y propósitos del pasado* (2017), precisa que este no es solo una historia del país, sino un estudio:

(...) sobre la capacidad del pasado para conformar el carácter de un pueblo, sobre la lógica con la que el conocimiento histórico se proyecta en el imaginario popular y actúa para inducir la conducta colectiva e influenciar en el comportamiento individual. [Estudio que] (...) Examina las formas en que el conocimiento del pasado -como resultado de la memoria y la tradición oral, en la forma de experiencia vivida y de registro escrito- actúa para confirmar el decoro de los propósitos con los que generaciones de cubanos se comprometieron con las circunstancias de los tiempos en los cuales vivieron. (p. 1).

El proyecto cubano de liberación del siglo XIX, entre muchos aspectos analizados por Pérez (2017), significó, que “(...) La proposición de soberanía nacional incluyó

en sus posibilidades las esperanzas de gran número de hombres y mujeres para los que su compromiso con la independencia se predicó con la promesa de una nación dedicada a la defensa de los intereses de los cubanos como el objetivo de su soberanía” (p. 5).

Más adelante señala que:

Las generaciones de hombres y mujeres que se comprometieron a la realización de la soberanía nacional ensamblaron un complejo sistema moral, al mismo tiempo un concepto de nacionalidad y una condición de nación, como conjunto de valores compartidos que sirvieron para inscribir la realización de los cubanos en el proyecto de soberanía nacional (...) (Ibidem, p. 8)

El primer cuarto del siglo XX cubano fue testigo de una resistencia, inicialmente velada por rescatar, recomponer y recrear esa cultura que fue usurpada por el “monstruo” yanqui y las oligarquías aliadas, traidoras y entreguistas, que quisieron enterrar la cultura libertaria. Como sucede en la dialéctica de la historia, resurgió con más fuerza, conciencia y dinamismo en la labor de los “pinos nuevos” una cultura en la que se unieron la resistencia y la lucha por la liberación.

Este imaginario de los cubanos como nación independiente y soberana, tuvo su continuidad en el período de la república neocolonial; la juventud unida a los veteranos que no cejaron en el empeño y buscaron la continuidad, en la labor para *acabar la obra de las revoluciones en la patria que sus padres le ganaron de pie*, como expresaron los versos de Rubén Martínez Villena, que alcanzó su punto culminante en los años 50, y permitió consumir la auténtica soberanía, en medio de contradicciones, mediaciones y logros, desde 1959.

Es cierto lo que plantea Pérez (2017), en cuanto a que la lucha por mantener la nación soberana ha sido aspiración, esfuerzo y consagración de varias generaciones de cubanos, y “a pesar de los diferentes argumentos esgrimidos por detractores de los logros de la Revolución”, entendemos que ese sacrificio sí garantizó un presente y futuro, aunque aún se mantiene el empeño de lograrlo integral y totalmente en cuanto al desarrollo económico, la justicia social y el bienestar de todos, ese cuerpo de ideas ha quedado impregnado, se ha convertido en el imaginario del cubano, en su memoria histórica como cultura de liberación, abarcadora de diversas dimensiones que se abordarán más adelante.

4. A propósito de las reflexiones de Armando Hart sobre la cultura de liberación Unos de los pensadores cubanos que abordó y abundó con precisión la definición

y características de la cultura de liberación fue Armando Hart Dávalos (1930-2017). Su oratoria y ensayística, expresan cómo se impregnó a las diferentes generaciones de cubanos el ideario y la permanente lucha por la liberación, de manera tal, que se fue convirtiendo en un aspecto esencial para la existencia misma, que pasó a formar parte de su cultura, de su universo simbólico. Cada nueva generación retomó y enarboló esta bandera en las condiciones de su medio, ganando espacios y con resultados en cada etapa, proceso que se mantiene hasta la actualidad.

En el devenir de la obra teórica de Hart, se pueden encontrar análisis e interpretaciones acerca del tema en sus diferentes aristas que se convirtieron en una constante. Pero es en los difíciles años 90, una de las etapas en que se exacerbaban las amenazas y los peligros a nuestra libertad y soberanía, cuando precisa conceptos como cultura de la resistencia y cultura de liberación.

En los años críticos del “Período especial” en tiempos de paz, Armando Hart desarrolla sus ideas acerca de la cultura de liberación. En noviembre de 1993, en su intervención durante el V Congreso de la UNEAC, expresó:

En la cultura de liberación está la clave de nuestro andar por un mundo como el de estos finales del milenio, en donde, como resultado de un proceso complejo y doloroso, acabó imponiéndose en el Este y el Oeste el materialismo vulgar. Nos quieren matar la esperanza. La cultura cubana, que nació y se desarrolló como un proceso de liberación humana, puede ayudarnos a revelar caminos y debe, a la vez, servirnos para exaltar la esperanza a planos superiores y orientarnos y estimularnos hacia la victoria definitiva de nuestras ideas. (Hart, 1993, p. 14)

En 1994, Hart escribe el ensayo *Cuba: una cultura de liberación*, ocasión en que realiza un análisis exhaustivo de la contribución de la cultura cubana al proceso de las luchas revolucionarias, como necesidad histórica, su carácter de vanguardia por la liberación nacional y social, con vocación universal. Reflexiona y argumenta cómo, en el debate de las ideas, se centró el análisis en la cultura patriótica, política y ética cubana, lo que permitió facilitar la unidad en el seno del movimiento artístico y literario; ampliar los caminos para promover sus vínculos con la cultura política, social y económica; y fortalecer el prestigio de Cuba en el sistema de relaciones culturales internacionales (Hart, 1994; p. 3).

El proceso lógico-histórico de surgimiento y el devenir de la cultura de liberación, explicado por él, se puede sintetizar de la siguiente forma: 1) desde el siglo XIX las esencias populares proyectan una identificación singular entre política y cultura

en el quehacer intelectual; 2) las raíces históricas garantizan estilos y métodos de realización de una práctica política cotidiana del pueblo con fundamento cultural; 3) el sentimiento de eticidad define la cubanía consecuente y su expresión en la acción política; 4) los portadores de la cultura y la identidad cubana han representado la tendencia progresista y liberadora de nuestra sociedad; 5) la dignidad de la política nacional en Revolución revelada por la dignidad de la cultura, refleja su decoro moral, su alto valor intelectual, que conllevó la relación de la vanguardia intelectual y la vanguardia política con sentido ético; 6) la mejor práctica política adopta formas y estilos de realización que se corresponden con la psicología del cubano, su tradición e intereses populares; 7) el pensamiento cultural cubano ha demostrado que posee vocación hacia la unidad de la acción político-social alejada de toda especulación. (Ibidem, 5).

Considero que los rasgos de la cultura de liberación en Cuba, según los criterios de Armando Hart, se manifiestan en: 1) las raíces históricas y el sentimiento de eticidad de los cubanos ilustres independentistas, garantizan que los estilos y métodos de realización práctica cotidiana de la política, que define la cubanía consecuente, se puedan fundamentar culturalmente; 2) la cultura cubana del siglo XIX planteó la democracia, la libertad y los derechos humanos no para una minoría, sino para las grandes mayorías, una marcada vocación social hacia la acción política con sentido y alcance universales ; 3) la mejor práctica política cubana ha adoptado en todo momento formas de realización que se corresponden con la psicología, la tradición, la idiosincrasia y los intereses de la población trabajadora y explotada; 5) el pensamiento cubano se ha orientado hacia la realidad y alejado de lo especulativo, volcado a la acción y la transformación del mundo en favor de la justicia como necesidad objetiva del desarrollo histórico social; 7) el papel fundamental que desempeñó la escuela cubana en todos los períodos en la formación cultural y política de las nuevas generaciones.

Ante las contradicciones, los errores y los reveses del socialismo, Hart propone realizar una lectura de izquierda a lo sucedido en la historia del pensamiento socialista, sus prácticas, generalizaciones, tendencias y conclusiones. En particular, “estudiar la contradicción entre los intereses de dominación y los de liberación social” (Ídem), en todas sus manifestaciones, sutiles, veladas y explícitas, en los diferentes períodos, latitudes y grupos sociales, en especial en la contemporaneidad.

Como resumen de las ideas expuestas expresa:

La evolución económica de Cuba, así como las luchas políticas y sociales de ella derivadas, se caracterizaron por una composición social en la cual predominaron las capas y sectores explotados y más radicales. Ello generó una síntesis cultural de profunda raíz popular, de sólidos fundamentos políticos para las reivindicaciones de la población explotada y, consiguientemente, para las aspiraciones de justicia social. Se gestó un proceso de independencia nacional latinoamericanista y antimperialista, de vocación universal. En otras palabras: una cultura de resistencia y, en definitiva, de liberación nacional y social". (Ibidem, p. 7)

En su análisis de la historia del pensamiento cubano desde la primera ilustración hasta llegar al pensamiento de Fidel, argumenta por qué los partidos burgueses no podían ni pueden representar el ideal moral y político de la cultura cubana y los genuinos intereses e ideales del pueblo cubano.

Sobre la importancia y trascendencia de la cultura de liberación plantea que es un principio ético, que el fundamento de una filosofía de liberación y una cultura de liberación, es la subjetividad genuinamente cubana, de alto nivel de desarrollo intelectual, del compromiso político y social hacia los intereses de la población trabajadora. Enfatiza en un principio esencial, la filosofía como compromiso, el pensar, el modo de hacerlo, dado por las circunstancias y condiciones precisas, con valor histórico concreto. Lo que significa que esa filosofía y esa cultura permiten que se busquen todas las alternativas posibles para la solución de los problemas presentes y futuros sin abandonar ni traicionar esos principios. (Ibidem, p. 9)

Como resultado del análisis anterior, entonces propone: ¿cómo proceder para aprovechar en las nuevas condiciones los principios que estructuran la cultura de liberación?

a) mantener la condición del pueblo cubano de resistencia y lucha contra cualquier forma de dominación interna y extranjera; b) su pertenencia a la cultura política latinoamericana como humanismo de los pobres y explotados; c) la conciencia de lo que somos y el compromiso con el ideal de redención humana, de liberación presente en la cultura cubana; d) aplicar el principio científico de abrir el pensamiento hacia la práctica y la transformación social, de la interrelación y síntesis de los componentes de la cultura cubana; e) reconocer y aprovechar el carácter integrador de la cultura, el pensamiento filosófico, económico, social, ético, jurídico, estético, ecológico, resultado de la evolución de siglos, no como departamentos estancos, sino en su complejidad, que no se le puede dejar a la

derecha, la izquierda debe hacerlo suyo y aplicarlo; f) esta integralidad aplicarla al análisis de la cultura como dimensión del desarrollo; g) aprovechar el enorme papel movilizador del arte y la cultura para resolver las problemáticas de la vida económica y social; h) el desarrollo educacional, científico, técnico, artístico y cultural como elementos decisivos para abordar los nuevos retos, relacionarse con el mundo y mantener nuestra identidad; i) pensar y actuar con serenidad sobre la historia sociocultural y la situación actual; j) eliminar los prejuicios anticulturales que dificultan la cohesión, seriedad y rigor en el quehacer intelectual, por extremismos o por liberalismo, pues nadie puede presentar un programa contrario al de la Revolución sobre fundamentos culturales; k) no permitir que afecten a nuestra sociedad los intentos del enemigo de promover la desintegración de la identidad, que alienta la anarquía, la indisciplina social, la delincuencia, dada la situación económica y social del momento; l) fortalecer la unión entre política y ética, al aprovechar la cultura que puede desempeñar un papel dinámico e integrador y contar con la intelectualidad cubana en su energía, talento y cultura; m) aprovechar la cultura en todas sus dimensiones y las mejores disposiciones humanas tanto en el orden individual como colectivo, y el papel transformador de la comunidad. Sobre el enfrentamiento en el debate de ideas y en la acción revolucionaria, cuestión de total vigencia, propone, que tiene que partir del análisis de las tendencias neoanexionistas que tienen por base social al lumpen, que por su esencia tiene una posición anticubana, no generadora de ideología pero sí de conductas anarquizantes y disociadoras que, en medio de las condiciones actuales producen actitudes egoístas, antisociales y antisocialistas y, como fenómeno de la psicología social hay que estudiarlas y enfrentarlas: Ante este escenario, la cultura de liberación abre todos los caminos y alternativas posibles para la existencia, presencia, conciencia, sentimiento y símbolo de la Nación cubana.

Conclusiones

El problema científico de concebir la cultura de liberación como patrimonio de la nación cubana esbozado en este trabajo, amerita una profunda investigación que revele hasta qué punto, en las condiciones actuales, el pueblo cubano está real y objetivamente preparado y ha asumido, desde lo cultural, lo ideológico y lo político esta concepción, para enfrentar las tendencias neoanexionistas que se

ponen de manifiesto de diferentes formas en diversos espacios.

La política con sólidas bases humanistas propicia el desarrollo de la sociedad y de su cultura. Una política democrática se basa en la participación del pueblo que es portador de esa cultura, y en la medida en que el pueblo ejerce su participación política, su poder, desarrolla una nueva cultura. El universo cultural se amplía e incorpora nuevas ideas, saberes, formas de actuación y transformación social. Solo en esa relación la cultura se convierte en una cultura de liberación de alcance local, nacional, regional y universal.

Bibliografía

García, N. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1989.

----- (1993) *2 discursos del Dr. Armando Hart Dávalos*. La Habana, 21 de noviembre de 1993.

----- (1994). "Cuba: Una cultura de liberación". *Temas del pensamiento cubano*. La Habana: CREART.

Andreassi, A. Emancipación: breve recorrido por el término. *Kult-ur*, vol. 2, núm. 3, 2015, pp. 35-54 <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur>.

Asamblea Nacional del Poder Popular (2022). *Proyecto Ley General de protección al patrimonio cultural y al patrimonio natural*. 16 de mayo de 2022. media.cubadebate.cu 2022/05.

Campillo A. Sobre las formas y los límites de la emancipación. *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, N. ° 43, julio-diciembre, 2010.

Dussel, E. (1994). *Historia De La Filosofía Y Filosofía De La Liberación. Textos completos*. (Sin editorial)

Hart, A. (1988). *Adelante el arte*. La Habana. Cuba. Editorial Ciencias Sociales.

Marx, C. (s/f) Carta a P. Annenkov. 28. 12. 1846. OE. T Único. Editorial Progreso.

Marx, C., y Engels, F. (s.f.). El manifiesto comunista. *Obras escogidas*. Tomo único. Moscú: Editorial Progreso.

Nieves Ayús, C. La emancipación humana y sus perspectivas actuales concepción (s. f.)

Ortiz, F. Conferencia leída en un ciclo organizado por la fraternidad estudiantil "lota

- Eta", en el anfiteatro Enrique José Varona de la Universidad de la Habana, el 28 de noviembre de 1939. Revista Bimestre Cubana, La Habana, marzo-abril de 1940. Vol XIV, N° 2, pp: (161-186) En, *Ensayos etnosociológicos*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1991, pp. 10 - 30.
- Pérez, L. A. (2017), *Estructura de la historia de Cuba. Significados y propósitos del pasado*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Pupo, R. y Buch, R. M. (2008). *Filosofía en su historia y mediaciones*. Instituto de Educación Superior José Martí de Monterrey, Nuevo León: Editorial Sintaxis.
- UNESCO. (2003) *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Paris. <http://www.unesco.org>

135- Revalorización patrimonial de los rulos tallados en calcirudita exclusivos de La Habana

Patrimonial revaluation of the grindstones carved in calcirudite exclusive to Havana.

Autores

Laura Elizabeth Martínez Bermejo¹¹⁹, lauramartinezb000805@gmail.com

Lic. Pavel Valdés Ruiz¹²⁰, pavelvaldes75@gmail.com

Resumen

En el ámbito de la arqueología industrial cubana se conocen 6 piezas de tipología única. Son muelas talladas todas en roca calcirudita, morfométricamente similares, que están diseminadas por la Habana. No han sido estudiadas a profundidad y se consideraban erróneamente piedras de molinos horizontales. Se caracteriza la estructura y funcionamiento de la herramienta en que funcionaron estas muelas. Se analizaron morfométricamente, se estudió su composición pétrea y se vincularon topográficamente con los afloramientos de la formación geológica; y se realizó un modelo a escala para corroborar el funcionamiento original. Se demostró que formaron parte de prensas de rulos tipo “tahonas” o “almazaras”. Varias evidencias las relacionan hipotéticamente con el inicio agroindustrial en Cuba durante el siglo XVI. El estudio de su composición y origen pétreos esclareció aspectos de su fabricación. Se diagnosticó su estado de conservación, que de manera general es malo, y se brindaron medidas para su conservación.

Palabras clave: Arqueología agroindustrial, prensa de muelas, conservación

¹¹⁹ Facultad de Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural, Universidad de las Artes, ISA; estudiante de 4º año curso diurno del perfil de conservación y restauración de escultura y mueble.

¹²⁰ Profesor asistente e investigador auxiliar. Profesor de la facultad de Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural, Universidad de las Artes, ISA.

Abstract

There are known 6 unique pieces concerning Cuban industrial archaeology. They are grindstones all carved in calcirudite rock, morphometrically similar, located throughout Havana. They have not been deeply studied, being erroneously considered as horizontal millstones. The structure and work mechanism of the tool for which these grinding wheels were designed was characterized. They were morphometrically analyzed, their stone composition was studied and they were topographically overlapped to the outcrops of the geological formation; and a scale model was made to corroborate the original operation. It was shown that they were part of roller presses "tahonas" or "almazaras" type. Several clues leads hypothetically to relate them to the Cuban agro-industrial beginning during 16th century. When analyse their stone composition and origin, some aspects on manufacture can be dilucidate. Its state of conservation was diagnosed, which is generally bad, and measures for its conservation were provided.

Keywords: Agro-industrial archeology, grindstones press, conservation

Introducción

En el ámbito de la arqueología industrial cubana se conocen hasta el momento seis piezas de tipología única dentro del patrimonio agroindustrial. Se trata de muelas de gran tamaño talladas en piedra con características morfométricas similares, que se encuentran diseminadas en distintos puntos de la Habana. De estas muelas, solo dos se encuentran pareadas, y están ubicadas en la Quinta de los Molinos. No han sido estudiadas a profundidad y hasta el momento se consideraban erróneamente piedras de un molino horizontal, y se las relacionaba con la función industrial de la Quinta de los Molinos durante el siglo XIX.

Este trabajo tiene la finalidad de caracterizar la estructura y funcionamiento de la herramienta para la que fueron talladas estas muelas, revalorizándolas como bien patrimonial. Varias evidencias de su morfología y composición soportan la idea de que estas muelas no formaron parte de un molino horizontal sino de una prensa de rulos, del tipo de las llamadas tahonas o almazaras, utilizadas fundamentalmente para obtener aceite de oliva, y que posteriormente fueron

aplicadas a la molienda de la caña de azúcar.

Entonces, estos objetos arqueológicos constituirían las únicas evidencias sobrevivientes de la fase primaria de la agroindustria cubana en la primera mitad del siglo XVI, revalorizándose como bien patrimonial. Para comprobar esto, se realizaron tareas de campo para estudiar la composición pétrea de las muelas, donde se tomaron muestras que fueron analizadas por uno de los geólogos que participó en la descripción de la formación geológica de donde proviene el material pétreo que las constituye y, además, se realizó un modelo a escala 1/8, como herramienta de interpretación histórico-tecnológica, para corroborar el funcionamiento de la herramienta original, a partir de una de las muestras tomadas de la formación de la localidad tipo, con una granulometría semejante a la de las muelas.

Desarrollo

Estas muelas de piedra estaban enterradas a unos dos metros y medio de profundidad en terrenos de la Quinta de los Molinos, y fueron halladas accidentalmente y sacadas a la luz cuando hacia fines de 1956 se hicieron las excavaciones en el terreno destinado a edificar la Escuela Práctica de la Facultad de Educación en esa parte del recinto universitario (Gálvez, 1960). Fueron desenterradas aproximadamente 300 metros al este del sitio en el que se encuentran ubicadas actualmente, y fueron emplazadas al aire libre.

Estas muelas (Figura 1) son piedras de gran tamaño de planta circular y forma ligeramente troncocónica. Ambas presentan un brocado central, el de la piedra A tiene la parte inferior de forma cúbica y la superior es cilíndrica; y el de la piedra B adopta ligeramente la forma de una pirámide truncada de base cuadrada. La piedra A tiene labrado en su cara superior un canalillo perimetral, y la piedra B posee el borde estriado. Las dimensiones de las piedras se dan en la Tabla 1.

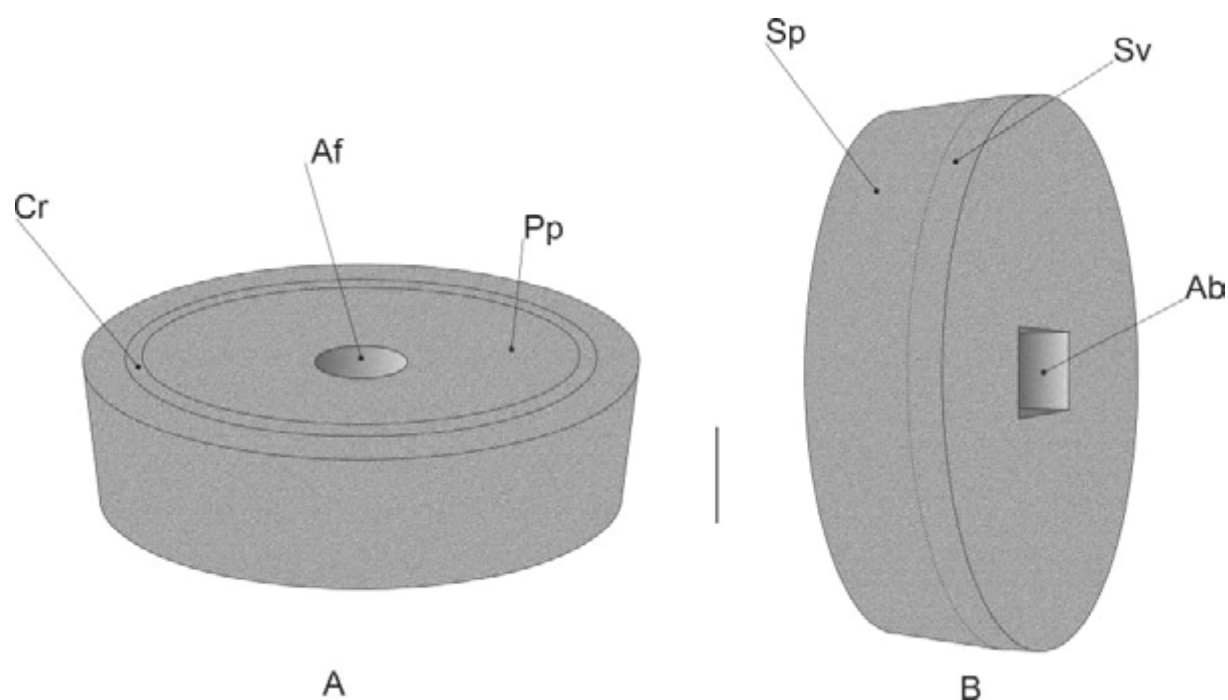


Figura 1. Esquema de las muelas de piedra. A: Base de prensa o solera, B: Muela o rulo, Ab: Agujero para buje del eje, Af: Agujero para mástil fijo, Cr: Canal recolector, Pp: Pista de prensa, Sp: Sección de prensa, Sv: Sección volante. Barra a escala: 30 cm

Piedra	Diámetro cara 1 (m)	Diámetro cara 2 (m)	Grosor (m)	Brocado (m)	Peso calculado (kg)
A	1,08	1,16	0,40	cuadrado: cara 1 (0,25 x 0,26), circular cara 2 (0,22)	1144
B	1,12	1,20	0,35	cuadrado: cara 1 (0,28 x 0,28), cara 2 (0,22 x 0,20)	1018

Tabla 1. Mediciones de las piedras de la Quinta de los Molinos.

Todas las rocas utilizadas en la fabricación de las ruedas estudiadas corresponden a aquellas que constituyeron el Miembro Basal de la Formación geológica Peñalver, exclusiva de la región occidental de Cuba. El Miembro Basal se compone de

calcirudita¹²¹ (micro-brecha-conglomerado) que contiene abundantes fragmentos de fósiles grandes de la plataforma marina poco profunda, y ocasionalmente grandes intraclastos, lo que sugiere que este miembro fue formado por un flujo de granos (detrítico) procedente de la plataforma carbonatada desarrollada sobre el Arco Cubano Cretácico ya extinto. En el Miembro Basal se comprobó la presencia del eyecta de impacto. Fueron hallados fragmentos de vidrio vesicular alterado, microtektitas alteradas, cuarzo de choque y otros elementos, relacionados por su origen con el impacto meteorítico (Takayama, et al., 2000).

Presentan un sistema de grietas cusitransversales o tangenciales a la pseudoestratificación (Figura 2) vista en el grano grueso; por donde la roca se disgrega naturalmente ante los efectos de la meteorización¹²² tropical. Estos sistemas de grietas entrecruzadas que condicionan la fracturación natural de las rocas y los bloques de la formación Peñalver, frente a la meteorización tropical, facilitarían la extracción artificial en los afloramientos, y aprovechando los planos de grietas y la orientación del grano, se realizaban los cortes finales en el material para la fabricación de estas muelas.

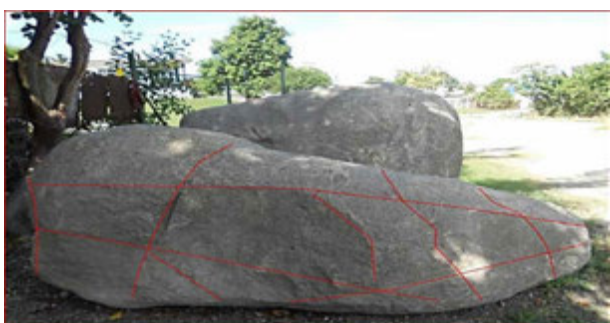


Figura 2: Sistemas de grietas entrecruzadas que condicionan la fracturación natural de las rocas

¹²¹ Se denomina calcirudita al tipo de piedra caliza clástica cuyos fragmentos calcáreos son mayores de 2 mm, y sobre todo cuando en su origen se impliquen fenómenos intraformacionales ocurridos en el fondo del mar. Están constituidas por restos de calizas preexistentes, que sufren una selección similar a la de las rocas clásticas normales, y se cementan más tarde por carbonato de calcio. En ellas pueden ocurrir también los elementos terrígenos, tales como granos de cuarzo y fragmentos de rocas y fósiles, así como oolitas, pseudoolitas y coprolitos (Soto, 1973).

¹²² Meteorización: Alteración natural de los materiales rocosos por agentes atmosféricos a escala de tiempo geológico, que implica procesos físicos, químicos y biológicos. (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013)

La interpretación de la relación tecnológica entre estas dos muelas junto a la remodelación a escala de la herramienta (prensa) y su accionar (Figura 3) conduce a la conclusión de que ambas piedras talladas formaron parte de una prensa de rulo movida, probablemente, por tracción animal.

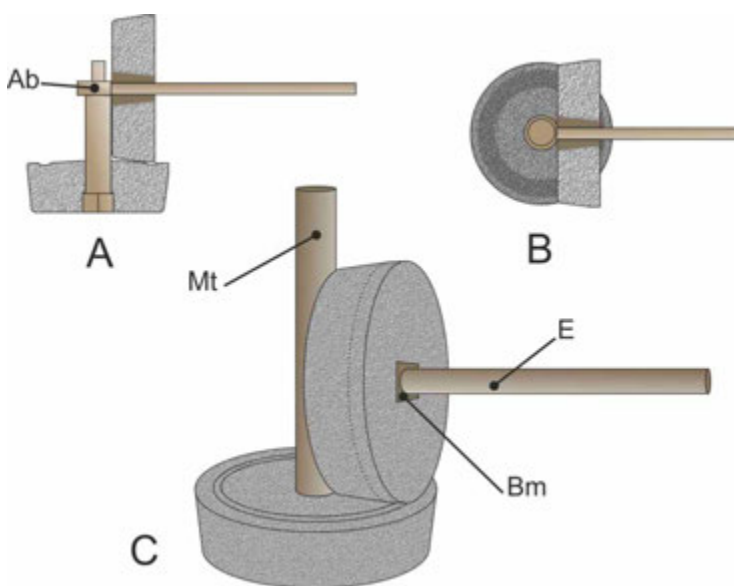


Figura 3: Diagrama de la prensa de rulos. A: Vista lateral, B: Vista superior, C: Prensa de rulos. Ab: Abrazadera, E: Eje, Mt: Mástil

Una de las muelas es basal, o sea, descansa sobre una de sus caras de sección circular, y es conocida como solera. En su orificio central iba insertado un mástil de madera que se anclaba en la sección cúbica de este orificio. Este mástil o eje central serviría de pivote a partir del cual rotaría la muela o rulo cuya función es prensar. La superficie de la solera donde descansa el rulo posee un canal circular tallado cuya función era recolectar el producto del prensado, que en este caso los autores se inclinan a pensar, era de naturaleza líquida.

La otra muela hacía función de rulo, o sea, giraba apoyada en su borde sobre la solera. Para garantizar este mecanismo de rotación tenía en su orificio central un buje de madera a través del cual pasaba un eje o limonera de tiro que iría enganchada al motor de tiro, supuestamente animal. Esta limonera o vara de tiro se anclaba al mástil de la solera mediante algún tipo de abrazadera que garantizaba la rotación del rulo alrededor de este eje vertical. El rulo ponía en contacto toda su superficie de prensado cada aproximadamente 2 vueltas alrededor del mástil

de la base desarrollando una presión de un poco más de una tonelada de peso sobre una línea radial de aproximadamente 35 cm de largo. La superficie de prensado estriada garantizaba mayor agarre y desgarre del material a prensar. En su aspecto general, la prensa debió estar emplazada en un área que permitió un radio de tiro no menor de 3 metros aproximadamente. Probablemente se ubicaba techada y conectada a un sistema de recolección del producto resultante del proceso rotacional de prensado

De igual forma, estos estudios permiten manejar la hipótesis de que esta herramienta pudo haber estado asociada con el primer período de la industria azucarera cubana durante la primera mitad del siglo XVI, donde se importó la tecnología mediterránea utilizada fundamentalmente para obtener aceite de oliva, a las primeras plantaciones de caña de azúcar en las Antillas, que ya esta utilidad se ha referenciado para la industria mediterránea a finales del Medioevo, y para La Española y Puerto Rico a inicios de la Colonia. Y todas estas piedras solo se han registrado en Cuba en las zonas donde estuvieron los primeros focos de la incipiente industria azucarera cubana (Stevens-Acevedo, 2013).

Los procesos de deterioro en los materiales pétreos tienen causas multifactoriales. Estos mecanismos no se producen de forma espontánea, sino que obedecen a causas que generalmente están relacionadas con factores del medio o con el modo de uso y gestión (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013).

Para el diagnóstico de estas muelas de piedra es preciso analizar y relacionar todos los factores que pudieran estar implicados en su deterioro. Mediante un examen visual, y al comparar su estado actual con el que presentaban en 1960 (Figura 4), se constató que su estado de conservación de manera general es malo.

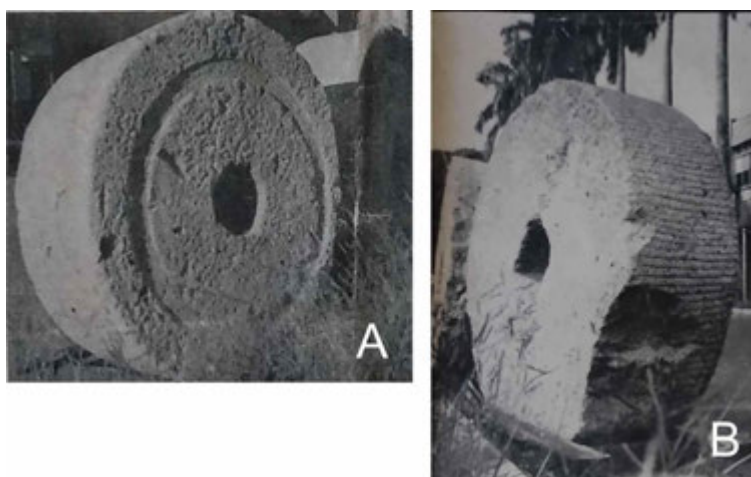


Figura 4: Aspecto general que ofrecían las muelas de piedra de la Quinta de los Molinos en 1960. A: base de la prensa B: muela o rulo. (Tomado de Gálvez, 1960)

Probablemente debido a su uso, la sección de prensa estuvo sometida a presión, y la superficie de prensado de la muela sufría un desgaste irregular, lo cual provocó que esta zona se encontrara más debilitada que el resto de la piedra, y al ser desenterradas y entrar en contacto con el medio ambiente atmosférico los procesos de deterioro se aceleran, afectando en mayor medida la zona más débil, incrementando considerablemente su vulnerabilidad ante la meteorización.

La solera se encuentra en un estado de deterioro más avanzado, principalmente debido a que el material pétreo se encuentra menos compactado, lo que lo hace más susceptible a la meteorización, en comparación con la otra muela. Esto se evidencia en un desgaste general de la piedra, donde ha ido desprendiendo la corteza más transformada, ocasionando el redondeamiento de los bordes y que el canal recolector sea difícil de apreciar.

Además de esto, una de ellas presenta un gran faltante debido a una ruptura presumiblemente ocasionada por acción antropogénica. Por esta misma causa, presentan también daños mecánicos que se aprecian en forma de rayaduras y algunas salpicaduras de concreto sobre su superficie. Tienen la superficie erosionada debido a la acción de la lluvia y los vientos. Muestran faltantes de gránulos, con descohesión superficial, debido a alteraciones atmosféricas. Manifiestan también cambios cromáticos y separación de placas, lo que ha derivado en una pérdida considerable de la morfología del área pétreo, ocasionadas por la meteorización tropical. (Figura 5)

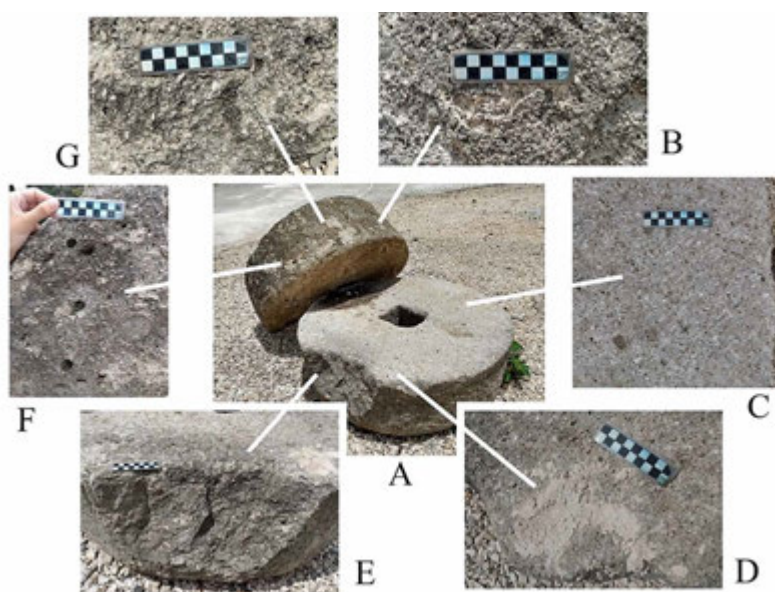


Figura 5: A: Vista general de las piedras. B: Detalle de separación de placas. C: Detalle de abrasiones mecánicas. D: Detalle de salpicaduras de concreto. E: Detalle de gran faltante. F: Detalle de faltante de gránulos. G: Detalle de la superficie erosionada. Unidad de patrón de escala = 1cm.

Estas piedras han sido trasladadas y reubicadas en varias ocasiones. Su mala manipulación y ubicación son factores importantes en su deterioro, pues debido al grado de descohesión que presentan a causa de los factores ambientales su superficie se ve severamente afectada, principalmente al estar apoyadas una sobre el borde de la otra y encontrarse actualmente sobre un terreno de gravilla, lo que ocasiona desgaste del material pétreo.

Teniendo en cuenta las principales afectaciones presentes en las muelas se proponen las siguientes acciones para su conservación:

- Pre-consolidación.

Debido al grado de descohesión que presentan las muelas de piedra es necesario aplicarles un tratamiento de pre-consolidación antes de realizarles cualquier otra intervención.

Se propone realizar una consolidación química con silicato de etilo en las zonas donde el soporte pétreo se encuentra más disgregado, mediante una primera aplicación por goteo, que permita la impregnación en las aplicaciones sucesivas.

- Limpieza preliminar. Método mecánico.

El objetivo de esta etapa es eliminar la suciedad ambiental menos adherida a la superficie y las salpicaduras de concreto presentes en las muelas de piedra.

Se comienza efectuando una limpieza mecánica de la superficie mediante aspirado y cepillado con brochas, para la remoción de polvo y suciedad superficial; y mediante herramientas manuales como bisturí y palillos de madera se retirarán los depósitos de concreto.

- Limpieza. Método acuoso.

Se realizará un cepillado con agua desionizada y jabón neutro. Este procedimiento finaliza con enjuague profundo de la superficie, utilizando esponjas para controlar que no se produzca una excesiva humectación que pueda penetrar en la piedra. Existe en el mercado una gran variedad de productos que se comercializan para la conservación (consolidación e hidrofugación) de materiales pétreos. Esto hace prácticamente imprescindible la valoración de los productos y tratamientos antes de su aplicación, sobre todo cuando se sabe que estos productos pueden generar un riesgo añadido al proceso de deterioro (Fort, 2008).

- Consolidación.

Debido al alto grado de descohesión que presentan las muelas, es necesario aplicar

un consolidante que penetre en la piedra para mejorar su cohesión y la adhesión de las capas alteradas al sustrato sano, evitando la formación de películas que impidan la capacidad de transferencia de humedad hacia el exterior.

Proponemos aplicar un consolidante para piedra basado en silicato de etilo en alta concentración para reforzar, endurecer y consolidar superficies de piedra caliza, calcárea o arenisca. Que posea un buen poder consolidante y endurecedor, poder de penetración de hasta 10 cm, permeable al vapor de agua y CO₂, incoloro, que conserve el aspecto original del soporte. Se recomienda aplicar el producto mediante brocha, utilizando el método *"húmedo sobre húmedo"*, o sea, se aplica por brocha hasta cubrir la totalidad de la superficie y se repite la operación sin esperar tiempo de secado. De esta manera se logra una mejor y correcta impregnación del producto (González Sánchez, et al., 2005).

- Protección.

Otro de los problemas más evidentes en las muelas está relacionado con la acción del agua, por lo cual recomendamos aplicar un hidrófugo que confiera propiedades hidrorrepelentes a la superficie de la piedra pero que permita la salida de esta en forma de vapor, asegurando un equilibrio de humedad en el ambiente.

Según experiencias de trabajos y estudios realizados en Cuba, los productos de base siloxano y de base silicona son los más efectivos para la protección de la piedra en exteriores, siendo el producto base siloxano el que presentó los mejores resultados (Valdés, et al., 2020).

Proponemos aplicar una impregnación hidrorrepelente a base de siloxanos. Este tratamiento penetra bien dentro de los poros abiertos del sustrato, proporciona una hidrorrepelencia durable, al tiempo que permite la difusión del vapor de agua en ambas direcciones. Se recomienda aplicar las capas de producto utilizando el método *"húmedo sobre húmedo"*.

Debido a que los principales factores de deterioro de estas muelas son la luz solar y las precipitaciones, se está elaborando un proyecto con el grupo inversionista de la Quinta de los Molinos, cuyo objetivo es la realización del montaje para la exposición de estas muelas de piedra, reconstruyendo su principio de funcionamiento como prensa, explicando la funcionalidad de esta herramienta colonial y buscando su conservación al minimizar los factores que influyen en su deterioro. (Figura 6)

Para cumplir con esto se plantearon una serie de acciones, como:

- Reubicar las dos muelas en un espacio adecuado para minimizar los procesos de deterioro a los que han estado sometidas.

Se reubicarán en un espacio interior para que las muelas no estén expuestas a los principales factores que influyen en su deterioro: la luz solar y las precipitaciones. En su montaje no deben descansar directamente sobre el suelo, y para esto se elaborarán unos soportes que propicien un asiento suave, y garanticen la estabilidad y la ventilación de las muelas. Además, se colocarán separadores para limitar el paso de los visitantes y, por tanto, evitar posibles daños antropogénicos futuros.

- Realizar un modelo a escala 1/3 como herramienta didáctica y explicativa.

Se realizará un modelo a escala didáctico de acuerdo a la reinterpretación del funcionamiento como prensa, que demuestre la funcionalidad de esta herramienta colonial y que sirva como un instrumento de aprendizaje y divulgación.

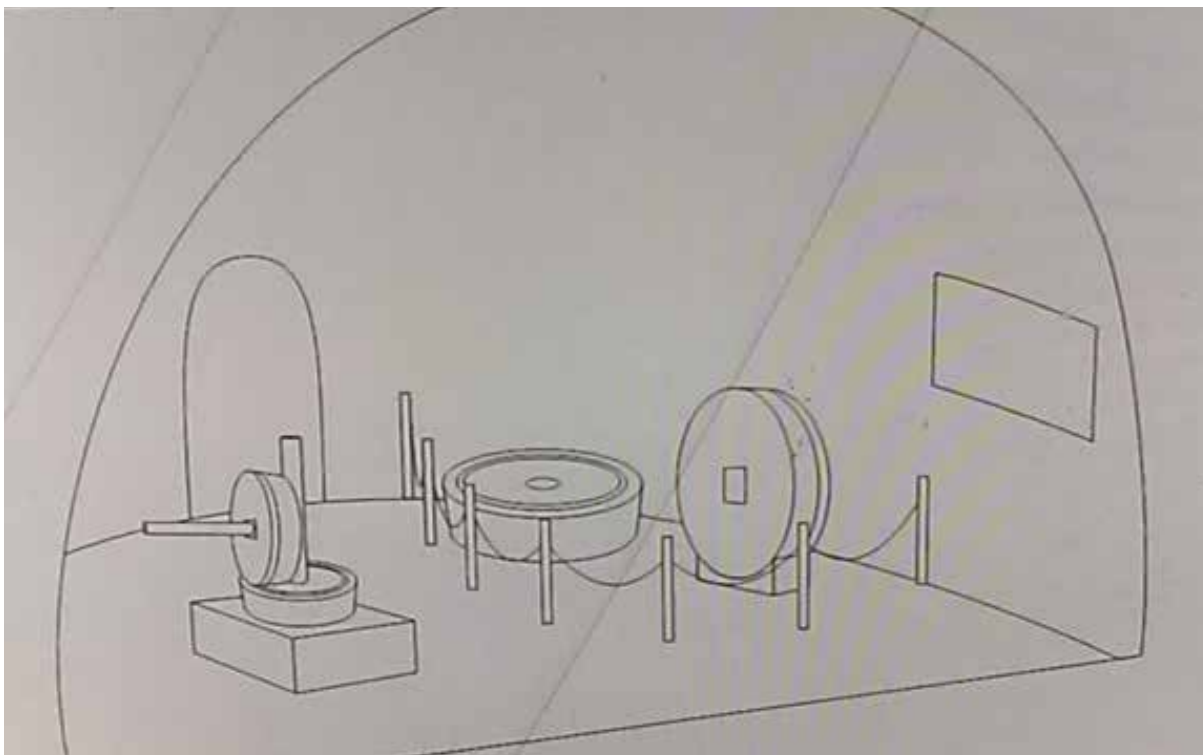


Figura 6: Esquema del proyecto de montaje

Conclusiones

Las muelas de piedra constituyen parte importante de la simbología de la Quinta de los Molinos, pues han sido erróneamente consideradas piedras de molinos horizontales. A través de su estudio y la interpolación tecnológica junto a la reproducción del funcionamiento de esta prensa mediante la modelación a escala, se corroboró que las mismas forman parte de una prensa de rulo (de las llamadas “tahonas” o “almazaras”) movida, probablemente, por tracción animal.

De igual forma se relacionó hipotéticamente esta herramienta con el primer período de la agroindustria cubana (posiblemente azucarera) durante la primera mitad del siglo XVI donde se importó la tecnología mediterránea a las primeras plantaciones de caña de azúcar en las Antillas. La reinterpretación de estas piezas arqueológicas redefine su valor patrimonial resaltando su importante rol en la salvaguarda de la historia de la agroindustria de la nación al constituir evidencias únicas de la fase primaria de la industria agrícola en Cuba y por tanto, además, resulta de gran importancia su conservación, ya que llevan 66 años sin que se les conceda la importancia que realmente poseen.

Referencias Bibliográficas

Fort, R. (2008). Polímeros sintéticos para la conservación de materiales pétreos. En R. Fort, M. J. Varas, C. Ascaso, V. Correcher, J. Menduiña, J. García-Guinea, & M. Á. Cura, *Durabilidad y conservación de materiales tradicionales naturales del patrimonio arquitectónico* (págs. 71-82). Madrid: IGE.

Gálvez, L. F. (1960). Datos poco conocidos sobre la Quinta de los Molinos y el Jardín Botánico de la Universidad de La Habana. *Vida Universitaria*, 3-7.

González Sánchez, M., Iñigo Iñigo, A., García Sánchez, A., García Talegón, J., Molina, E., Vicente Tavera, S., & Rives, V. (2005). *Caracterización y estudios de deterioro/conservación de materiales pétreos en monumentos históricos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2013). *Proyecto COREMANS: Criterios de intervención en materiales pétreos*. Palermo: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Soto, R. S. (1973). *Introducción a la petrografía. Introducción al estudio de las rocas de Cuba*. La Habana: Ediciones URMO.

Stevens-Acevedo, A. R. (2013). The Use of the Horizontal Double Roller Mill in La Española Island's Cane-Sugar Farms in the Sixteenth Century: Old and New Evidence. En A. R. Stevens-Acevedo, *The Machines That Milled The Sugar-Canes: The Horizontal Double Roller Mills in the First Sugar Plantations of the Americas* (págs. 71-127). New Jersey.

Takayama, H., Tada, R., Matsui, T., Iturralde-Vinent, Oji, T., Tajika, E., . . . K.Toyoda. (2000). *Origin of the Peñalver Formation in northwestern Cuba and its relation to K/T boundary impact event*. Tokyo: Elsevier Science B.V.

Valdés, C., Marrero, R., Castañeda, A., Howland, J. J., Corvo, F., González, L., . . . Guerra, J. C. (2020). Estudio sobre protección de materiales de construcción expuestos al clima tropical costero de Cuba. *Anales de la Academia de Ciencias de Cuba*.

141- El museo de nuevo tipo creado por la Revolución cubana

The museum of a new type created by the Cuban Revolution

Autoras

M. Sc. Hilda Maria Alonso González¹²³

M. Sc. Celia Marina Oliva Martínez¹²⁴

Resumen

Al triunfo de la Revolución cubana se dice que existían 7 museos, dedicados a conservar en línea general la Historia de la nación cubana, con 60 años de tradición tomando en cuenta la fecha fundacional del Museo Emilio Bacardí en 1899. Estudios recientes demuestran que esta cifra no era real, existiendo más de una veintena de ellos en todo el país, los que muchas veces no tenían el apoyo gubernamental para la realización de su misión social. Dentro de las transformaciones ocurridas gracias a los cambios operados en el país por la Revolución el museo no fue ajeno a ello, lo que permitió no solo el crecimiento del número de instituciones museales, sino también el cambio de paradigmas conceptuales en su diseño y contenido, lo que permitió crear un museo de nuevo tipo acorde a los principios de la Nueva Museología adaptada a las condiciones sociales de Cuba.

Palabras claves: Museo, Nueva museología, Museo de Nuevo tipo

Abstract

At the triumph of the Cuban Revolution it is said that there were 7 museum dedicated in general to preserve the history of the Cuban national, with 60 years of tradition from the foundation of Emilio Bacardi museum in 1899. Recent studies show that there were 20 museum in the country those who did not have

¹²³ Investigadora y profesora Auxiliar. Investigadora del Instituto de Historia de Cuba y profesora de la Universidad de las Artes

¹²⁴ Arquitecta, museóloga y especialista principal de la Casa de las Tejas verdes de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

government support. The museum was benefited with the transformations carried out by the Revolution which allowed the institutional numerical growth and the change of conceptual paradigm in its design and content which allowed to create a new type of museum according to the principles of the New museology adapted to the social conditions of Cuba.

Keywords: Museum, new museology, museum the new type

Preámbulo

Los orígenes de la museología cubana están registrados según los investigadores Maria Mercedes García Santana y Urbano Martínez Carmenate en las pequeñas exhibiciones que se realizaron en algunas casas habaneras de teatros mecánicos, figuras de cera, objetos curiosos etc.¹²⁵ sin embargo no es hasta la inauguración de los Museos Biblioteca de Santiago de Cuba, y Cárdenas en 1899 y 1900 respectivamente que podemos hablar de museos modernos en territorio cubano. Las colecciones formadas en estos museos básicamente estaban encaminadas a potenciar el orgullo de la nueva nación que había logrado emanciparse de su condición colonial y estaba próxima a constituirse en una República, sin desechar todas aquellas relacionadas con la historia natural, la arqueología, el arte europeo y por un elemento de indiscutible valor; el rescate de piezas que habían sido testigos de nuestras Guerras de independencia por lo que se dio cabida a todo tipo de objeto, documento o cosa de valor que sirviera para expresar los orígenes identitarios de la sociedad cubana¹²⁶.

Durante el siglo XX se produjo el crecimiento paulatino de estas instituciones, ya fueran privadas o estatales “ (...) se pueden diferenciar dos grandes etapas una primera que abarca desde el inicio de la República burguesa en 1902 hasta 1958 y una segunda etapa a partir de 1959 con el triunfo de la Revolución cubana (...)”¹²⁷

¹²⁵ Para más información consultar El Museo Nacional de Bellas Artes en la política cultural del Estado cubano

¹²⁶ Celia Marina Oliva Martínez, El museo cubano, un acercamiento desde la museografía, tesis en opción del título de Master en Conservación del patrimonio cultural, Universidad de las Artes, 2017, Inédito.

¹²⁷ Ibidem p 14

A los dos (2) museos fundacionales antes mencionados se le suman en esta etapa el Museo Nacional, La Habana, 1913; Museo Casa Natal José Martí, La Habana, 1925, Museo de Ciencias, Historia y Arte "José M. Espinosa". Remedios, 1933; Museo de la ciudad de La Habana, 1942 y Museo - Biblioteca Ignacio Agramonte, Camagüey, 1955, los que tenían financiamiento estatal y eran de carácter público. Estos no fueron los únicos museos existente en el país en el periodo señalado, a pesar de que solo se reconocieran siete (7) se han verificado un total de 27, con diferentes tipologías y propietarios; sin contar los pequeños museos asociados a la docencia existente en las escuelas ya fueran públicas o privadas.

A esto hay que sumarle los esfuerzos de un grupo de artistas e intelectuales, para valorizar bienes muebles e inmuebles con el fin de declararlos Tesoros Artísticos de la Nación en aras de lograr el apoyo del Estado para su cuidado, restauración o conservación desde el cuerpo legislativo, hasta su concreción. La Junta Nacional de Arqueología y Etnología fue la institución encargada de cumplir los preceptos de la Constitución de 1940, para la protección del patrimonio de la nación; en 1958 habían sido declarados más de 45 inmuebles y sitios como Monumentos Nacionales.

I

El 1 de enero de 1959, es una fecha significativa para Cuba, no solo por la llegada de un nuevo año, sino porque ese día fructificaron las luchas de los jóvenes revolucionarios que desde 1953, había decidió cambiar el orden de cosas existente en el país. Este suceso trajo consigo grandes transformaciones, reformas y cambios socio-económicos, que logró la instauración de un gobierno con profunda raíz popular, transformó la vida social y política del pueblo cubano; y el museo como centro de memoria no fue ajeno a esto.

Las normas jurídicas dictadas evidenciaron el interés del nuevo Estado en el poder para la recuperación de los bienes de cualquier clase, con la creación mediante la Ley N° 78 de 13 de febrero de 1959 del Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados.¹²⁸ Las leyes N° 112 de 27 de febrero de 1959 y la N° 151 del 17 de marzo del propio año, ordenaban la confiscación de las fortunas del tirano Batista e igualmente las de las personas que valiéndose de cargos en el gobierno se

128 Francisco E García Henríquez; Compendio de disposiciones legales sobre nacionalización y confiscación, Ministerio de Justicia, La Habana, 2004. p 22

hubieran enriquecido, muchas veces a costa del Patrimonio Nacional.¹²⁹

Con la misma celeridad que el Ministerio de Bienes Malversados ejercía sus funciones, lo confiscado fue puesto en función social con el dictado de la Ley # 169 de 20 de marzo de 1959, que autorizaba al Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC) a gestionar el traspaso a su favor todo lo que fuera útil al cine. Aunque no existe una ley dictada expresamente a favor del museo, gran parte de lo recuperado por este Ministerio pasaría a formar parte de las colecciones de los futuros museos a crear.

Respecto a ese momento, la Dra. Marta Arjona refirió: “En Cuba, para solucionar los problemas sociales, fue necesaria una Revolución que costó a nuestro pueblo enormes esfuerzos, y ahora, junto con la labor de educar, reeducar, formar y transformar, que es la médula de su quehacer, se ha ocupado de los museos como elemento indispensable de apoyo para el desarrollo social y cultural”¹³⁰.

Para acometer esta tarea:

“ (...) habían tres objetivos fundamentales: 1) Reinstalar los museos existentes, 2) Recuperar material museable para la instalación de nuevos museos y salvar de la destrucción bienes culturales abandonados, 3) Hacer un estudio racional de las características de los bienes en cada provincia, para determinar la priorización del trabajo de acuerdo con las posibilidades económicas de nuestro país. Esto, unido al desarrollo de una política de adquisición, ha aumentado y seguirá aumentando los fondos del patrimonio cultural, que se hallaba fragmentado, y del que en muchos aspectos no podía ofrecerse una visión completa en las salas permanentes de nuestros museos,”¹³¹.

El mismo año 1959, se inauguraron las dos primeras instituciones museables en la nueva etapa que vivía el país: el Museo Histórico de Matanzas, creado el 5 de junio, por Resolución No. 28 de la Administración Municipal Revolucionaria de la provincia; en la que se incluía una biblioteca pública anexa, quedando inaugurado el 6 de septiembre del propio año, en los bajos del Teatro Sauto.

En los umbrales de cumplirse el primer año del triunfo revolucionario de enero

129 Hilda María Alonso González, *La norma jurídica cubana en la protección del patrimonio cultural de la nación*, La Habana, 2009, inédito.

130 Marta Arjona Pérez, Patrimonio Cultural e identidad, Los museos en la solución de los problemas sociales y culturales, Ediciones Boloña, LA Habana, 2003.p. 24

131 Marta Arjona Pérez, Patrimonio Cultural e identidad Informe de Cuba, II Conferencia Internacional de Oaxaca, México, 1978. Ediciones Boloña, LA Habana, 2003.p. 73

de 1959 se creó el Museo de la Revolución, con el “objetivo de exponer de forma permanente, para que sirva de ejemplo a las presentes y futuras generaciones, los hechos heroicos más destacados de la gesta revolucionaria que nuestro pueblo librara, durante más de 100 años de cruenta lucha y sacrificio, para conseguir su libertad y soberanía”¹³².

Antes de su instalación definitiva en el antiguo Palacio Presidencial el museo transitó por varios lugares, la primera de ellas fue el Castillo de San Salvador de la Punta como sede provisional, y comenzó la formación de las colecciones museables. El museo estaba dirigido por el Departamento de Instrucción del Ministerio de las FAR¹³³ tal como lo estipuló el “Decreto Ministerial No. 58, de 18 de enero de 1960.

En 1963 que se trasladó a la base del Monumento a José Martí en la Plaza de la Revolución. En el acto inaugural el 25 de diciembre de 1963, Raúl Castro, señaló: “Para que las generaciones venideras, no olviden los sacrificios realizados; para que sepan lo que ésta libertad ha costado en dolor y sangre y para que el pueblo recuerde a los caídos por la patria inauguramos esta exposición”¹³⁴. Finalmente el 4 de enero de 1974, las colecciones fueron trasladadas para en el antiguo Palacio Presidencial donde actualmente se encuentra ubicado.

La selección del antiguo Palacio Presidencial para albergar este museo no fue un acto casual; este sitio junto al antiguo Cuartel de Columbia, hoy Ciudad Escolar Libertad, constituían los baluartes y refugios del tirano Fulgencio Batista, derrocada por la acción de todas las fuerzas progresistas del país encabezados por Fidel Castro. Se demarcaban así los nuevos derroteros de la política museal cubana a favor del nuevo sistema político social que se estaba gestando y con el fin de potenciar la identidad nacional y reflejar en ellos las tradiciones de lucha pueblo cubano. De forma paralela fueron reformados y actualizados, los Patronatos de museos existentes con personas que estaban a favor de las transformaciones operadas por la Revolución.

132 1ra Reunión Nacional de Historiadores de las FAR, 21,22, 23 de septiembre de 1972. Compendio, Dirección Política de las FAR, Sección de Historia. P.74.

133 Ídem. P.74.

134 Ídem. P.75

II

Los cambios socio económicos que se estaban operando en el país tenían un gran impacto en todos los sectores de la vida ciudadana, incluyendo la educación y la creación artística y literaria, como parte de la cultura. La puesta en vigor de la Ley orgánica del Ministerio de Educación de 6 de julio de 1960, sentó las bases de la política cultural a implementar por el Estado para los asuntos culturales.

En su Capítulo III, dedicado a la organización del trabajo del Departamento Nacional de Cultura el Artículo 81 denominado *Sección de museo, arqueología e investigaciones folclóricas* estableció las directrices fundamentales del trabajo a desarrollar por los museos:

- a) Organizar museos de carácter artístico que sirvan a su vez de locales de exposición permanente.
- b) Coordinar las funciones respecto a la conservación y cuidado del patrimonio artístico nacional.
- c) Velar por la conservación y cuidado de los museos y lugares destinados a rendir culto a la memoria de los próceres y mártires cubanos,
- d) Propiciar el intercambio de colecciones de valor museable, traslados de obras artísticas para fines de difusión cultural y exposiciones circulantes.
- e) Estimular las investigaciones arqueológicas cubanas y los museos arqueológicos en la Nación.
- f) Coordinar las funciones respecto a la conservación y cuidado del patrimonio arqueológico nacional; así como de los monumentos y lugares históricos y artísticos de la República.
- g) Organizar y celebrar congresos, ciclos de conferencias y exposiciones de carácter arqueológicos,
- h) Fomentar el desarrollo de las investigaciones folclóricas,
- i) Organizar la celebración de ciclos de conferencias sobre museo, técnica museable, y temas folclóricos,
- j) Preparar y realizar exhibiciones de películas, cortos y documentales, con la colaboración de la sección de Radio, Televisión y Cine acerca de museos, arqueología y folclore¹³⁵.

En estos 10 incisos además de desglosar sin muchas especificaciones las funciones del museo: conservar, coleccionar, investigar, difundir y exponer determinó las

¹³⁵ Ley 856 ley orgánica del MINED de 6 de julio de 1960, en G.O.E. 11 de agosto de 1960. página 14.

prioridades tipológicas atendiendo a las diferentes colecciones, existentes en el país, que permitirían fundar: museos de arte, de historia con énfasis en el patriotismo nacional, los arqueológicos, etnología y el patrimonio inmaterial visto en esas fechas como folclore.

Como resultado fueron establecidos un total de 24 museos, en la década del 60 muchos de ellos especializados a partir del legado de colecciones ya formadas en la República, que habían sido rescatadas por el Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados. En la década del 70 y hasta mayo de 1979, se crean 42 museos más, para un total de 66. También fueron reinstalados los ya existentes y reconocidos como fundacionales.

Se trabajó mucho para lograr una homogeneidad de criterios en la ejecución de los proyectos de conservación, restauración y reconstrucción de inmuebles y los de instalación, reinstalación de museos, con sus nuevos discursos museológicos y sus montajes museográficos y "(...) lograr que las exposiciones cumplieran con la misión de transmitir mensajes, poner en valor el patrimonio cultural y garantizar la conservación del mismo, de acuerdo a las requerimientos de la época."¹³⁶

Al respecto Dra. Marta Arjona dijo: "Se ha formado una academia de la museografía. La academia es oficio, y a él tiene que estar unida la creación como acción incuestionable que trasmite el modo de decir, de concebir; y concepción e ideología son inseparables. Teóricamente esto es simple, pero practicar estos principios con criterios ideológicos encaminados a dar soluciones a problemas sociales y culturales, es necesario que las masas realicen su verdadera función, y el pueblo al que pertenecen hayan alcanzado el derecho a hablar con luz propia"¹³⁷. Este *nuevo museo* está marcado por la nueva ideología defendida por la Revolución cubana, la de la justicia social y de la satisfacción de las necesidades materiales y espirituales de la población en la medida que se educa y trabaja por un futuro mejor. Por otra parte facilitar el acceso a la cultura que había estado en manos de unos pocos elegidos en función de la gran mayoría.

Con el éxodo de la gran burguesía muchos inmuebles con su mobiliario fueron abandonados y pasaron a los fondos del Estado, quien no dudo en darle una

¹³⁶ Celia Marina Oliva Martínez, El museo cubano, un acercamiento desde la museografía, tesis en opción del título de Master en Conservación del patrimonio cultural, Universidad de las Artes, 2017, Inédito.

¹³⁷ Marta Arjona Pérez, Patrimonio Cultural e identidad, Los museos en la solución de los problemas sociales y culturales, Ediciones Boloña, LA Habana, 2003.p. 23

función social y utilitaria a los mismos. El primero de los museos inaugurados en la década del 1960, el Museo Napoleónico, el 1 de diciembre de 1961 con colecciones que procedían principalmente del hacendado azucarero Julio Lobo, relacionadas con la historia de Francia y Napoleón Bonaparte. Se ubicó en la Dolce Dimora¹³⁸, réplica de un palacio florentino del siglo XVI, que había pertenecido a Sr. Orestes Ferrara.

Otro inmueble y sus muebles que pasarían a ser museos fue Finca Vigía, en San Miguel del Padrón, donde vivió, por 21 años, el escritor Ernest Hemingway, quien tenía estrechos lazos afectivos con la tierra cubana. Fue inaugurado el 21 de julio de 1962, es también un museo ambientado que recrea el modo de vida de su morador como si fuera a regresar en cualquier momento.

Nuevamente la provincia de Matanzas abre un museo, en este caso se combinan ciencia y arte en las colecciones del Museo Farmacéutico inaugurado el 1 de mayo 1964, 4 meses después de haber sido nacionalizada la “Farmacia Francesa del Dr. Triolet”¹³⁹, fue el primero de su tipo en Latinoamérica. “En la actualidad es la única botica francesa de finales del siglo XIX que se conserva en el mundo”¹⁴⁰. Declarado Monumento Nacional el 20 de noviembre de 2007.

Dos meses después abre sus puertas al público el Museo Nacional de Artes Decorativas, el 24 de julio del 1964, con una excelente colección pertenecientes en su mayoría a la Condesa de Revilla de Camargo, María Luisa Gómez Mena. Este también fue un museo ambientado, con pocos elementos didácticos pero lograban transmitir a los visitantes otros modos de vida.

Similar a estos museos especializados relacionados con la exposición de sus colecciones de forma ambientada se abrieron en esta etapa otros museos de artes decorativas: el Museo de Arte Colonial en Sancti Spíritus (10 de octubre de 1967); el Museo de Arte Colonial, La Habana (30 de julio de 1969); el Museo de Ambiente Histórico Cubano, en Santiago de Cuba (30 de 2 noviembre de 1970); el Museo de Ambiente Cubano, en Gibara, Holguín (25 de julio de 1972) y el Museo Romántico, en Trinidad Sancti Spíritus (26 de mayo de 1974), instalado este último en el Palacio Brunet, antigua construcción doméstica de dos niveles del siglo XVIII.

138 Inmueble que se cuenta fue construido con materiales desviados del Capitolio. Fue realizada por Gobantes y Cabarrocas.

139 Monumentos nacionales de la República de Cuba, Ediciones Collage, CNPC, 2015, P.114.

140 Ídem.P.114.

En esta etapa se inauguraron también otros museos institucionales; que han llegado a nuestros días; constituidos por diferentes organismos, con colecciones especializadas en temáticas variadas como la ciencia, el deporte, la numismática, la música, etc, lo que se fue propiciando en la medida que se recibían diferentes colecciones.

También se restauraron y readecuaron museos fundado antes de 1959, “Al inició el camino era empírico, con escasez de recursos, pero con mucho entusiasmo en proyectos como la Casa Natal de José Martí, el Museo de la Ciudad, el Museo de Remedios, por solo enumerar algunos”¹⁴¹ También fueron reinstalados el Museo Provincial Ignacio Agramonte de Camagüey y el Museo Municipal “Emilio Bacardí Moreau”, de Santiago de Cuba, el Museo Oscar María de Rojas y el Museo Nacional instalado en el Palacio de Bellas Artes.

Todo este proceso generó cambios sustanciales en la proyección museológica que se estaba gestando desde 1955 en las presentaciones de estas colecciones en las exposiciones permanentes, influenciados por la museología norteamericana. Las nuevas relaciones establecidas con los países socialistas de Europa del este permitió la formación y capacitación del personal especializado ya fuera por cursos de superación realizados en los países pertenecientes al antiguo campo socialista, como por los impartidos por estos especialistas, aquí en Cuba.¹⁴²

El Museo Nacional instalado en el Palacio de Bellas Artes, donde compartía espacio con el Instituto Nacional de Cultura y la Galería de Artes Plásticas del Ministerio de Educación, se readecuaron sus espacios en aras de facilitar su trabajo científico y la misión de conservar y proteger el patrimonio que atesoraba; se creó el almacén, un taller de conservación y restauración de obras de arte, departamento de investigación museológica y un taller de montaje, cuya responsabilidad sería a partir de entonces el montaje de las piezas en las exposiciones.

El Museo se especializa por lo que el Palacio de Bellas Artes quedó para el arte clásico fundamentalmente plástica. Los exponentes restantes, fueron puestos a disposición de Museos ya establecidos como: la Casa Natal de José Martí y el Museo de la Ciudad y a Museos de nueva creación, como: el Museo de Artes Decorativas, el Museo de la Música, etc.

¹⁴¹ Marta Arjona Pérez, “Los Museos de historia como medio auxiliar para la educación ideológica de escolares y adultos”. Primera Reunión de Historiadores de las FAR, 23 de septiembre de 1972

¹⁴² Teresa Crego Fuentes, “Panorama Histórico y Organización de los Museos”, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, pág. 13

En la década de 1970 en todas las provincias se crearon, museos de historia, a la cabeza Santiago de Cuba con 11, en su mayoría relacionados con la última etapa de Liberación Nacional, mientras Pinar del Río, Ciudad de La Habana, Matanza, Ciego de Avila, Las Tunas, Holguín, Bayamo y la Isla de la Juventud abren 1 cada una y La Habana y Camagüey 2 respectivamente.

Por el gran número de museos dedicados exponer la historia de la nación, se manejaron criterios de que esta institución había abandonado su función educativa y se había convertido en un medio propagandístico; al respecto la Dr. Marta Arjona respondió: "Para apoyarla, el museo ha sido vehículo importante, haciendo todo lo contrario de lo aconsejado; en primer lugar, utilizando la propaganda, que no es otra cosa que el uso de medios para difundir una idea. Ese, sin lugar a dudas, es nuestro objetivo."¹⁴³

Conclusiones

El trabajo desarrollado en Cuba a partir de 1959, estuvo encaminado a elevar el nivel cultural de la población, con énfasis en los procesos educativos formales e informales entre los que se encuentran las exposiciones de los museos.

Los museos cubanos crecieron en números y tipologías potenciándose los de historia, por el valor singular que el conocimiento de la misma tiene en la formación de valores patrios y en la reafirmación de la identidad nacional.

El museo cubano se convirtió en una herramienta propagandística educativa a favor de las conquistas de la revolución y de la formación de la nueva sociedad.

Estos primeros 20 años prepararon el camino para lo que sería la red de museos y posteriormente el sistema de museos y la política general de protección del patrimonio cultural.

Bibliografía mínima

Alonso González, Hilda María, La norma jurídica cubana en la protección del patrimonio cultural de la nación, La Habana, 2009, Inédito.

Alonso González, Hilda María, El Museo Nacional de Bellas Artes en la política cultural del Estado cubano (1940 – 1961) Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2016

¹⁴³ Los Museos en Cuba, Consejo Nacional de Cultura, ICOM, Ministerio de Cultura, La Habana 1984. P.2.

Arjona Pérez, Marta, Patrimonio Cultural e identidad, Los museos en la solución de los problemas sociales y culturales, Ediciones Boloña, LA Habana, 2003.

Arjona Pérez, Marta, Patrimonio Cultural e identidad, Recuentos,

Arjona Pérez, Marta, "Los Museos de historia como medio auxiliar para la educación ideológica de escolares y adultos". Primera Reunión de Historiadores de las FAR, 23 de septiembre de 1972

Arjona Pérez, Marta, Los museos en Cuba, ICOM, Ministerio de Cultura, 1984.

Crego Fuentes, Teresa, "Panorama Histórico y Organización de los Museos", Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973.

Gaceta Oficial Extraordinaria 11 de agosto de 1960 Ley 856 ley orgánica del MINED
García Henríquez, Francisco E, Compendio de disposiciones legales sobre nacionalización y confiscación, Ministerio de Justicia, La Habana, 2004

Oliva Martínez, Celia Marina, El museo cubano, un acercamiento desde la museografía, tesis en opción del título de Master en Conservación del patrimonio cultural, Universidad de las Artes, 2017, Inédito.

1ra Reunión Nacional de Historiadores de las FAR, 21,22, 23 de septiembre de 1972. Compendio, Dirección Política de las FAR, Sección de Historia.

Los Museos en Cuba, Consejo Nacional de Cultura, ICOM, Ministerio de Cultura, La Habana 1984.

Monumentos nacionales de la República de Cuba, Ediciones Collage, CNPC, 2015,

III Simposio Internacional sobre Poéticas del Arte Danzario

017- Arte y hecho danzario: un acercamiento teórico Art and dance fact: a theoretical approach

Autora

Dr. C. Lilliam Yamila Chacón Benavides¹⁴⁴, lilliamdanza@gmail.com

Resumen

La naturaleza relacionadora de la danza precisa de estudios teórico-críticos que la sostengan como acontecimiento artístico-social. Ello implica la asunción de otras disciplinas, además de las artísticas, para su apreciación y análisis. De ahí que, para ampliar los límites desde una perspectiva crítica, es preciso hacer una inmersión en el campo dancístico: prácticas, estilos, géneros, escuelas, repertorios, y otros. Este trabajo sistematiza un conjunto de indicadores desde la noción de artisticidad para llegar al interior de la creación crítico-analítica de la danza; ante la pregunta: ¿cómo contribuir con el crecimiento de teorías analíticas que acompañen la práctica dancística? El objetivo es explorar soportes y estilos de percepción artístico-danzaria que permitan un sistema generalizador con sus correspondientes diferenciaciones.

Palabras claves: práctica dancística, artisticidad.

Abstract

The relational nature of dance requires theoretical- critical studies that support it as an artistic- social event. This implies the assumption of other disciplines, in addition to the artistic ones, for their appreciation and analysis. Hence, to expand the limits from a critical perspective, it is necessary to immerse yourself in the dance field: practices, styles, genres, schools, repertories, and others. This work

¹⁴⁴ Institución: Universidad de las Artes (ISA). Decana de la Facultad de Arte Danzario. Esp. En Danza Contemporánea.

systematizes a set of indicators from the notion of artisticity to reach the interior of the critical- analytical creation of dance; Faced with the question: how to contribute to the grow of analytical theories that accompany dance practice?

The objective is to explore supports and styles of artistic- dance perception that allow a generalizing system with its corresponding differentiations.

Keywords: dance practice, artisticity

Arte y hecho danzario: un acercamiento teórico

(I)

La danza precisa de estudios teórico-críticos que la sostengan como acontecimiento artístico-social. Su naturaleza relacionadora implica disciplinas ideológicas, filosóficas, políticas, estéticas y artísticas. Por ello, sostengo que las investigaciones sobre danza deben emprender una ruta teórica que tengan como principio y fin el estudio del cuerpo y sus vericuetos en el espacio, en estrecha relación con el entramado de la puesta en escena del espectáculo danzario.

De ahí que para ampliar los límites de una teoría-crítica de la danza, es preciso hacer una inmersión más expedita y al mismo tiempo más profunda en el campo dancístico: sus prácticas, estilos, géneros, escuelas, repertorios, y otros conjuntos de exhibiciones performáticas. Con ello, se impone desarrollar cierta pericia epistémica y el desarrollo de habilidades para el ejercicio del criterio, capaz de superar el criticismo y la obsesión por descubrir errores enunciados mediante juicios valorativos formales, estandarizados, o de expresiones y frases hechas.

Lo anterior induce a una interrogante clave, en tanto el arte como la ciencia, atesora un halo de subjetividades y acertijos: ¿cómo funciona la intuición artística ante la científica? Tal vez la respuesta esté en lo insondable de la mente humana, en lo que hemos heredado sobre lo que es una creación artística auténtica en sí misma, y lo que es una creación artística conceptual y hermenéutica.

Y es que, en estos tiempos, los sistemas significantes que hacen posible la escritura escénica de la danza se han ampliado, están más que nunca mediados por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y una concepción espacio temporal de la realidad, que es real para quienes participan de un lado o de otro

de esa construcción abierta y flexible que la contemporaneidad exige.

Por lo tanto, la estimación de un evento danzario, sea suceso o acontecimiento, no conduce a nada si no se pone en contexto. Poner en contexto no se refiere solo a lugar y tiempo histórico, sino a tipo de danza y sus funciones. Contextualizar es tan importante como poseer un conocimiento ecuménico de la danza como objeto de estudio. Se trata de una aproximación cartesiana de análisis para llegar más cerca a la realidad del hecho danzario, de su objetivación y objeción. También es importante incorporar la imaginación para favorecer una metodología capaz de llegar al interior de la creación crítico-analítica de la danza, a la percepción de la realidad artística en todos sus matices, lo que nos coloca ante una interrogante: ¿cómo contribuir con el crecimiento de teorías analíticas que acompañen la práctica dancística?

En razón de ello, continuar ahondando en otras maneras de investigar y perfilar los instrumentos de apreciación de la danza, abre una brecha de investigación más pormenorizada. Así también se contribuye a amplificar y reconfigurar los modelos de análisis al uso, siempre dúctiles y en construcción. Este trabajo propone indagar en el término *artisticidad*, el cual no ha sido habitual estudiar a profundidad en el área de la danza en Cuba, tampoco se parte de cero, toda vez que ha sido y es tratado por los estudios filosóficos, estéticos y teatrales como modo de acompañamiento teórico en otras artes.

Para el mexicano Carlos Antonio Gutiérrez Bracho, quien ha sido central en este trabajo, puesto que centra su mirada en las artes escénicas, la *artisticidad* es un concepto:

[...] que ha sido planteado por diversos autores desde el siglo XIX, con una perspectiva que considera las condiciones en las que la obra misma se produce, lo que le da un carácter de sentido, es decir, de vía para hacer. Un camino para construir no sólo una obra de arte, sino lo que llamamos acontecimiento escénico. (2010, p. 16-17)

Desde la filosofía alemana Georg Wilhelm Friedrich Hegel la describió como un tipo de ley que lograba conectar los disímiles significados conque los hombres definían el arte, con nociones constantes de universalidad, y sujetas a las condiciones materiales e ideológicas que circundaban las obras de arte (Gutierrez, 2010). También desde la filosofía, Judith Butler asegura que en esa normalización de lo artístico, el sujeto que pretende ser considerado como artista “toma su decisión sólo en el contexto de un campo de posibilidades (...) que ya está limitado”.

(Gutierrez, 2010, p.60)

Ya más contemporáneo, el Doctor en historia del arte Joan Feliu Franch, la ubica en el mundo exterior del artista cuando dice:

Otro requisito de una obra de arte es que sea realizada con el propósito de ser contemplada, [...] Esta cualidad, lo que se conoce por artisticidad, consiste básicamente, en la intención del artista de comunicar alguna cosa a través de un vehículo que es el objeto artístico (Feliu, 2002, p. 46).

Específicamente en la danza, las propuestas conceptuales sobre la artisticidad del clásico Arthur C. Danto, explicaban en su adecuado momento el hecho danzario como consideración de suceso artístico que alcanza la categoría de acontecimiento, justamente por la manifestación de la artisticidad.

Al tomar como base la tesis sobre la racionalidad del arte de Th. W. Adorno, para el doctor en Filosofía Pablo Frau Buron “el artista se relaciona con su material, [en este caso el cuerpo en el espacio] constituye su objeto, igual que el científico constituye el suyo, por eso la artisticidad es un proceso de constitución de la objetividad, al igual que lo es la científicidad”, y añade que el arte es una racionalidad dentro de la estética (intraestética), donde las formas del tiempo, el espacio y la causalidad son dominados (2016, p.189).

Esto es solo un intento plausible por aproximar a la danza a otras disciplinas con las cuales ensanchar el universo teórico de su análisis; visibilizar las prioridades de su función estética y/o artística, la interconexión de ambas funciones como vehículos de expectación. Con ello es posible determinar en cada caso:

- ¿en qué escena enunciativa se posiciona y focaliza la obra danzaria como discurso artístico?
- ¿cuál es su finalidad y con qué y cómo se resuelve la función de la obra, tanto para el coreógrafo/autor como para sus destinatarios?
- ¿qué connotación poseen los elementos extra-artísticos de una pieza danzaria?
- ¿cuál es el sentido y el alcance en su percepción espectral?

Por otra parte, se trata de distinguir los diversos soportes y estilos en los que radica cada práctica particular; la existencia o no de un sistema de percepción para cada género o estilo danzario, o quizás, mejor, de un sistema generalizador para su análisis con sus correspondientes diferenciaciones. No se trata de homologar patrones analíticos a diversas formas de danzas y prácticas. Sería imposible estudiar un fenómeno tan complejo sin ahondar en las coreuticas y eukinéticas que determinan calidades y cualidades de movimiento: espacio, tiempo flujo y

energía; y a la vez relacionar lo que sucede con el cuerpo en el espacio, y entre muchos cuerpos, con tanta diversidad en un único modelo.

Ello también apunta al entendimiento de la borrosidad fronteriza de algunas categorías consideradas como artes mayores y menores, o de alta y baja cultura. También incluye sus efectos enunciativos, la jerarquización valorativa de lo popular y lo folklórico frente a lo moderno o lo contemporáneo, o lo más canónico del espectáculo danzario, sus vigencias e hibridaciones artísticas.

Siguiendo al teórico francés Gérard Genette, esta apreciación implica una controversia polémica, en tanto la función de una obra, con independencia del/los diversos conceptos de arte. Cada obra cumple con una función estética que, si bien no es única, es específica al indicar un sentido de discurso. La definición de la obra de arte agrega a la condición estética una suerte necesaria de artefactualidad, que en el caso de la danza sigue siendo una pieza, obra danzaria o coreografía; pues el cuerpo siempre va a estar sujeto al hecho de ser un producto factual, de técnicas, esas que por sí mismas no tienen potencial discursivo, a menos que determinados artificios las conviertan en arte y también en discursos.

Genette asevera que: “una obra de arte es un objeto estético intencional” o, lo que equivale a lo mismo, “una obra de arte es un artefacto [o producto humano] con función estética”. Ambas maneras son similares, porque un objeto intencional ha de ser o estar mediado por un “artefacto humano [...], porque objeto estético significa ‘objeto en situación de producir un efecto estético’ y función significa ‘efecto intencional’” (1997, p. 10-11). De este modo llegamos a la conclusión que no existe obra artística sin función estética, sin que medie una intencionalidad. Por tanto, las obras de arte son creadas para ser exhibidas y puestas en circulación. La connotación estética está dada por la relación convivial, entre el artista y el lector-espectador, en el hecho danzario.

Lo anterior también pone en la mira la pregunta ¿cuándo es danza?, sobre todo a partir de las formas más emergentes y/o conceptuales del arte danzario, sus derivas y tumbos estéticos y corporales. En este caso se trata del acercamiento al acto gestual social, emocional o ritual en su esencia movimental, como vehículo de la idea que se artifica. Su técnica, su método de manipulación, los dispositivos puestos en juego, contienen la inmanencia de su concepto, cuya manifestación consiste en la definición o ejecución de un modo individual, tanto física como emocional de representar.

Ahora bien, en esa gradación y sucesión de importancia, cuáles son los procesos

y los sujetos legitimadores de cada práctica como obra verdaderamente artística: ¿la gestión institucional, la fama, la crítica, la taquilla, el público? ¿sobre qué concepciones se erigen tales legitimaciones? Una puesta en escena danzaria no se define únicamente desde ella misma, no es autosuficiente, existen una serie de elementos, llamémosle corpus de sistemas significantes que cualifican dicha puesta. Como toda puesta en escena también en el campo de la danza coexisten elementos diversos que completan la escritura escénica como acto transformador, que en la danza es mucho más que la mera mostración de pasos, poses, frases y fina técnica académica. El problema estriba en saber, cuando la conjunción de todos sus elementos constitutivos es suficiente para alcanzar la cualidad de obra artística y/o poética.

Así vemos como Jorge Dubatti en su libro *Introducción a los estudios teatrales* plantea que el transcurrir poético a través de la particular dinámica de la poiesis en una puesta en escena teatral, se puede transferir a la danza como hecho escénico. Para él una obra es lo mismo que un “cuerpo poético en generación de procesos de semiotización” (2011, p. 95).

En ese sentido una puesta en escena danzaria puede contar con muchos componentes generadores de una semiosis, entre ellos sistemas significantes posibles, y como he señalado antes, entre ellos está la utilización de las NTIC; así como de performers en todas sus posibilidades de expresión corporal. Sin embargo, con todo ello, una obra puede carecer de efectos emocionales en el espectador, o seductores. El acontecimiento escénico no se resuelve solo desde el dominio de la técnica, y la invención de códigos originales para la redimensión del espectáculo. Por eso propongo manejar el concepto de acontecimiento danzario, no desde la realidad inmediata, que puede llegar a ser considerada legítima y original; sino como manifestación de una novedad radical que porta una verdad estética y ética formadora, reconociendo al mismo tiempo que “no puede haber verdad sin una conversión o una transformación del sujeto” (Foucault, 2001, pp. 33-34).

El acto coreográfico se torna acto de pensamiento y reflexión en la misma medida en que creador e intérprete, comprenden, sus procesos de pre-exhibición como realidad investigativa en sí misma, como percepción y amplitud de la cultura del saber del cuerpo y de la cultura circundante hacia lo artístico. Visto así, se concibe la creación coreográfica como una cuestión teórica con objetivos claros a partir de escrituras corpóreas y espaciales propias de cada tipo de danza según sus

clasificaciones artísticas, no solo de tipo y género sino también de expresiones y modos de representar.

En ese caso, Dickie distingue tres sentidos de la expresión «obra de arte» que interesan por su posibilidad de ser ampliado y atemperado a la danza:

- “el sentido clasificatorio, ‘que indica simplemente que algo pertenece a una categoría dada de artefactos’» (Dickie, 1973, p. 16); que en la danza se refiere a la determinación de aquellas piezas coreográficas que se clasifican no solo en atención a su artificación escénica sino al tipo de danza específica: ballet, danza folklórica, contemporánea y otras que se edifican en el tiempo.
- “el sentido evaluativo, donde la expresión ‘significa simplemente que su referente posee cualidades preciosas’ » (Dickie, 1973, p. 15); que en danza por convención se refieren al refinamiento técnico corporal y espacial de cualquier estilo o género danzario, a la gracia con que se construye la puesta en escena.
- “el sentido derivado, por el cual se considera algo como obra de arte ‘porque se asemeja a una obra de arte paradigmática o porque comparte propiedades con varias obras de arte paradigmáticas’, las cuales ‘son por supuesto siempre artefactos’” (Dickie, 1973, p. 14). En Cuba, esto se refiere fundamentalmente, al hacer de compañías institucionales validadas en el tiempo, aunque no se desestiman otros haceres emergentes que se han ido certificando en el camino de las transformaciones escénicas, o de lo que se considera como escénico en el presente.

Para hablar de la danza como hecho de y desde el arte, se puede tener en cuenta lo que el literato cubano José Lezama Lima en su sistema poético filosófico aseguraba: “la poiesis es la forma [...] de provocar la visibilidad de lo creativo.” (1977, p.146) Se refiere a la poiesis como presencia no percibida por los sentidos, casi ilegible, pero sin embargo médula que se resuelve en evento causal, porque la creación en danza es y se resuelve como ejercicio de pensamiento, productor de sentidos y de conocimientos mediante un cuerpo entrenado y puesto en juego. En ese sentido del acontecimiento danzario, como en todo acontecimiento artístico, también existe algo indescifrable, indiscernible, que hace saltar los códigos conocidos, probados y legitimados por la comunidad danzaria. Es mucho más que eso, es la desarticulación de su lógica tradicional a partir de la conciencia individual y social. Entonces, cuando el acontecimiento danzario agujerea la rutina de la danza escénica y la carga pues, de otras artisticidades más allá de lo histórico, es decir, que apunta hacia una necesaria contingencia; la dirección de

la artísticidad será el sujeto receptor, donde ella llegará con la inmanencia de las poiesis correspondiente.

De este modo se impone pensar que la interconexión de las poiesis danzarias está y estará dada en la intersubjetividad contingente e infinita del proceso, no solo de creación, en donde el cuerpo y su amplitud es central, sino también en el proceso de producción de sentido social. Con todo lo anterior, considero que pensar el concepto de artísticidad en la danza es pensar en un sujeto que presta su cuerpo para advertir y subvertir situaciones en espacios de representación que se semantizan, denotan y connotan en un universo teórico-político, e ideo-estético, conformado por un mundo de singularidades. En atención a ello se devela la artísticidad como el cruce que va desde ese cuerpo actante tan permeado de situaciones, hasta la transgresión de la sensibilidad de una audiencia receptora.

¿Cómo se establecen esos cruces desde la artísticidad? En la danza juega un rol decisivo la dirección coreográfica, que en este caso será la dirección de arte, que pone en relación los límites del cuerpo y el espacio desde una dramaturgia que unifica todas las partituras: escénicas y emocionales; que a la vez tenga la intención de modificar un actuar, un modo de hacer, amplifique las miradas tradicionales a la danza y active nuevas sensibilidades.

(II)

El carácter seductor de la danza escénica radica en el cuerpo como principal significante escénico. Esa cualidad única radica fundamentalmente en la artísticidad que de él se desprende como acontecimiento fenoménico, que tiene no solo una cara visible a través de la técnica, sino también a través de su expresión sensible. Por lo tanto, la condición de artísticidad en la obra artístico-danzaria no implica únicamente a un proceso productivo-técnico en el sentido de pericia técnica, estilística o artística, en cuyo caso tendremos desde las piezas más tradicionales en danza, hasta las más emergentes en el sentido de construcción técnica. Quiere ello decir que las obras de artes paradigmáticas y tradicionales en lo que a espectacular se refiere, deberán competir con las visiones más contemporáneas de las interrogantes ¿cuándo es danza?, ¿cuándo obra de arte? De tal manera que el sentido clasificatorio del término obra artística deberá ser compartido con independencia del género dancístico o el estilo de representación, pese a que en alguno de los casos no se trate de un referente artístico concreto del cual derivar un nuevo sentido paradigmático. Por tanto, el enunciado clasificatorio vigente en

torno a qué es la artísticidad en danza debe ser amplificado.

Aun cuando el concepto de lo artístico o artísticidad es una noción siempre en construcción suficientemente abierta y flexible, sigue siendo lo coreográfico una obra danzaria artística, a partir de lo técnico, técnico que se vuelve poesía y discurso a través del buen uso de técnicas específicas. Lo cierto es que las funciones de una pieza danzaria, siempre serán derivas, azares. ¿Estaremos hablando entonces de artísticidades? ¿De pluralidad per se en las visiones y determinaciones clasificatorias? ¿Puede direccionarse un análisis específico para cada caso de danza?

En razón de ello, aún quedan habilitadas la función y la operatividad del término artísticidad/artísticidades. Es decir, que las artísticidades de la obra artística danzaria se refieren a todo aquello que se ha artíficado, artesanalizado, mediante técnicas de representación, sea cual sea el género o estilo. En los circuitos de desempeño artístico danzario la obra es el resultado de una actividad productiva ejecutada en base a una pericia técnica adquirida. De este modo, la obra danzaria se funda en el hacer de esa pericia. En ello, se observa la mediación de una dirección artística concreta.

Como se aprecia, el concepto de coreógrafo/autor/poeta puede funcionar —en ocasiones— también como la garantía de que, a un hacer totalmente irrelevante dentro de los circuitos artísticos legitimados socialmente, se le conceda la condición de acto extraordinario solo por quien lo representa: puede ser nombre propio o institución.

En función de lo anterior, los usos artísticos se manifiestan en el efecto de la transformación de toda actividad realizada por medio de un entrenamiento técnico de movimiento, escritura creativa corporal y compositiva en donde prime la pericia artística, el virtuosismo: sea una realización performática en base a técnicas de movimiento ballet, danza contemporánea o folklórica, que aludan a lo estético en tanto percepción sensible y/o sensación. Puede ser un conjunto de características que definen las prácticas, modos de hacer y resultados concretos de un movimiento, una escuela artística o un autor en singular muy cercano al concepto de estilo, de poética o incluso de retórica.

La danza, en cualesquiera de sus manifestaciones, no permanece en el tiempo, ni físico, ni espacial. Es efímera de por sí. Su proceso de producción siempre será de preproducción, ya que la obra se materializa en el instante mismo en que ocurre y en ese mismo instante (des)(re)aparece. Sin embargo, deja en el recuerdo, una

especie de placer, tan ambiguo como lo estético mismo, pero que connota un tipo de emoción, sensación, sentimiento, o provocación.

Una vez que desaparece el hecho escénico, en su lugar pueden quedar un programa de mano, fotografías, videos, encuestas, estudios de público, notas críticas y otros, que pueden ser circunstanciales, casuales, pero que en ningún caso darán cuenta exacta del acontecimiento escénico; ya que éste, como dice Walter Benjamin, es eminentemente aurático, es decir, necesita la presencia viva de todos los elementos técnicos y humanos que lo componen (Collingwood-Selby, 1997, p. 131). Quizás funcionen para revelar, recordar. Las evidencias de un acontecimiento escénico y sus artisticidades, pueden usarse desde las concepciones y modelos descriptivos y explicativos al uso tradicional que la academia ha legitimado, hasta aquellos que operen en lo más emergente, sea en la frontera del arte tradicional, o en aquellas obras de arte expansivas.

En ese camino, el filósofo chileno Carlos Pérez Soto establece tres condiciones que definen la danza (2008, p. 36). Su relación con los cuerpos humanos, ya sea solos o agrupados, en conjunto, parciales o compuestos. Identifica al movimiento como una materia propia, pero el movimiento como tal, no las poses, ni los pasos, es decir lo que transcurre en el tiempo, no aquello a lo que refiere o lo que se narra en el relato. Por demás señala que existe una relación factual y específica en la triada coreógrafo, intérprete y público, que puede ser explícita o no, incluso aunque coincidan solo dos de ellos términos.

Es interesante como a la hora de catalogar un producto como obra de arte señala niveles que resumen las posiciones de diversos teóricos y que resultan perfectamente aplicables a la danza. Se refiere a la estética de lo bello, que proviene de la noción de belleza “ya sea más relacionada con la obra en sí o con el acto de captarla por parte del sujeto” y a esa experiencia estética que se asume, puede ser parte de cada recepción. Aunque esto no demerita que exista una sujeción a los cánones o modelos clásicos, difíciles de rechazar (2008, p. 40-43).

También Pérez Soto define una estética de la expresión como una exposición de lo subjetivo y entonces el arte se convierte básicamente en un modo de comunicación, ya que dice, enuncia, denuncia, expone algo. Pero lo más importante es que revaloriza que lo propio de la danza es el movimiento como tal, sus características de flujo, energía, espacio y tiempo.

En relación con la estética del señalamiento, advierte que condiciones históricas y sociales determinadas influyen cuando algo es reconocido como bello o como arte.

Y llama la atención sobre medios expresivos, sus conexiones con las diferentes formas de comunicación, y esas relaciones que se establecen entre los creadores, las obras, los públicos y los críticos.

Cuando Pérez Soto se refiere a la relación de la danza con el público, hace referencia nuevamente al movimiento como elemento constitutivo:

Pero aún, en rigor, no hay danza efectiva, de hecho, hasta que el acto creativo no se completa en el espectador, quien, en su experiencia receptiva, se conmueve (en el sentido literal del término) y reconstruye, en él mismo, la experiencia kinésica a la que asiste. El espectador es un creador, no puede evitar serlo. [...] En el caso del espectador de danza hay que abandonar también la idea de que sólo capta la forma o la idea del movimiento, es decir, la idea de que su experiencia es sólo intelectual (entiende o descifra). Es necesario aceptar que su experiencia propiamente dancística es la de una «conmoción», es decir, la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira. Aunque no lo veamos desplazarse debemos aceptar que el espectador, asistente a la danza, se mueve, así como el que asiste a un concierto escucha y hace en él una experiencia sonora, o el que mira un cuadro participa activamente en una experiencia visual. (p. 38)

El asunto mismo de la danza es la conjunción de sus elementos constitutivos, que va desde el tema, el mensaje, el valor expresivo, la relación con la música, con el vestuario o el relato, hasta el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica.

De ahí que pondero las artísticas como entes sustantivos y definitorios en la comprensión espectral. Mientras, el movimiento del cuerpo en la danza es el principal fundamento de la artística en la escritura coreográfica misma, porque con él se denota, connota, adjetiva, se idealiza, se fantasea, se piensa y se lee la danza. La sustantivación de lo coreográfico está en la aportación de cada artística

Es parte consustancial de las artísticas lo fenoménico de la escena: técnica, apariencia, dispositivos de cuerpo, del espacio y del tiempo. Cada artística es también contenedora de energía, y de una mirada caleidoscópica del acontecimiento danzario en todo su entramado. Por este motivo, la vinculación entre artísticas y capacidades de exhibición es indisoluble, así como también resulta inseparable la condición exhibición/reconocimiento, cuestión, cardinal en artes escénicas.

Estoy hablando, en este caso, no sólo de artisticidades, sino de sentidos de artisticidades. De esta manera, el sentido desborda la misma obra de arte, ya que, a partir de un mismo discurso, tema o hechura, siempre está abierta a la posibilidad de disímiles interpretaciones.

Por demás, lo efímero del arte escénico exige la necesidad de poner en relación de manera inmediata lo que se exhibe, con las competencias de un espectador avisado o no en el tema y sus modos de construcción/producción. De ahí la relevancia de las artisticidades como medio sensible de comunicación. Igualmente se tiene en cuenta que lo efímero, de la misma manera, es un conmutador, porque toda puesta en escena en danza siempre será un proceso y jamás un resultado (Gutierrez, 2010, p. 24).

Sin embargo, queda claro que las NTIC van creando un espacio-tiempo que estremece lo efímero, a partir de sus manipulaciones e intervenciones en la realidad artística del presente. El corrimiento de esa cualidad fugaz y efímera de la puesta en escena ante el posicionamiento de lo virtual y sus poderes, es central a la luz de hoy, puesto que nos pone ante la duda de qué es lo fugaz y qué es lo eterno.

Las NTIC van ocupando mayores zonas de consumo e intercambio sensorial, no obstante, la procesualidad es una condición de las artes escénicas. Pero una de las particularidades de las artes escénicas, en especial la danza, es que el bailarín más allá de portar una partitura corporal aparentemente fija, cada vez que la ejecuta, se enfrenta a una nueva representación. Es decir, crea y exhibe al mismo tiempo. Tal simultaneidad, involucra varias acciones simultáneas: recordar lo pautado, conservar la partitura, poseer un hálito renovador, y observar y mantener la sinergia entre ejecutantes y audiencias. De igual forma implica acciones sociales e institucionales que se integran a la producción artística, no sólo como sus complementos, sino también al mismo modo de producción. Entonces, la obra coreográfica/performativa es, existe, en la misma medida que es capaz de ser producida y observada al unísono, tanto en la presencialidad vívida como en la virtualidad; y las NTIC son plataformas recurrentes en ese sentido.

De ahí que más que mediar, determinan un poliédrico y polisémico sistema de consumo y significación que muchas veces sirve de complemento y auxilio en la creación artística. Dicha asistencia es válida para el que produce y para el receptor, ambos tienen la posibilidad de decidir el tiempo-espacio de la exhibición artística. Las artisticidades como facilitadoras de la construcción de sentido, más

poético que común, poseen una importancia capital en la mediación de lo social, de aquello que es intervenido por la creación artística. Cuando me refiero a las artisticidades en su condición de discurso y de dirección, estoy de acuerdo con lo que plantea Gutierrez (2010)

[...] quizá no sería preciso hablar de sentido de artisticidad en cuanto dirección unívoca, sino en un entramado complejo de direcciones: direcciones para hacer, direcciones para buscar la exhibición, direcciones para mirar y direcciones para interpretar (valorar) la obra de arte y dejar que ésta hable a quien le tenga que hablar. (p.62-63)

Así, cada artisticidad excede la misma puesta en escena. No obstruye la posibilidad de lecturas y concretizaciones desde la perspectiva ideológica. Mas, cada artisticidad no es una construcción autónoma. Es consecuencia del proceder del productor de la obra, del proceso de representación/presentación. Ninguna obra artística se concibe únicamente para el placer del artista en cuestión. De hecho, no es considerada obra artística hasta que no es puesta en circulación y se valida por una comunidad de artistas y espectadores. De ahí que sea importante discernir cómo se comportan o transcurren las experiencias estéticas en un marco histórico determinado.

Por supuesto que existen disímiles aspectos y perspectivas conceptuales a cerca de la artisticidad como ya se ha apuntado. En el caso de un semiótico como Umberto Eco, él la aprecia como “un momento posterior al de la notificación de la obra de arte por parte del observador”, que en este caso sería el consumidor que le va dando un significado (Gutierrez, 2010, p.64). Incluso llega a definir una ley de la artisticidad:

[...] la definición dialéctica de la ley de la artisticidad es sólo el reconocimiento de la historicidad de las experiencias y, en cuanto ideal de la razón, no es ciertamente desde la cual, al margen de la historia, se puede juzgar la historia, sino la ‘tensión’ para superar la rigidez en un momento de la historia, reconociendo la dialéctica de sus momentos, la ‘posibilidad’ de distintos momentos; la autoconsciencia misma de esta dialéctica que, bajo forma de reflexión teórica, se da cuenta de sí. (Eco, 2002, p. 139)

Estoy de acuerdo en las artisticidades como capacidad de una obra que por sí misma provoca la aceptación o simplemente la mirada del otro; siempre y cuando esa mirada sea capaz de permitir la concretización suficiente para la producción de sentido social de la obra, y en un contexto histórico determinado que no tiene

por qué coincidir con el contexto en el cual fue creada la obra . Cada artísticidad, convertida en fundamento para hacer, requiere de una lógica concreta de las artes escénicas, esa es su condición original.

Surgen entonces una serie de preguntas: ¿cómo se valora lo emocional en la artísticidad de un hecho coreográfico? ¿es preciso tener en cuenta lo histórico de la creación o de la representación en situ? Pienso en coreografías clásicas de ballet validadas por la historia los públicos y las escuelas: ¿en qué se asienta sus artísticidades: en lo coreográfico o en la capacidad de los intérpretes para montar la atención del espectador? En piezas más emergentes y contestatarias, ¿en qué están dadas sus artísticidades: en la posibilidad de hacer de lo común una pieza para ser vista, en la capacidad de artificar los movimientos naturales a través de técnicas de representación, ¿en la propia emergencia de sus posibilidades? ¿O en el desafío de modificar realidades y transformar modos de hacer y sentir?

En la obra de Susana Pous con Micompañía, se aprecia cómo los movimientos naturales transitan de lo común a lo artificado, a saber, por las posibilidades con que manipula los dispositivos coreográficos para transformar realidades sensibles y proponer nuevas redimensiones del espectáculo en la isla. La claridad en la ejecución de los pasos, la conexión entre lo vulgar y lo técnico, la investigación en el cancionero cubano para indicar momentos de continuidad y discontinuidad dramáticas, entre otras cuestiones; logran atrapar la atención del espectador, un espectador que grita “¡Bravo!” como muestra de complacencia, de gratitud, y de una elevación de afectos sensibles. En ello no solo se aprecia la efervescencia que ha dejado el hálito de la artísticidad, también se estima y respeta una dirección de arte por parte de su autora.

Por otro lado, un acercamiento crítico al trabajo de Rosario Cárdenas, muestra como regularidad constructiva en sus obras el uso de varios vocabularios corporales atravesados por la alternancia de los diferentes tonos musculares, especialmente bajos, y un particular uso del espacio que no se agota en tanto no da lugar a la quietud. Al mismo tiempo, no renuncia a su pasado técnico, aunque se asegura de proponer otras formas de hacer desde lo conceptual, de eso que ella misma reconoce como danza combinatoria. Combinatoria porque desde el asirse a lo matemático, lo literario, lo plástico y el diseño entre otras, no solo funde y combina, también existe ese retozo con las partes y el todo, que dan lugar a nuevas instancias de pensamiento coreográfico y renovación artística. Su artísticidad estriba en la contemplación de un público avisado, culto, artístico-

gremial, que la legitima a ella como coreógrafa y a su obra como modo de hacer diferente.

La propia danza escénica folklórica asentada en gramáticas culturales propias y ancestrales según la manifestación que sea, apuesta hoy por un hacer coreográfico actualizado y transformador. Para tal salto, se sirve de una sintaxis corporal que va más allá de la figura y el paso canonizado por la historia y los contextos representativos. Su acumulación de saberes ha logrado intervenir otras zonas técnico-corporales. Hoy estamos en presencia de la fusión de corporalidades. Una escena que ha trascendido su relato curatorial, que ha dejado de ser pequeñas piezas coreográficas yuxtapuestas en una noche. Las artísticas del espectáculo folklórico se resuelven en espectáculos sustentados por una dramaturgia con la cual el público fabula, da sentido a lo que ve y se reconcilia con ese tipo de danza en ocasiones estáticas en su manera de componer.

El trabajo de compañías como Banrrarrá y su espectáculo Poteau Mitán que al defender la concepción filosófica del vodú, así como sus expresiones artísticas, folklóricas y religiosas, se convierte en una forma de experimentación, de investigación coreográfica a partir del lenguaje y el pensamiento simbólico de la creación contemporánea. En ese mismo sentido dialoga con los cambios estéticos y funcionales de la cosmogonía danzaría folklórica. Contiene la pieza información de contenido didáctico, educativo y de reflexión sobre las prácticas de origen francohaitiano y la identidad de Cuba y del Caribe en su dimensión mayor. Existe una innovación en los conectores corporales, en el ordenamiento del trabajo espacial, los niveles, los cambios de dinámicas y más; un estudio minucioso de la fisicalidad, de la cualidad de movimientos según los planos y niveles.

Raíces profundas es otra compañía que desde la artísticidad ha logrado reconciliarse con una audiencia que la sigue, la certifica en el ámbito artístico. Identidad da fe de cómo se satisface la legalidad de una obra artística. La arquitectura de esta pieza intercala como pocas veces suele hacerse, diferentes manifestaciones folklóricas: arará y bailes campesinos. Su dramaturgia se vale de la creación de atmósferas a partir del uso de la luz para representar pasado/presente, es decir, temporalidades, no solo históricas, sino también enigmáticas: lo que sucede en la tierra y en el cielo. Propone un diseño de vestuario que ha logrado modificar las miradas anquilosadas al uso de ciertos atuendos.

Conclusiones

Estos son solo algunas muestras de cómo se valida la artísticidad en una obra de arte. Cuánto debe haber de novedoso y bello para traspasar las sensibilidades estéticas del cuerpo en la escena. Qué peso tiene la habilidad técnica en concomitancia con la expresión artística del danzante, el compromiso del autor/intérprete con el público. Los valores artísticos de una obra van más allá del virtuosismo de sus intérpretes.

Lo cierto es que la concretización de la obra artística tiene una dialéctica coyuntural donde se tiene el significante que es la obra en sí, el significado que es la expresión escénica, y el contexto social que puede alterar los propósitos de la producción y conformar la recepción del significante, dando la posibilidad de distintas lecturas que no tienen fin, sin embargo, conservan fronteras. Artísticidad y concretización son variables en la relación vívida entre el espectador, su creador y la obra. Ahora bien, la materialización de los sistemas significantes que configuran la escritura escénica se puede entender como un suceso performativo icónico, incluso cuando tiene lugar desde un observador no experto y que solo pone en marcha su capacidad de observación como resultantes del ser social, una manera de estar en el mundo, de estar en la obra de arte.

Cada público funcionará de diversos modos, en y ante el mundo de una obra artística. En ese entramado, el observador, al entrar en contacto con la obra de arte, establece una relación con la estructura. El espectador a través del intérprete convierte la pieza en campo de probación de la intención del coreógrafo, que, en tanto estructura estructurante, se estructura a sí mismo, frente a la obra de arte. También se tiene en cuenta que el coreógrafo y su perspectiva de ser en el mundo siempre estarán presentes en su obra. La obra coreográfica en danza es la tribuna para narrar y compartir sus puntos de vistas y dar sentido al discurso poético (Eco, 2002, p.15).

La danza como ejercicio de exhibición pública constituye un lugar de teorización que cada vez más intenta configurar una teoría propia, aun cuando todavía depende de otras disciplinas. Su naturaleza cuestionadora, la hibridez de sus prácticas, la conminan a seguir indagando en aquellos procedimientos capaces de dar sustento a esos asuntos enigmáticos, que intentan fundamentar las razones que hacen la diferencia entre un espectáculo y otro, entre una práctica y/o técnica corporal y otra; y sobre todo cuáles son las claves que diferencian a un artista

capaz de seducir a su audiencia de manera sostenida en el tiempo, de modo que su obra pueda legitimarse artísticamente.

Referencias Bibliográficas

- Badiou, A. (1999). El ser y el acontecimiento. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, Walter (2004). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Ítaca.
- Bourdieu, Pierre (2007). El sentido práctico. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Collingwood-Selvy, E (1997). Walter Benjamin. La lengua del exilio. Santiago: ARCIS-LOM.
- Dickie, G. (1973) "Définir l'art" en Genette, G. (éd.) [2004 (1992)] Esthétique et poétique. Paris: Éditions du Seuil, 2004, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, 7-32.
- Dubatti, J. A. (2011). Introducción a los estudios teatrales: diez puntos de partida. México: Libros de Godot.
- Eco, Umberto (2002). Las reglas del arte. Trad. R. De la Iglesia. Col. Imago Mundi. Barcelona: Destino.
- Feliu Franch, Joan (2002). Conservar el devenir: en torno al patrimonio cultural veneciano. Vol. 10. Colección Universitas. Valencia: Universitat Jaume 1.
- Foucault, Michael (2001). La hermenéutica del sujeto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Frau Buron, Pablo (2016). Th. W. Adorno: El Arte Como Racionalidad Estética. Cuadernos Salmantinos de Filosofía, Vol. 43, 183-198-
- Genette, G (1997). La obra del arte. La relación estética. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gutiérrez Bracho, Carlos Antonio (2010). Discurso de artisticidad y reconocimiento en el caso Jorge Kuri y la puesta en escena de De monstruos y prodigios. La historia de los castrati. Tesis de Maestro en Artes Escénicas. Universidad Veracruzana. México.
- Levinson, Brett (1993). La responsabilidad de Lezama. Revista Chilena de Literatura, No. 42. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39821>
- Lezama Lima, José (1977). "X y XX". Analecta del Reloj en Obras completas. Tomo II. México: Aguilar.

Pérez Soto, C (2008). Sobre la definición de la danza como forma artística.
AISTHESIS, 43, 34-49.

019- Apuntes para la creación del Observatorio Cubano de la Danza

Notes for the creation of the Cuban Dance Observatory

Autora

M. Sc. Mercedes Borges Bartutis¹⁴⁵, merceborges2010@gmail.com.

Resumen

La insuficiencia de registros documentales ha sido una debilidad que afecta la memoria de la danza. Esta problemática es profunda en Cuba tras la inexistencia de un espacio donde se concentren los documentos, archivos e investigaciones en/de/sobre danza que se realizan en el país. Cuba ha puesto en marcha el Gobierno Electrónico y Digital con la incorporación de forma masiva, de las Tecnologías de la Información y Comunicaciones (TIC); sin embargo, no existe un mediador actualizado en un contexto digital abierto para la gestión del conocimiento, la conservación de la memoria y difusión de la danza en Cuba, donde una importante zona de su documentación está en peligro de desaparecer.

La presente ponencia llama la atención sobre la creación del Observatorio Cubano de la Danza, iniciativa que pudiera insertarse de manera natural en un escenario donde la Universidad de las Artes debe jugar un papel fundamental en la gestión del conocimiento.

Palabras claves: Observatorio, danza, contexto digital abierto

Abstract

The insufficiency of documentary records has been a weakness that affects the memory of the dance. This problem is deep in Cuba because here is no space where documents, archives and research on the dance that takes place in the country are concentrated. Cuba has launched the Electronic and Digital Government with the massive incorporation of Information and Communication Technologies (ICT);

¹⁴⁵ Directora de la Rev. Cubaescena. Profesora de la Facultad Arte Danzario. Universidad de las Artes ISA.

however, there is no acquisition mediator in an open digital context for knowledge management, memory preservation and the dissemination of dance in Cuba, where an important area of its documentation is in danger of disappearing.

This paper draws attention to the creation of the Cuban Dance Observatory, an initiative that could be inserted naturally in a scenario where the University of the Arts must play a fundamental role in knowledge management.

Keywords: Observatory, dance, open digital context

*(...) la tecnología ya no es un accesorio,
sino parte del hábitat en que transcurre
la experiencia humana.
Edward Snowden*

La insuficiencia de registros documentales ha sido una debilidad que ha afectado la memoria de la danza. Esta problemática es profunda en Cuba tras la inexistencia de un espacio donde se concentren los documentos, archivos e investigaciones en/de/sobre danza que se realizan en el país; un espacio que pueda cubrir las necesidades de conservación de la memoria, en el amplio panorama que refleja la práctica de la manifestación en la Isla. Con más de sesenta años de historia de un movimiento profesional, la danza cubana exhibe una peligrosa dispersión documental que puede dar fe de su existencia y desarrollo.

En el **ecosistema digital cubano** concurren observatorios en áreas de las ciencias sociales, convertidos en puntos de confluencias de los avances que en materia de tecnología digital va mostrando el país. Llama la atención la aparición del Observatorio Cubano del Libro y la Lectura; el Observatorio de Gobierno Digital, generado en junio de 2020 desde la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana; y el Observatorio de Participación y Desarrollo Cultural Cubano (2013), propuesta del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.

El Observatorio Cubano de la Danza es un proyecto necesario y urgente para la danza del país. Su creación puede rescatar, conservar y divulgar material crítico y documental sobre los creadores de la danza cubana en todos sus géneros: ballet, danza contemporánea, danzas folklóricas y populares, espectáculos, y otras manifestaciones híbridas propias de las tendencias actuales de las artes escénicas.

Cuba ha dejado atrás la imagen de país desconectado del mundo digital y ha puesto en marcha el Gobierno Electrónico y Digital con la incorporación de forma masiva, de las Tecnologías de la Información y Comunicaciones (TICs); el Observatorio Cubano de la Danza (OCD)¹⁴⁶ pudiera insertarse de manera natural en un escenario donde la Universidad de las Artes debe jugar un papel fundamental en la gestión de conocimientos y la producción de investigaciones académicas.

A pesar de este contexto, Cuba no ha avanzado a la par de otros países de Iberoamérica, por solo mirarla desde este entorno geográfico, donde hay un número importante de focos de investigación que tienen a la danza como eje de su trabajo.

La permanencia de Cuba en un panorama internacional de danza, donde ha tributado con la alta formación técnica e interpretativa de sus bailarines, una consistente producción escénica que se refleja con espectáculos a lo largo y ancho del país, un amplio cronograma de eventos y festivales y la rica experiencia de su enseñanza artística; son realidades que contrastan con la carencia de un espacio aglutinador que analice y exponga de manera virtual, los caminos transitados por la danza cubana toda.

Por otro lado, continúa siendo una limitante el acceso a la amplia producción teórica que por más de 30 años se ha generado en la Facultad de Arte Danzario del ISA y sus filiales en Santiago de Cuba y Camagüey. Se hace urgente la revisión y análisis de las diferentes zonas de la producción académica sobre danza en la Universidad de las Artes, a partir del trazado de una ruta metodológica que posibilite nuevas fuentes de investigación sobre la producción del conocimiento en la danza cubana.

De esta forma, existe una carencia de estudios sobre la conservación de la memoria de la danza cubana; la obra de la mayoría de los autores publicados sobre teoría e historia de la danza cubana no está digitalizada; existen grandes limitaciones en el acceso y análisis de esas obras, así como a la producción científica de la Facultad de Arte Danzario. Tampoco existe un espacio que permita la gestión del conocimiento, el registro sistematizado de investigaciones, producciones, publicaciones y eventos que den cuenta del desarrollo histórico, teórico y crítico de la danza en Cuba.

¹⁴⁶ Existe como antecedente una página en Facebook, alojada en el perfil de la investigadora que lleva el nombre de Observatorio Cubano de la Danza, creada hace varios años y que contiene informaciones sobre danza cubana, su historia y actualidad.

Aunque parezca un tema de moda en la esfera de las Ciencias Sociales, la aparición de los observatorios se registra desde 1962, cuando Robert C. Wood, "...propone que las políticas urbanas sean tratadas como un fenómeno científico y sometidas a la observación" (Frausto, 2008). En la segunda mitad del siglo XX, los observatorios sociales se erigieron como herramientas de investigación que han proporcionado "construir estrategias e instrumentos de análisis que permitan identificar el origen, la evolución y el impacto que ocasionan determinadas problemáticas en la sociedad" (Moreno Soler, 2015, pág. 94).

Iberoamérica, por solo mirar el asunto desde un entorno geográfico más próximo, posee un grupo de países donde hay un número importante de focos de investigación —todos con una presencia *on line*—, que tienen a la danza como eje de su trabajo. México muestra el Centro de Información y Documentación de la Danza José Limón (CENIDID), institución que en 2023 cumple cuarenta años de fundada y que tributa con su producción teórica al repositorio (INBA Digital, 2002) donde se articulan teoría y práctica en documentos accesibles y atractivos, de investigadores y documentalistas que sostienen un diálogo académico con la comunidad internacional y mexicana de la danza. Surgido el 14 de enero de 1983, el CENIDID-Danza es el más antiguo de los centros de investigación en Iberoamérica. España puso en marcha su (Archivo Virtual de Artes Escénicas, 2003), una herramienta de uso académico, creada desde la Universidad de Castilla-La Mancha por el grupo investigación ARTEA, encabezado por el prestigioso investigador español, José Antonio Sánchez; la Universidad de Chile echó andar el (Observatorio Danza, 2017), plataforma web que

"constituye un espacio de consulta y referente sobre las reflexiones del campo danzario actual (...), se plantea como un interesante y necesario puente entre la producción de pensamiento teórico y el público especializado e interesado en la danza a nivel nacional, (...) constituyéndose como un espacio de consulta y referente sobre las reflexiones del campo danzario actual". (Chile, 2017)

Por su parte, Colombia cuenta con el proyecto "Comunidades del movimiento escrito: Investigación universitaria de danza en Colombia", desarrollado por Claudia Angélica Gamba, ganador de la Beca de Investigación en Danza otorgada por el Ministerio de Cultura de ese país (2019), alojado en <https://danzaescrita.com/>.

Cuba, sin embargo, no ha avanzado en la misma dirección; pero el país posee

experiencias aisladas de producción teórica e investigación en/de/sobre danza que pudieran ser más visibles en un **contexto digital abierto**.

Bajo el gran paraguas que pretende ser el Proyecto de Investigación y Creación para el Desarrollo de la Danza, de la Facultad de Arte Danzario, conviven la cátedra honorífica Danzar.cu y el evento De la Memoria Fragmentada, ambos pertenecientes al ISA. A esto se suman los encuentros de la crítica e investigación organizados en ciudades como Matanzas, Camagüey y Holguín que, aun cuando no todos han mantenido una sistematicidad, algunos han logrado llamar la atención sobre cuestiones sensibles de la investigación de danza en Cuba. Es preciso mencionar, además, el espacio de reflexión que, desde hace algunos años, mantiene el Festival en Paisajes Urbanos: Habana Vieja, ciudad en movimiento, que ha logrado colocar un punto de atención hacia ciertos focos de discusión en la danza contemporánea del siglo XXI, y la columna Danzar.cu que, desde el *Portal Cubaescena*, mantiene el Dr. Noel Bonilla Chongo, donde se puede consultar un gran volumen de textos de gran actualidad sobre el pensamiento que en materia de danza se polemiza hoy en diferentes ámbitos académicos.

Sin embargo, estos y otros esfuerzos se vuelven prácticamente invisibles al no estar alojados en una zona común e interdisciplinaria que posibilite el seguimiento de distintos objetos de estudio dentro de la danza que se impulsa en el país.

Antecedentes investigativos

Importantes son las investigaciones existentes sobre el desarrollo, funciones y actualidad de los observatorios en el campo de las ciencias sociales. Autores como (Angulo), quien ofrece elementos de referencia para la caracterización de los observatorios sociales y temáticos, en (¿Qué son los observatorios y cuáles son sus funciones?, 2009), al igual que (Moreno Soler), con el artículo (Una aproximación al concepto de observatorio social, 2015), entre otros, funcionan como informes provechosos para nuestra investigación.

Por otro lado, varios textos dejan constancia de las metodologías utilizadas en la construcción de los observatorios temáticos: (Formulación de una metodología para la construcción del observatorio Virtual Accesible en la Educación y Sociedad Virtual; consideraciones iniciales., 2014); (La función social de los Observatorios.

El caso del Observatorio Latinoamericano de la Administración Pública (OLAP), 2014); y (Observatorios: clasificación y concepción en el contexto iberoamericano, 2019).

Otros textos aportarán herramientas en la consecución de investigaciones con base en fuentes de primera mano, (Documentar para Investigar, Investigar para Documentar, 2017); también para la construcción del patrimonio (Fernández de Zamora R. , 2017), la definición del documento como eje medular en el ámbito académico (Sánchez, 2008) y su importancia en la contribución de material teórico para el desarrollo de las investigaciones universitarias y de otras esferas de la cultura (Rodríguez Prieto, 2016).

Para dar un avance del concepto de observatorio es preciso “mostrar la congruencia de ubicar al observatorio en el marco de la gestión del conocimiento en las instituciones educativas y hacer evidente su relación con la innovación educativa” (Angulo, 2009).

Diversos son los significados que aparecen en la literatura sobre qué es un observatorio. Joseph Thompson citado por (Patiño, 2006), señala que “la observación es un modo de examinar la realidad, lo que implica claridad y mensurabilidad con respecto a los propósitos de la observación, de los criterios de comparación, de los elementos observables y de la manera de realizar la observación”. Por otro lado, (Enjuto, 2008), “asienta que el observatorio es un organismo creado por un colectivo, con el fin de seguir la evolución de un fenómeno, normalmente de carácter social, desde una posición ventajosa”.

Sin embargo, en este punto, preferimos tomar una definición más amplia que ofrece el observatorio del Caribe Colombiano:

El observatorio se define como un centro de pensamiento que sale al encuentro de la realidad múltiple y compleja, con una actitud abierta ante el conocimiento y sensible en el análisis. El observatorio se dedica al estudio, reflexión y divulgación del conocimiento sobre la realidad del fenómeno observado o campo de observación y su perfil es el de un centro humanista, científico y cultural. Por lo tanto, se concibe como un organismo autónomo, independiente, pluralista, con capacidad crítica, que contribuye a mayor racionalidad en el debate. (Caribenet.info, 2006)

Tomo como punto de partida la gran variedad de opiniones sobre cómo definir el observatorio, me propongo estar abierta a una construcción permanente del término. Para ello realizaré una sistematización de los referentes teóricos-

conceptuales y prácticos que tributen a la construcción del concepto observatorio, en el ámbito de las ciencias sociales, además de otros términos que atraviesan la investigación como repositorio, buenas prácticas, aprendizaje organizacional, directorio de saberes, vigilancia estratégica, redes de colaboración y uso compartido del conocimiento.

La investigación se propone, además, mostrar al archivo como bien patrimonial; conjuntamente tributar a las investigaciones sobre danza y brindar información a través de publicaciones periódicas que ayuden a los análisis de especialistas, estudiantes, profesores, investigadores, y público en general. Por otro lado, se valora la creación de un repositorio académico como espacio donde se reúna y organice la producción académica de la Facultad de Arte Danzario, tanto de sus cursos de pregrado como de posgrado; donde se pueda catalogar el amplio volumen de tesis producidas en esta área del conocimiento, depositadas en la Biblioteca de la Universidad de las Artes.

Desde el Observatorio Cubano de la Danza se pretende, además, crear una red nacional de investigadores que tribute con acciones diversas, a develar el conocimiento y la información disponible en las provincias cubanas y facilite el acceso abierto y de manera confiable al gran caudal histórico sobre danza que existe en el país.

El Observatorio pretende abrazar las ventajas que brinda el *open source* (código abierto) en algunos de sus espacios, lo que permitirá el libre intercambio de investigaciones y otros recursos académicos.

Aunque en escalas diferentes, tanto la educación universal como el *open source*, se nutren de la premisa que postula que el intercambio de conocimientos generan nuevos saberes, iniciativa que proporciona acceso libre a los materiales, se pueden compartir los materiales, relacionar contenidos, adaptarlos y aplicarlos con habilidad para innovar constantemente frente a los crecientes volúmenes de información y conocimiento explícito que a diario se producen. (Source, 2022)

La Universidad de las Artes juega un papel medular en la construcción de pensamiento y memoria sobre la danza escénica cubana. Por ello, otra de las acciones centrales del Observatorio Cubano de la Danza es la creación de un Semillero de Investigación. Tomando como punto de partida la experiencia colombiana de los (Archivos D, 2015), en la Universidad del Atlántico (Barranquilla) (Flórez, 2015), el Semillero atenderá la “formación de jóvenes investigadores a

través de la vinculación de un grupo de estudiantes de la carrera Arte Danzario, quienes serán capacitados para realizar registros audiovisuales y procesos de digitalización, organización y catalogación de archivos físicos.

Será una estrategia válida para fomentar la digitalización de los archivos personales de los artistas de la danza cubana y de esta manera responder a las muchas necesidades que tenemos, de documentar la memoria. Se realizarán inventarios de los archivos personales y estatales en situación de emergencia, para poder salvaguardarlos a través de la digitalización urgente. Las tecnologías digitales posibilitan desarrollar documentos en diversos formatos textuales y de multimedia. Los archivos visuales y sonoros son y serán proveedores de una materia fundamental para la sociedad de la información y del conocimiento (Flórez, 2015).

El Observatorio Cubano de la Danza entenderá la memoria no como un territorio en recuperación, sino como un territorio en construcción; acopiará un fondo documental que pueda guardar un universo grande de información digitalizada; cubrirá aquellas zonas en blanco que permanecen en la historia de la danza cubana, con acciones como publicaciones indexadas, itinerarios, redes de investigación, etc., que permitan el acceso abierto y de manera confiable al gran caudal histórico sobre danza que existe en Cuba.

Referencias Bibliográficas

- Angulo, N. (abril-junio de 2009). ¿Qué son los observatorios y cuáles son sus funciones? *Innovación Educativa*, 9(47), pp. 5-17.
- ARTEA y Universidad de Castilla-La Mancha. (2003). *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Obtenido de <http://archivoarte.uclm.es/>
- Caribenet.info. (2006). *Qué es el observatorio del Caribe colombiano*. Obtenido de www.caribenet.info/conoscere_06_ocaribe.asp?l=
- CENIDID-DANZA. (2002). *INBA Digital*. Obtenido de <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2>
- Chile, U. d. (2017). *Observatorio Danza*. Obtenido de www.observatoriodanza.cl
- Enjunto, N. (2008). *Razón de ser de los observatorios*. Obtenido de Jornada, Observando observatorios: ¿nuevos agentes en el tercer sector?: <http://>

- blog.plataformavoluntariado.org/category/general/actualidad-pve/observatorio-del-voluntariado/page/2/
- Fernández de Zamora, R. (2017). Construcción patrimonial. En I. N. Secretaría de Cultura, *Documentar para Investigar, Investigar para Documentar*. Ciudad de México: INBAL.
- Flórez, N. (2015). *Archivos D*. Barranquilla. Obtenido de Universidad del Atlántico.
- Frausto, O. T. (Julio de 2008). Observatorios e indicadores de violencia social y de género. (UNAM, Ed.) *Revista Digital Universitaria*, 9(7). Obtenido de www.revista.unam.mx/vol.9/num7/art44/int44.htm
- Instituto Nacional de Administración Pública, A.C. (2014). *La función social de los Observatorios. El caso del Observatorio Latinoamericano de la Administración Pública (OLAP)* (Vol. Serie Praxis 154). Ciudad de México: Instituto Nacional de Administración Pública, A.C.
- Moreno Soler, G. E. (Enero - Junio de 2015). Una aproximación al concepto de observatorio social. *Cultura, Educación y Sociedad*, 6(1), 93-108.
- Patiño, F. y. (2006). *Índice anotado para el documento conceptual de los observatorios de la Secretaría de Gobierno del Distrito*. Obtenido de www.gobiernobogota.gov.co/component/option,com_docman/ask_doc_download/gid,6/Itemid,46/
- Restrepo Bustamante, F. A., Salvatierra, H. A., & Argueta, R. (2014). *Formulación de una metodología para la construcción del observatorio Virtual Accesible en la Educación y Sociedad Virtual; consideraciones iniciales*. Obtenido de Educación Superior Virtual Inclusiva – América Latina (ESVI-AL) : www.esvial.org
- Rodríguez Prieto, Z. (2016). *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. doi:http://doi.org/10.18239/cal_10.2018.03
- Sánchez, J. (19 de Noviembre de 2008). *La documentación y la memoria de lo*. Obtenido de Archivo Virtual de las Artes Escénicas.
- Sarmiento Reyes, Y. R., Delgado Fernández, M., & Infante Abreu, M. B. (Abril-Junio de 2019). Observatorios: clasificación y concepción en el contexto iberoamericano. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud*, 30 (2).
- Secretaría de Cultura Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura. (2017). *Documentar para Investigar, Investigar para Documentar*. (A. D. Sandoval, Ed.) Ciudad de México: INBAL.
- Source, O. (2022). *Resources*. Obtenido de www.opensource.com.

020- Una mirada hacia los fundamentos de la Danza Combinatoria

A look at the fundamentals of Combinatorial Dance

Autora

Lic. Rosario Cárdenas Prieto, roscardenas@gmail.com

Resumen

Este texto expone una síntesis de los preceptos sobre los que se ha edificado la plataforma conceptual de la Danza Combinatoria, un método alternativo, creado y desarrollado por la autora, que apunta hacia la creación coreográfica. Pone en relieve la cultura coreográfica sedimentada sobre la inteligencia del cuerpo y su estado de búsqueda. Los resultados que se presentan demuestran que la Danza Combinatoria, ha aportado un conjunto de conocimientos que han sido integrados en la investigación-acción de años de trabajo, eficaces para la educación somática y el desarrollo del potencial expresivo de los bailarines en paralelo con la creación coreográfica. Finalmente, despliega una suma de dispositivos que al ser desglosados, resultan efectivos para la teoría y práctica de la enseñanza de la composición coreográfica.

Palabras claves: Danza combinatoria, cuerpo, educación somática, creación coreográfica.

Abstract

This text presents a synthesis of the precepts on which the conceptual platform of Combinatorial Dance has been built. An alternative method created and developed by the author, that aims at choreographic creation. Its content highlights the choreographic culture sedimented on the intelligence of the body and its state of research. The results presented here demonstrate that Combinatorial Dance has provided a body of knowledge that has been integrated into the action-research of years of work, effective for somatic education and the development of dancers expressive potential in parallel with choreographic creation. Finally, it unfolds a sum of devices that, when broken down, are effective for the theory and practice

of teaching choreographic composition.

Keywords: Combinatorial dance, body, somatic education, choreographic creation.

Cuando comencé a hacer coreografías, a principio de los años ochenta, poseía poca información sobre métodos y estrategias de creación. Solamente habíamos estudiado *El Arte de componer una danza* de Doris Humphrey, el cual por largo tiempo fue mi referente para comprender y ejercitar la coreografía. Tenía la experiencia de varios años formando parte como intérprete de obras lideradas por diferentes coreógrafos, no contaba con manuales, y sí con las apreciaciones que una se iba forjando en el prolongado camino como bailarina. Junto a la observación persistente, recibía, recepcionaba, procesaba, imaginaba, cada paso de cada uno de los diferentes coreógrafos que moldeaban nuestros cuerpos y sacaban a la luz sus obras.

Una vez vino la coreógrafa chilena Victoria Larraín, ella montó en Danza Contemporánea de Cuba la obra *Calambre o el ave fénix*. Vicky desarrolló con nosotros un largo y profundo seminario donde fue colocando en nuestras manos varias herramientas para la creación. Recuerdo nos hizo hacer un ejercicio, entre varios, sobre el absurdo. Surgieron impresionantes trabajos. Vicky sabía cómo guiarnos y a la vez quería que aprendiéramos.

Y surge Danza Combinatoria. Un proyecto que fue el concepto y punto de partida, en busca de un lenguaje personal, desplegado como bailarina, intérprete, profesora, coreógrafa y directora. Con este proyecto y en esa agrupación, he desarrollado la danza combinatoria, como sustento conceptual de mi labor coreográfica y para la educación somática de los bailarines, que parte de las horas de estudio en el salón, del trabajo diario, de la puesta en marcha de exploraciones corporales, de consignas y dispositivos que minuciosamente transitaban, entretejiéndose, durante la aplicación práctica con los intérpretes y en las obras coreográficas.

¿Qué es la Danza Combinatoria?

La Danza Combinatoria, es una plataforma conceptual que he trazado para la composición y la creación coreográfica. Es un camino, un método alternativo donde se unifica la pedagogía y la creación de manera paralela y en interacción constante.

Para su organización, estudio y aplicación, la danza combinatoria está representada en cuatro diagramas geométricos que son: el triángulo, el cuadrado, el círculo y la espiral.

El triángulo es la base estructural de toda su composición geométrica. En él se declara en su interior, la visión del cuerpo, la concepción holística del trabajo dancístico y los elementos componentes del movimiento. Es aquí donde entra la educación somática para la formación y desarrollo de los bailarines. La conciencia del cuerpo, la mirada holística. ¿Cómo veo el movimiento? ¿Cómo tengo que trabajar ese movimiento? ¿Qué procedimientos aplicar para que los bailarines alcancen una amplia y profunda visión del cuerpo y del movimiento? ¿Cómo llegar al dominio y expresión del cuerpo dentro de la gama de expresiones corporales tan puntuales? ¿Qué relaciones entre el cuerpo individual y el otro, entre el bailarín, el colectivo y el entorno?

Cada cuerpo es una isla, tiene su geografía por la naturaleza de cuerpo mismo a la vez que su geografía marcada por la historia vivida, por la experiencia que atraviesa el campo celular, el campo afectivo, el campo del entorno y del otro que se vuelven uno al inscribirse en el vivir de ese cuerpo.

Cuando concebí esta manera de hacer, no tenía otras herramientas en que apoyarme y necesitaba crear mi propia plataforma conceptual sobre la que moverme y construir el lenguaje con el que quería comunicarme, con la que yo podía identificarme y sentir que podía avanzar. Fue la manera que encontré para crear mis propios códigos y mis propios signos de articulación de una edificación fragmentada según mi forma de verla y afrontarla.

La génesis de este proyecto está en el arte combinatoria, que comprendí cuando tropecé con el análisis combinatorio de las Matemáticas, no porque hubiese estudiado esta ciencia, sino porque encontré en lo combinatorio una fuente de posibilidades coreográficas, específicamente en las permutaciones, combinaciones y variaciones del análisis combinatorio.

Por otro lado, el sistema poético del mundo de José Lezama Lima, autor de (Paradiso, 1966), en su sistematicidad conceptual, me ha corroborado la validez de una serie de mecanismos extra artísticos que son capaces de aportar soluciones efectivas para el arte, cuando se interacciona con procesos de análisis como el combinatorio.

Lezama Lima, ha dado luz y vida a mi creación. Su concepto poético del “potens” (la semilla de la posibilidad infinita), es una fuente generadora. Tal aplicación del concepto, fue deslumbrante para mi, al leer en Oppiano Licaro: “Basta que el chorro espermático salte frente a espejos giradores que multipliquen la semilla de la imagen”... (Lezama Lima, 1977, pág.216)

Este despliegue metafórico es una constante en Lezama, este multiplicar la semilla de la imagen que visualiza el encuentro con la obra literaria de José Lezama Lima fue enriqueciendo de tal forma mis vivencias intelectuales, que algunos de los elementos que conforman su sistema poético del mundo, los fui hallando válidos como conceptos teóricos transferibles al mundo del movimiento, y en específico, al de la danza. Estos conceptos lezamianos considero contribuyen a generar alrededor de ellos una serie de meditaciones que verifican y comprueban el poder generador de la palabra para una manifestación artística algo alejado de ella, como lo es la danza.

Desde esta mirada, el todo se conjuga, la “Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas” es y se convierte en el axis dramático. Es la columna vertebral de este hacer creador en conjunto, donde se hermanan, se interrelacionan e interactúan, en expresión teatral concreta, la composición coreográfica, la preparación técnica trazada metodológicamente para el dominio del cuerpo y del movimiento, y el imaginario escénico resultante en su conjunto expresado.

La imagen como absoluto centra toda la poética Lezamiana, es en y desde ese contexto donde he sustraído algunos de los conceptos que he considerado irradianes como sustento de parte y totalidad de mi plataforma teórica. La Danza combinatoria se nutre de algunos de los conceptos de la poética lezamiana, los cuales son traducidos e incorporados al lenguaje de la danza desde mi interpretación. Consecuentemente he nombrado algunos sucesos o aspectos danzarios que eran asumidos de forma espontánea y pocos distinguidos para su aplicación en los procesos coreográficos.

Es decir, en el camino que desarrollo sobre la composición y la creación coreográfica, he incorporado nociones y términos Lezamianos transferidos por mí al lenguaje

de la danza, a partir de mi propia interpretación, aplicables como sucesos posibles en la creación coreográfica que a mi entender, he necesitado sean nombrados para desde su conocimiento, hacerlos existir.

Entre los conceptos lezamianos la danza combinatoria trabaja sobre:

El *potens*: es la génesis. Es el germen de la posibilidad infinita. Una semilla que puede ser conducida hacia la infinitud. Al respecto, Lezama Lima expresa:

Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens* que es lo posible en la infinitud... Todos los posibles atraviesan la puerta de los hechizos. Todos los hechizos ovillan esa posibilidad, como una energía que en un instante es un germen... (Lezama Lima, 1970, pág. 50)

Es decir, extrapolado al lenguaje de la danza, *el potens* es el punto de partida de una creación coreográfica, con él comienza el vuelo creativo. Este puede ser una idea, una emoción, una frase, un poema, el fragmento de una narración, una imagen, una metáfora, un texto, una pintura, una escena de la vida cotidiana, entre otras. Un punto de partida que marca el inicio del camino hacia la infinitud que trae consigo la propuesta *hipertélica*.

La *hipertelia* es un proceso que apoya la creación. Obliga al bailarín a ir más allá de lo palpable, otorga la posibilidad del enriquecimiento. Todo proceso hipertélico tiene un punto de partida que es ese que he incorporado a la danza nombrado *potens*. En relación a la *hipertelia*, el propio Lezama dejó dicho que “todo soporte de la imagen es hipertélico, va más allá de su finalidad, la desconoce y ofrece la infinita sorpresa de lo que yo he llamado éxtasis de participación en lo homogéneo, un punto errante, una imagen, por la extensión...” (Lezama Lima, 1970, pág. 444).

Este decir más allá de una finalidad es precisamente el concepto que me ha dado la clave para traspasarlo al movimiento con objetivos danzarios y para la construcción de una creación coreográfica.

En cuanto a los ritmos, me detengo en tres de los tratados por Lezama. El “ritmo hesicástico” disminuye la velocidad del movimiento que se desarrolla a través de una interrelación psicofísica (somática) donde tiene relevancia la emoción. Según Lezama este ritmo es el del sosiego: la suave sabia contemplación, lo modulado por la pasividad; a él se contrapone, armoniosamente, “el ritmo sistáltico”, que según el poeta es el violento, el de las pasiones tumultuosas, siendo uno de los resultados el aumento de la velocidad del movimiento y, como el hesicástico, se desarrolla a través de una interrelación corporal totalizadora, con intervención por

supuesto de la emoción. Estos dos ritmos llevan implícitos una carga psicológica, no es el apuntar solamente si, al aplicar el ritmo hesicástico o sistáltico los movimientos van lentos o rápidos, sino que ellos, en la velocidad que los identifica, llevan la carga psicológica de la sensación que conduce el trazo de su velocidad. La utilización de ambos ritmos presupone una motivación interior. Cualquier secuencia de movimiento que surja a partir de un proceso de espontaneidad corporal elaborada por pautas, que propone este método puede ser matizada por el ritmo sistáltico o hesicástico o los dos si se prefiere combinarlos según la finalidad interpretativa que se desea. A su vez estos ritmos pueden ser combinados a niveles somáticos de la manera siguiente: ritmo sistáltico convulsionando internamente pero expresado corporalmente con la velocidad contenida que expresa el ritmo hesicástico o podría ser también, el ritmo sistáltico desenfrenado corporalmente y mientras el ritmo hesicástico se expresa en lo profundo internamente. Esta valoración propone resultados cercanos a la esencia del yang (movilidad exterior e inmovilidad interior) y del ying (movilidad interior e inmovilidad exterior). El tercero de estos ritmos es el “ritmo de crecimiento” que, una vez que se le tiene incorporado hace posible una amplia exteriorización de la espiritualidad. Es el ritmo de la naturaleza, el de la respiración que va con nosotros, con la vida. En sus escritos, Lezama nos explica:

Una lentitud poco frecuente, la lentitud de la naturaleza, frente a la cual tu colocas una actitud de observación, que es también naturaleza... La visita de nuestras impresiones es de una rapidez inasible, pero tu don de observación espera como en un teatro donde tienen que pasar, reaparecer dejarse acariciar o mostrarse esquivas esas impresiones que luego son ligeras como larvas,...Tú hablas del **ritmo de crecimiento** de la naturaleza, pero hay que tener mucha humildad para poder observarlo, seguirlo y reverenciarlo. (Lezama Lima J. , 1966, pág. 493)

Si tomamos este despliegue de conceptos y lo transferimos al movimiento con objetivos danzarios, tenemos que este ritmo de crecimiento debe ser el catalizador para que se produzcan tanto el hesicástico como el sistáltico. El ritmo de crecimiento constituye un paso importante en la reflexión, la concientización desde la cual se parte para la interpretación del movimiento. Siendo así, el ritmo de crecimiento es uno de los meridianos rítmicos para que el movimiento adquiera la dimensión interior que debe tener en aquellas ocasiones en que, para la danza, no debe ser solo un medio de expresión corporal sino emocional.

El modelo espacial

Tenemos por otro lado el concepto de espacio, imprescindible para cualquier puesta en escena donde se espacializan las estructuras danzarias. Tiene la ocupación del espacio una serie de significaciones y valoraciones claves para la puesta en escena. Es en torno a un modelo espacial que he concebido organizar sus estructuras, que tendrán su objetivación tanto en un espacio real como en uno virtual, espacios todos que existen por y para un tiempo. Estos espacios los nombro por separado de manera que queden desglosados para ser tratados conscientemente en sus manifestaciones.

José Lezama Lima nos da sus encuentros con el espacio que, al transferirlos a la danza, valen como conceptos que abundan en procesos de ocupación danzaria del espacio. De acuerdo a su sistema dominan dos tipos de espacio: “el imago” y “el gnóstico”.

Detengámonos en el espacio imago de (Lezama Lima, 1977)

...la imago no es la imaginación, ésta es, pudiéramos decir, la intención arribada, la imago es un potencial, una fuerza actuante, una superación del espacio y del tiempo” “... ¿Cómo puede ser algo que se compone de lo que no es? La única respuesta posible no está ni en el tiempo ni en el espacio, sino en la imago. (pág. 164)

Este concepto de la imago, se completa cuando comprendemos el continuo temporal lezamiano (Lezama Lima, 1977) donde expresa:

Lo increado creador actúa como turbación, cerramos los ojos y ya están volando los puntos de la imago. La suma de esos puntos forma el espacio imago y lo convierte en un continuo temporal... Después aparecerá el movimiento actuando en el continuo temporal. El movimiento suma los puntos imagos, los circula y rota y los somete a la polaridad. Esta a su vez engendra la linealidad y la fuerza de atracción. Esa linealidad y fuerza de atracción unidos a la polaridad, es el paso previo para lograr el continuo temporal. (pág. 164;177)

En toda esta proliferación conceptual a veces críptica en la medida en que la literalidad no es suficiente para el desciframiento, encuentro ciertas claves para

valorizar el espacio imago que constituye entonces, el espacio de construcción de imágenes en el proceso de creación de una obra. En el caso nuestro, este transcurso compendia los objetivos estéticos, ese trabajo que sobre el movimiento se pudiera hacer para la creación de la imagen resultante a partir de la imago generadora.

Creo que nada mejor que la danza y para la danza que el continuo temporal lezamiano, donde el espacio no es solo un área de desplazamiento sino un aquí, un ahora, un antes y un después.

Tenemos que en el espacio imago el área, la superficie, la obra en su totalidad, se magnifica, dura y resiste.

La cadena de ocupaciones espaciales, que he creado y nombrado a partir de mi propia experiencia escénica, aquí la desgloso para su estudio y comprensión. La inicio con el espacio base. Le sigue el espacio esférico que se expresa en su desplazamiento con cada cuerpo en solitario, ocupando su propia esfera durante su traslado. Le continúa el espacio periférico donde entran a jugar puntos de contacto entre los cuerpos, corrientes de analogía con otros cuerpos o elementos escénicos en conexión o disociación. En ese tratamiento de los espacios a través del movimiento tenemos el espacio semi-difuso. Lo ocupamos cuando los cuerpos van en movimientos iguales en paralelo. Las esferas corporales se entrelazan pero no los cuerpos. Las esferas se penetran, se difuminan una en la otra sin que los cuerpos estén entrelazados. Le continúa el espacio difuso que sería el entrelazamiento o fusión de los cuerpos y / o elementos. Es decir, los cuerpos se entrelazan se interrelacionan de manera que sus esferas quedan fusionadas.

Luego coloco el espacio eleático, como un punto de apoyo que trae obligatoriamente lo inesperado, una sorpresa. Se expresa cuando en el ámbito del espacio periférico, resulta una contradicción del movimiento, se provoca un conflicto, una ruptura, una provocación, un rompimiento inesperado.

El compendio de todos estos espacios lo nombro espacio potencial. Este espacio concentra todas las posibilidades y opciones que pudiesen manifestarse en el lugar de la representación, el lugar arquitectónico, tanto en su dimensión vertical como horizontal. Lugar que debe ser estudiado para conocer las posibilidades que podría otorgarnos. Incluye, por supuesto desde el lenguaje de movimiento realizado tal cuerpo como multilátero, hasta todas las opciones posibles que puede aportar ese espacio arquitectónico.

El espacio imago se manifiesta cuando ocupamos la totalidad de la obra en su resultado poético. Es el espacio que hace crecer la obra metafóricamente, el que le da la magia a la creación artística en sí misma. Donde resalta la poesía, el vuelo creador.

Al presentarse la obra coreográfica al espectador, damos paso al espacio gnóstico, en el que participa el espectador en toda esa comunicación de emisor-receptor. Donde el espectador se vuelve el artista del intercambio.

Pero, ¿que existe entre el espacio imago y el espacio gnóstico? El primero lanza la obra a la conciencia poética, a colocar una atmosfera elevada, hacia ese despertar espiritual. El segundo concentra la simbiosis entre actor y receptor, ese ir y venir de acciones y sensaciones que se agolpan en el recuerdo de experiencias, de sensaciones, entre otras.

La sobrenaturaleza, es el estado de magia que alcanza el intérprete en su entrega, desde los instantes de su concentración y su entrada a escena, en sus más altos niveles de concentración, es ese dejar fluir la interpretación en la profundidad de su entrega absoluta.

El espacio imago hace posible y provoca, el espacio gnóstico. Este espacio ocupa el resultado total de una obra, incluye la recepción de ésta por parte del espectador. Es decir, en la construcción de la obra y en su emisión interviene el espacio imago, pero en la recepción actuará el gnóstico, que es "el que expresa, el que conoce el de la diferencia de densidad que se contrae para parir" (Lezama Lima, 1966, pág. 474). El proceso de comunicación que implica una puesta estará sobre el canal de utilización de ambos espacios: el imago, en la medida que el creador pueda hacer imagen de la imago generatriz; y el gnóstico, en la medida que en el espectador, receptor, el mensaje pueda ser decodificado de manera edificante.

Esta relación e interacción entre el espacio imago y el espacio gnóstico, es el momento en que resplandece la Cantidad hechizada. La Cantidad hechizada es y surge cuando la creación coreográfica se manifiesta en la totalidad de su visualidad, de su atmósfera, que se impregna en los espectadores.

Una vez asumido el movimiento, el movimiento interpretado requerirá, para ser recepcionado, la fidelidad y finalidad a la imagen, al mensaje a transmitir en el momento de la representación a la cual habrá que llegar no solo como ejercicio de verificación virtuosa de las posibilidades físicas, sino como zona fronteriza entre lo creado que se transmitirá y lo increado que en ese momento será la decodificación que sea capaz de ejercer el espectador, y una vez que se

produzca será un nuevo creado. Es preciso tener en cuenta en el complejo gestual (movimiento puro -sensaciones-emociones) la gratificación, el nivel de plasticidad, el acabado coreográfico para que lo nuevo creado lleve en sí, y al margen de su recepción, una porción estética suficiente y necesaria para que se conserve como disfrute estético.

En los diagramas que conforman la Danza Combinatoria, los trazos de todos los componentes mencionados son recogidos indistintamente por una espiral, a modo de yuxtaposición, transversalidad, aproximación, para declarar finalmente la creación coreográfica.

Referencias Bibliográficas

Lezama Lima, J. (1970). *La Cantidad Hechizada*. La Habana, Cuba: Contemporáneos UNEAC.

Lezama Lima, J. (1977). *Oppiano Licario*. La Habana: Arte y Literatura.

Lezama Lima, J. (1966). *Paradiso*. La Habana, Cuba: Unión

025- Política, arte e industria en la danza

Politics, art and industry in dance

Autoras

Dr. C. Yuitana García Isaac¹⁴⁷, yuitanag@gmail.com

Lic. Elizabeth Marrero Ramos¹⁴⁸,elymarrero1990@gmail.com

Resumen

La ponencia ofrece un acercamiento al campo teórico de las políticas culturales para la gestión de industrias culturales y creativas en la danza cubana. Es necesario profundizar en las relaciones para determinar los elementos distintivos en este tipo de industrias enfocadas en las artes escénicas, específicamente en la danza. Las políticas culturales deben contar con la participación consciente de sus actores en el ciclo de formulación, implementación y evaluación. El desafío mayor consiste en identificar cuáles son los factores y elementos constitutivos decisores en las políticas culturales que favorecen el desarrollo de las industrias culturales y creativas en la danza cubana. El tema se sostiene sobre las bases de la relación recíproca entre las ciencias políticas y la cultura. El objetivo es precisamente reflexionar en torno al discernimiento de las políticas culturales para la gestión de industrias culturales y creativas en la danza cubana.

Palabras claves: políticas culturales, industrias culturales y creativas.

Abstract

The paper offers an approach to the theoretical field of cultural policies for the management of cultural and creative industries in Cuban dance. It is necessary to delve into the relationships to determine the distinctive elements in this type of industry focused on the performing arts, specifically dance. Cultural policies must have the conscious participation of their actors in the cycle of formulation, implementation and evaluation. The biggest challenge is to identify which are

¹⁴⁷ Institución: Universidad de las Artes (ISA). Vicedecana de Investigación y Posgrado. Esp. Historia y Filosofía.

¹⁴⁸ Institución: Universidad de las Artes (ISA). Vicedecana de Desarrollo cultural y trabajo educativo. Esp. En Gestión sociocultural.

the decisive factors and constitutive elements in cultural policies that favor the development of cultural and creative industries in Cuban dance. The theme is sustained on the basis of the reciprocal relationship between political science and culture. The objective is precisely to reflect on the discernment of cultural policies for the management of cultural and creative industries in Cuban dance.

Keywords: cultural policies, cultural and creative industries.

Introducción

Los procesos de producción artística a nivel global en todas las artes, requieren de un sujeto que en paralelo a la creación de sus obras también pueda gestionar culturalmente dicho proceso. Un gestor cultural en estos tiempos debe poseer la capacidad de comunicar y promover, de ser artista, profesor, productor con habilidades para tramitar procesos que se posicionan en el mercado del arte fundamentalmente. Sin embargo, la formación de los artistas -bailarines, así como los estudiantes de la enseñanza artística en los niveles medio y superior cubano aun no tiene concebido dentro del currículo la gestión sociocultural como una asignatura. El énfasis de su trabajo está puesto en el perfeccionamiento de la ejecutoria artística, así delegan en otras personas para la producción y la terminación factual hasta la puesta en circulación de la obra de arte.

Si bien lo anteriormente expuesto ha sido la manera de hacer en los circuitos artísticos de Cuba, especialmente de la danza, es necesario modificar esas prácticas en tanto la contemporaneidad exige hoy un profesional del arte con competencias en la gestión, la comunicación, la producción, el marketing y la publicidad entre otros. Por lo tanto, se hace necesario preparar a los profesionales y/o estudiantes para tales empeños, es decir, lograr que se articulen la creación de espacios teórico-prácticos en el campo de la gestión cultural con los modos de actuación profesional.

En Cuba, especialmente, en la enseñanza superior existen carreras enfocadas al área de la gestión cultural o sociocultural. Dichas carreras y/o perfiles direccionan su mirada hacia la interacción con los espacios comunitarios, y locales, pero aún se encuentran distantes de la gestión de los espacios artísticos, mucho menos

danzarios. Es por ello que este trabajo inicia un debate en torno al tema puesto que en la actualidad muchos profesionales de la danza carecen de herramientas para: gestionar/coordinar un proceso de producción artístico determinado, ya sea en espacios teóricos o en la escena misma de la representación danzaria.

Ante tales exigencias y necesidades la investigación sobre la tríada política, arte e industrias culturales y creativas se sustenta sobre ejes temáticos que transversalizan la creación de eventos culturales, los discursos de la crítica, los espacios para la promoción y la divulgación de la cultura con énfasis en danza. Tratará de ver la formación del bailarín y sus haceres, desde una visión más integradora, a partir de la posibilidad de construir estrategias de gestión capaces de legitimarse en los nuevos escenarios escénicos.

Consecuentemente el examen de la política cultural que sustenta y norma la gestión de las ICC en la danza resulta hoy de vital importancia, pues en ella se agrupan múltiples categorías, definiciones, acepciones y análisis realizados desde la multiplicidad de ciencias sociales que contribuyen al desarrollo de su campo epistemológico. El contexto actual, caracterizado por un auténtico giro de época, con procesos tan desafiantes e inciertos como la emergencia del nuevo “capitalismo sin miedo” del que nos habla Hobsbawm, al cual se le suma la informatización con sus múltiples consecuencias y cambios de paradigmas que reconfiguran las identidades culturales, obligan a renovar la idea del compromiso público del artista, intelectuales y docentes que tienen su impronta en los centros de Enseñanza Artística, especialmente pertenecientes a la Educación Superior.

Comprender entonces los modos en que la política cultural opera, implica analizar las maneras en que transforma los imaginarios nacionales de pertenencia, relatos de comunidad, prácticas y códigos. Cabría preguntarse también, de qué manera esos imaginarios y ciertas “tradiciones nacionales” inciden en la política cultural, cómo se gestiona e implementa en los contextos locales y la participación de sus actores.

Consiguientemente el estudio y concepción de la política cultural está estrechamente relacionado con la noción de cultura de partida. La cultura en su acepción de carácter más amplio, incluye toda la producción, riqueza material, espiritual e intelectual de la humanidad, así por ejemplo la política cultural no se restringe al arte, sino que este es sólo una parte de ella. Al respecto podríamos preguntarnos: ¿de qué estamos hablando cuando hacemos referencia a la política cultural y por qué es importante su discernimiento para la gestión y desarrollo de

las industrias culturales y creativas?

Desarrollo

Interesa a las autoras situar en este apartado, la relación (política pública- política cultural- ICC en la danza), para comprender la naturaleza de esta última, así como la unidad, diferencia e interdependencia entre estos elementos. De acuerdo con las premisas anteriores se comienza por el ordenamiento de las categorías relacionadas con estos conceptos.

Partamos de los conceptos, política, política social, políticas públicas y política cultural, los cuales suelen utilizarse indistintamente en la literatura. Al respecto Espinoza O, (2009), considera que: «... muchas veces no se aprecia con claridad que se busca explicar y o argumentar con uno u otro. En ocasiones algunos de estos conceptos hasta se emplean indistintamente (...), incurriéndose en errores que perfectamente podrían evitarse de manera de no confundir a los lectores» (2009: 143). Este mismo autor reconoce que el concepto “política” entendido como policy no tiene un uso estándar y a menudo proyecta un significado ambiguo.

Desde el punto de vista semántico el concepto “política” sufre de mucha ambigüedad y abuso por su significación para la sociedad, pues está presente en casi todos los órdenes de la vida del ser humano. En el mundo anglosajón el concepto “política” se divide en (policy y politics). Así, por ejemplo, para Cristian Cox «Los términos primarios son política (politics), “issues”, toma de decisiones, políticas (policies)» (2013: 261). Los problemas entendidos como “isuess”, pueden ser objetos de varias políticas, es decir surgen políticas cuando frente a un “issue” y se toma una decisión política, La primera se refiere genéricamente al poder y desde sus inicios se reconoce en su sentido más amplio como arte de gobernar, mientras que el concepto “políticas” se reconoce como decisiones, acción política respecto a determinados problemas: «...en la distinción entre política y políticas: el primer término incluye desde luego al segundo y lo central en la distinción es la referencia de políticas a un problema sectorial» (Cox C, 2013: 261).

Esta problemática se extiende al mundo hispano hablante también y se utilizan indistintamente los términos (política y políticas) como se asevera anteriormente. La política cultural como política pública por lo general suele referirse a la

preservación de los valores culturales de un pueblo (es decir, sus logros materiales, intelectuales, espirituales), incluido el arte, la ciencia y la tecnología, el deporte, las costumbres, las tradiciones, la identidad cultural no sólo como aquello que nos diferencia de los demás, sino como lo que nos une y proporciona un sentido de pertenencia en su dinámica, permanente movimiento y transformación, mientras que las políticas culturales definen un conjunto de medidas y acciones destinadas a obtener un objetivo determinado.

Dada la complejidad semántica de estos conceptos no siempre está claro a qué nos referimos cuando hablamos de políticas culturales. Se pueden definir las mismas como un *“... conjunto estructurado de acciones y prácticas sociales generadas y desarrolladas por organismos públicos y/o privados y otros agentes sociales en el ámbito de la cultura* (p. 582). Como sugieren Nicolás Barbieri, Adriana Partal y Eva Merino: *“Analizar el campo de las políticas públicas culturales implica enfrentarse, en primer lugar, a un reto conceptual. Delimitar, aunque solo sea de forma operacional, el campo de la cultura y el de las políticas públicas que se pretende estudiar es enfrentarse con palabras que nacen y evolucionan en situaciones cambiantes relacionadas con el ejercicio del poder. Cada aplicación del término cultura (y del de política cultural) implica su redefinición, y el desgaste facilita su utilización poco rigurosa y a veces incluso demagógica”* (Barbieri et al., 2011: 478).

Además de su definición o conceptualización el campo teórico de las políticas culturales reconoce dos modelos fundamentales para su estudio: el modelo por dimensiones y el modelo por tipo de gestión estatal.

El modelo por dimensiones está basado en cuatro direcciones relacionadas entre sí:

1. Sustantiva
2. Institucional
3. Ética
4. Instrumental

El modelo clásico basado en los roles del Estado en relación a la financiación

- El estado facilitador
- El estado patrón
- El estado arquitecto
- Estado ingeniero

Es importante reparar en las implicaciones de la macro, meso y micropolítica cultural para orientar adecuadamente los intereses, objetivos y programa de acciones

de la ICC. Los niveles macro y micro de la política cultural no se pueden analizar de forma aislada porque el primero condiciona, determina y explica al segundo, además que lo contiene proyecta los cambios, dinámica y las contradicciones manifestadas en su aplicación.

La inclusión de los análisis micro- políticos desde la perspectiva de Ball S, (1993), intentan revertir aquella tendencia hasta entonces predominante, que, apoyada sobre las teorías de la organización y administración empresarial, contraponía lo macro frente a lo micro, la estructura frente a la acción, la libertad frente al determinismo. Se requiere, de análisis micro- políticos que dirijan su mirada hacia la dimensión política de la cultura, caracterizada en su interior por la presencia de intereses diferentes, por el intercambio, la influencia y el poder.

Pensar la micropolítica cultural implica mostrarse de acuerdo en que los actores y su desempeño en las ICC constituyen un actor protagónico de las políticas públicas y no simples ejecutores de las políticas diseñadas en el nivel macro. Esta forma de pensar implica un desplazamiento en el cual ya no se la conceptualiza la ICC como una institución que se gestiona, sino como una institución política que se gobierna.

Pareciera que en este análisis no tiene cabida el nivel meso-político. Desconocerlo anula quizás el nivel más importante de análisis de la política cultural. Los actores de los niveles intermedios son claves porque cumplen la función de recontextualizar la política cultural dictada en los niveles macro o gubernamentales. Es en este nivel de decisión donde existen altas posibilidades de empoderamiento y transformación de los actores.

Las autoras consideran necesaria la superposición de todos los niveles, para lograr un conocimiento más aproximado de la realidad, para poder entender la dinámica de cada ICC. El desafío mayor de hoy día, consiste en identificar cuáles son los factores, las variables y dimensiones de la política cultural, manifestadas en el contexto que deben ser objeto de estudio y sistematización teórica.

Entre los principales dilemas se encuentran:

- El dilema de la libertad individual o igualdad de oportunidades
- La legitimidad o cuestionamiento
- La homogeneización o diferenciación
- La ideología política o autonomía profesional

Se reconocen como los elementos claves de las políticas culturales para la gestión de las ICC los siguientes:

- Competencias de los distintos niveles de administrativos
- Prioridades y objetivos
- La toma de decisiones
- La financiación

Al mismo tiempo se reconocen en las investigaciones de diferentes especialistas en el nivel más operativo de las políticas culturales dos elementos consustanciales para su desarrollo:

Las herramientas de concertación y gobernanza

- ✓ Herramientas estratégicas
 - Desarrollo de comisiones interinstitucionales o mixtas
 - Consejos de la Cultura
 - Reflexiones y Planes estratégicos
 - Servicios de información y conocimiento
- ✓ Herramientas de gestión
 - Fórmulas públicas
 - Fórmulas de colaboración públicas- privadas
 - Gestión participativa

Del mismo modo se registran en la bibliografía referida al tema los instrumentos de intervención:

- la provisión directa
- las ayudas económicas (directas e indirectas)
- los incentivos fiscales
- la regulación

Cada instrumento o herramienta de intervención posteriormente deberá ser aplicado en la cadena de valor de la ICC de la danza.

En opinión de las autoras la política cultural representa la declaración operacional de los valores sociales al buscar definir y prescribir determinadas líneas de acción, las cuales se pueden materializar mediante las ICC. Ella no puede explicarse hoy sobre las bases de programas en los cuales no se representen adecuadamente las aspiraciones populares; en tanto se le asigna la capacidad creadora de realizaciones concretas para una sociedad la que puede materializarse mediante

la Industria Cultural y Creativa (ICC).

La evolución de las ICC está directamente vinculada a las acciones del Estado desde su nacimiento en términos de censuras, controles, apertura, gestión compra tratamiento fiscal, sin embargo, en términos modernos, estas actuaciones se engloban con los nombres de Políticas Culturales y Políticas de Comunicación de ahí la resignificación de algunos elementos de orden teórico- metodológicos para otorgar sentido a la concepción de la cadena productiva o de valor en la danza cubana.

La ICC en la danza tiene por objeto la producción, promoción y difusión de bienes y servicios culturales y creativos, incluyendo el sector económico que abarca lo simbólico, la expresión sensible y la estética, su fuerza reside en la unidad con la necesidad producida. Con ella se busca una transformación social a partir del aumento del consumo de bienes y servicios; crear hábitos y públicos, educar e informar de cara a la gestión y al desarrollo de la economía.

Actualmente el concepto de empresas culturales y creativas ha cambiado un poco, puesto que las transformaciones tecnológicas y el papel de los medios de comunicación, ha generado que la cultura se incorpore a procesos de producción sofisticados, cadenas productivas complejas y circulación a gran escala en distintos mercados. Es decir, los modos de idear, crear, producir, distribuir y disfrutar de los productos culturales se han ido adaptando y modificando según el devenir del tiempo.

Elementos que favorecen el desarrollo de las ICC en la danza cubana

1. La política cultural no debe normar de forma única e inamovible.
2. Se debe hacer crecer y fortalecer la política cultural con lecturas nuevas y enriquecedoras y darle el contenido que los tiempos actuales nos están exigiendo.
3. Deben ser abordados: la política cultural en los espacios de la economía estatal y los privados; la relación cultura- turismo;
4. No hay una política cultural para el sector estatal y ora para el privado, en ambos sectores debe promoverse, defenderse, dárseles espacio a quienes hacen arte verdadero.
5. La política cultural tiene una indiscutible vigencia pues posee conceptos que

- deben ser traídos a nuestros días evaluando el momento en que vivimos, los nuevos escenarios, las plataformas neocolonizadoras y banalizadoras que tratan de imponer las grandes ICC del cine, la radio, la televisión, entre otras.
6. Deberá atender la exportación de servicios, la generación de cursos en áreas de la enseñanza artística con diferentes modalidades y precios coherentes con el nivel de la academia; deberá atender el papel de la crítica cultural, de las industrias culturales en su relación con la creación artística.
 7. Deberá atender la subversión, la neocolonización global, los paradigmas neoliberales,
 8. Debe defender sobre todo el humanismo revolucionario, la existencia de un pueblo y de sus creadores e intelectuales.
 9. La política cultural debe:
 - Ser fiel a la historia.
 - Garantizar justicia social, respeto a la dignidad plena del ser humano.
 - Expresar una sólida identidad cultural.
 - Preservar el acceso gratuito y universal a la cultura.
 - Potenciar un desarrollo económico equilibrado y sostenible, próspero, inclusivo, participativo de toda la sociedad.

Conclusiones

En consideración de las autoras existe de forma general poca información capaz de reflejar la compleja relación entre la política, arte e industria en la danza, así como trabajos que reflejen las regulaciones y carácter de los intercambios que este tipo de industrias generan. Motivadas por la necesidad de acercarse a las características de este tipo de relaciones se considera importante detenerse en el campo teórico de la política cultural y de las ICC para ahondar en la impronta del cuerpo jurídico- legal que respalda o acompaña hoy día la creación y desarrollo de ICC en la danza, conocer cómo se producen los intercambios entre los seres humanos a partir de los imaginarios sociales representados en ella.

Las ICC se convierten en elementos dinamizadores del desarrollo económico dada su alta competitividad para lograr un posicionamiento en el mercado, de forma tal que es de sumo interés identificar el impacto socioeconómico que poseen las

ICC en la danza, la tipificación de las necesidades, intereses y expectativas del público, el financiamiento, promoción, difusión, recepción de la cultura, propiedad intelectual, derechos de autor, matizadas por fenómenos como la globalización, interconexión, transgresión de los espacios, entre otros, lo cual obliga a pensar en las políticas culturales como una preocupación permanente de cada ser humano. En ese sentido deberían estudiarse las posibilidades de interacción, las circunstancias históricas, contradicciones e influencias incidentes en su conformación y desarrollo desde los gobiernos supranacionales, nacionales, regionales, locales, hasta los propios individuos nucleados en distintas iniciativas ciudadanas.

Bibliografía

- Barbieri, N., Partal, A., y Merino, E. (2011). *Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación: ¿cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?* Papers: Revista de Sociología, 96(2), 477–500.
- Bernárdez López, Jorge. (2003), *La profesión de la Gestión Cultural: definiciones y retos*. Asociación de profesionales de la Gestión Cultural de Cataluña.
- Casallas Moya, Andrea. ¿Qué es la industria cultural y creativa?
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2009). *Guía para la Gestión de Proyectos Culturales*. Gobierno de Chile, Valparaíso.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2011). *Guía. Introducción a la Gestión e infraestructura de un centro cultural comunal*. Gobierno de Chile, Valparaíso.
- García Canclini, Néstor (septiembre-octubre 2001). *Por qué legislar sobre industrias culturales*. Nueva Sociedad n°175.
- _____. (1993). *El consumo cultural, una propuesta teórica*.
- Gobierno de Mendoza, 2005. *Formulación de Proyectos Culturales*. Universidad Nacional de Cuyo. Ministerio de Turismo y Cultura.
- Mariscal Orozco, José Luis. *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica. Estado, universidades y asociaciones*. Universidad de Guadalajara, Jalisco, 2012.
- Olmos A; Rubio M; Pierangela Contini. (2015). *Las Políticas Culturales y el Concepto de Cultura. Etnografía de un evento festivo intercultural*. Universidad de

Granada (España). Revista de Antropología Experimental, 15. Texto 32. 2015.

Observatorio Vasco de la Cultura (2014). "El acompañamiento público a las empresas culturales". Recuperado de http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19803/es/contenidos/informacion/keb_argit_laguntz_publiko_2014/es_def/index.shtml

Observatorio Vasco de la Cultura (2012). "Modelos de externalización y cogestión de equipamientos culturales". Recuperado de <http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-> ; <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

037- La Danza Moderna en Cuba: Influencia de la Técnica Graham en los programas de estudios de la Enseñanza Artística

Modern Dance in Cuba: Influence of the Graham Technique in the study programs of Artistic Education

Autora

Lic. Mirurgia Decos Revé149; mirurgiadecosr@gmail.com

Resumen

Esta propuesta tiene como propósito enriquecer el nivel de conocimientos didáctico-metodológico de los docentes de la especialidad de Danza Moderna en Cuba, partiendo de la importancia e influencia de la Técnica Graham en el proceso de enseñanza-aprendizaje con los estudiantes de los niveles elemental y medio en la Enseñanza Artística.

En la danza, la técnica es el medio que permite llegar a ser el traductor de pensamientos, sentimientos y emociones. A través de esta el cuerpo se disciplina para lograr una fuerte y definida proyección escénica donde deben conjugarse técnica y experiencia, aspectos que el docente tiene que concientizar y dominar. Por otra parte, esta propuesta analizará los objetivos que persigue esta técnica, así como los aspectos fundamentales que la sustentan, se puntualiza, además, que todos los ejercicios están basados en la estructura del cuerpo humano como principal instrumento del que dispone el bailarín para realizar sus movimientos.

Palabras clave: Danza Moderna Cubana, Técnica Graham, proceso de enseñanza-aprendizaje, programas de estudios.

Abstract

The purpose of this proposal is to enrich the level of didactic-methodological knowledge of teachers of the specialty of Modern Dance in Cuba, based on the importance and influence of the Graham Technique in the teaching-learning

process with students of elementary and secondary levels. medium in art education. In dance, technique is the means that allows you to become the translator of thoughts, feelings and emotions. Through this, the body is disciplined to achieve a strong and defined stage projection where technique and experience must be combined, aspects that the teacher must be aware of and master. On the other hand, this proposal will analyze the objectives pursued by this technique, as well as the fundamental aspects that support it, it is also pointed out that all the exercises are based on the structure of the human body as the main instrument available to the dancer to perform. their movements.

Keywords: Cuban Modern Dance. Graham technique. Teaching-learning process. Study programs.

Introducción

En la danza, la ejercitación técnica es el medio que permite llegar a ser el traductor de pensamientos, sentimientos y emociones, el intérprete de un hecho artístico que educa a la vez que reconforta. (Márquez, 2016, p. 95).

En 1959 con la fundación del Conjunto Nacional de Danza Moderna en Cuba, bajo el liderazgo del bailarín, maestro y coreógrafo Ramiro Guerra, marcó un importante florecimiento para la disciplina profesional danzaria de nuestro país.

Por consiguiente, este florecimiento marcó la necesidad de formar nuevas canteras de jóvenes bailarines, instaurándose así en 1965 la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folklórica. Este proyecto se puso en práctica a través de un plan de estudio constituido por diferentes asignaturas para la formación danzaria, donde la Técnica de la Danza Moderna Cubana juega un rol esencial para los conocimientos y habilidades que definen el desarrollo y potencialidades para el campo expresivo dentro de la capacitación corporal del bailarín.

La enseñanza-aprendizaje de la asignatura Técnica de la Danza Moderna se rige en teoría por los cánones pedagógicos del maestro Ramiro Guerra, nutridos a través de la fusión de estilos universales que están cimentados y entrelazados con fundamentos básicos de fundadores de la danza moderna, siendo lo más notorio y significativo el despliegue de principios y métodos de la **Técnica Graham**.

Los programas de estudios de esta asignatura adolecen de orientaciones sustentables para la comprensión y conducción de esta Técnica, por lo que es considerable que los especialistas de esta asignatura, en especial los docentes noveles, aviven un estudio profundo de bases teóricas, así como el ordenamiento de métodos prácticos que caracterizan la **Técnica Graham**, los cuales facilitarían un mejor entendimiento y manejo sobre las influencias de dicha técnica dentro de nuestros programas de estudios, evidenciados de forma más determinante en el nivel elemental pero sin dejar de perder su marcada esencia en la **técnica de la danza moderna cubana**, imperada e identificada a partir del nivel medio.

Desarrollo

La Danza Moderna

A fines del siglo XIX, surge en Alemania la danza moderna, las vanguardias artísticas marcan un nuevo camino de rebelión y ruptura cultural ante los conflictos políticos y sociales existentes. Esta inminente ruptura, opuesta a los cánones estéticos del ballet clásico, ocasionó el resurgir de una manifestación danzaria que expresara verdaderas inquietudes, sentimientos y emociones vividas dentro de aquel acontecimiento artístico.

Este hecho traspaso fronteras universales; Las primeras décadas del siglo XX en especial a partir de 1920, Estados Unidos de América se convierte en el epicentro mundial de desarrollo de la danza moderna con nuevas ideas, corrientes artísticas, y el despliegue de codificaciones técnicas por fundadores de la **danza moderna norteamericana**, entre los más honorables Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, y otros que fueron pilares para el movimiento de la danza moderna en Norteamérica.

Inicios de la Danza Moderna en Cuba

La década de los años sesenta del pasado siglo fue testigo de cambios sociales en el mundo y en la danza en particular. Cuba no estuvo ajena a estos procesos, pues en 1959 con el triunfo de la Revolución se realizan profundas transformaciones

en lo político, social, económico y cultural, considerándose que fue determinante la línea de trabajo de la vanguardia intelectual y artística cubana para producir y difundir una política cultural de gran magnitud.

Por esta razón, es meritorio resaltar que el inicio de la década del sesenta, marcó un antes y un después con la fundación del Conjunto Nacional de Danza Moderna en Cuba, hecho materializado y conducido por el maestro y coreógrafo Ramiro Guerra, quien tuvo el privilegio de recibir en los Estados Unidos clases de danza moderna con figuras cimeras de este género, tales como: Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman.

El maestro Guerra, quien contó en sus inicios con el apoyo y asesoramiento especializado de conocedores de la danza moderna internacional, narra que los primeros años de existencia del Conjunto, se movieron dentro de un radio de acción bastante lleno de contradicciones, en cuanto a puntos de vistas técnicos, porque cada profesor enseñaba un método adquirido a su vez de acuerdo a diferentes formaciones.

Con la invitación de la especialista mexicana Elena Noriega, quien tuvo a su cargo impartir un material de enseñanza obtenido a través de un serio estudio por años, se logra desarrollar y concretar en el Conjunto la asimilación de las principales tendencias de tecnificación en aquel entonces, tales como: Técnica (Graham, Limon, Sokolov, Humphrey y otras). (Guerra, 1989, p.7).

A partir de ahí, no solo se logra la comprensión y desarrollo de la tecnificación del Conjunto, sino también sirvió de base para la unificación y sistematización pedagógica con la Escuela Nacional de Danza, enmarcados con los principios fundamentales de la técnica moderna, las leyes de la didáctica, y bases técnicas para la ejercitación corporal de un intérprete de la danza. (Guerra, 1989, p.7.8).

Martha Graham: Expresión genuina en la danza moderna universal

La danza moderna es Martha Graham. Brindó al mundo una imagen nueva, madura, renovadora y perdurable de lo que sería la danza del siglo XX. (Márquez, 2016, p. 98).

Graham, después de varios años en su constante búsqueda y experimentación dentro de la labor danzaria, en 1929 funda su propia compañía con un marcado

estilo propio. Su obra coreográfica fue imponiéndose a través del tiempo con nuevas técnicas para la expresión escénica.

Su mayor legado es la transcendencia de su técnica hasta nuestros días, ella creó y codificó una metodología de la enseñanza, para el entrenamiento mental y físico del bailarín moderno.

Características de la Técnica Graham

1-Su técnica está sustentada por leyes y principios teóricos, basados en la estructura anatómica del cuerpo humano.

2-Las frases parten de un germen de movimiento, obedeciendo a impulsos primarios del organismo, primando de forma especial el uso audaz de los diferentes planos musculares del torso.

3-El entrenamiento corporal está ubicado en un medio ambiente donde se relacionan y entrelazan los cambios de direcciones y niveles: (Piso-Techo, Bajo-Alto, Vertical-Horizontal) origen del trabajo en distintos niveles a través de las caídas, las cargadas, el relevé, y el pliè.

4-La estructura de las clases están diseñadas en tres partes esenciales: (Piso, Centro y Diagonales), y en menor medida el uso de la Barra.

5-Las frases de movimientos planteadas en clases relacionan cuatro elementos básicos:

- a) La Dinámica
- b) El Diseño
- c) El Ritmo
- d) La Motivación

Influencia de la Técnica Graham en los programas de estudios de la asignatura Técnica de la Danza Moderna Cubana.

Las diferentes temáticas abordadas en los programas de estudios de la asignatura Técnica de la Danza Moderna Cubana, tienen como misión introducir, desarrollar y perfeccionar principios básicos que potencien un alto nivel técnico del alumno

para la labor danzaria.

Estos programas están ubicados en dos niveles de enseñanza (Nivel Elemental y Nivel Medio). El nivel elemental responde a la vía de iniciación, preparación y desarrollo de capacidades psicológicas, físicas y creativas según los años de estudio correspondiente, y el nivel medio es la continuidad cognitiva y el enriquecimiento de la preparación técnico-artístico del alumno.

Los cánones pedagógicos del maestro Ramiro Guerra, posibilitaron apuntalar el vínculo entre los principios de la técnica Graham relacionados con el entrenamiento técnico en ambos niveles de enseñanza.

Se plantea que, en un primer momento, las primeras influencias técnico-metodológico referido sobre la técnica Graham en los programas del nivel elemental aparecen a través de los aportes de maestros fundadores: Elfrida Malher y Lorna Burdsall de origen norteamericana, Ramiro Guerra y Arnaldo Paterson de origen cubano. En un segundo momento se da continuidad al perfeccionamiento de la enseñanza-aprendizaje de esta técnica a través de la colaboración del maestro Federico Castro de origen mexicano y de otros especialistas cubanos que tuvieron la oportunidad y el desempeño de recibir cursos de técnica Graham en el ámbito internacional.

El plan temático de los programas está diseñado en cinco partes: Calentamiento, Piso, Barra, Espacio Parcial y Espacio Total. En cada una de estas, de forma general, es palpable la influencia y el pensamiento de la técnica Graham en cuanto a:

- a) Los ejercicios están concebidos para la formación muscular, donde se crea una amplia variedad de reflejos físicos y mentales en el alumno.
- b) La concentración mental va estrechamente vinculada a la postura física, con una línea de desarrollo desde el estiramiento y calentamiento de las diferentes partes del cuerpo, hasta alcanzar una cadena de acción más compleja de los movimientos, en relación con el espacio.
- c) El trabajo del torso es fuente de energía, ubicándose como motor impulsor la región pélvica relacionándose con las demás partes del cuerpo, donde lleva consigo: (Alineación anatómica, Colocación, Respiración, Conexiones, Oposición, Resistencia y Cambio de peso).
- d) La ejercitación constante de la respiración es primordial; La acción de tomar y expulsar el aire por los pulmones brinda razón de ser al movimiento desde su inicio, desarrollo y su fin, de forma orgánica, fluida y continua.

El trabajo en el piso es esencial para conocer, entender e interiorizar la técnica

Graham, en el cual los programas de estudios asumen de forma fiel habilidades fundamentales que identifican esta técnica, tales como:

- Flexión y extensión del torso, (focalizado en la técnica Graham como alargamiento del torso).
- Respiraciones
- Frase de espiral
- Pequeñas Contracciones
- Profundas contracciones
- Lanzados
- Cuarta de espiral

Como se plantea anteriormente, el nivel medio, responde a la amplitud y enriquecimiento de los conocimientos básicos aprendidos en el nivel elemental, pero también, es importante ubicar que es la vía de descubrimiento, familiarización y dominio corporal del alumno sobre los principios básicos que sustentan e identifican la técnica de la danza moderna cubana, que si bien, el punto de partida fue a través de la influencia de técnicas universales, se logró tras años de intensa búsqueda de exploración e investigación un estilo y lenguaje propio de nuestro entrenamiento, donde se mezcla lo criollo, lo africano e hispánico, algo típico de la idiosincrasia cubana.

Conclusiones

Los programas de estudios de la asignatura técnica de la danza moderna no incluyen de forma específica orientaciones sustentables para la comprensión y conducción profunda sobre basamentos teóricos y metodológicos que encierra la Técnica Graham.

El estudio de los métodos que rigen esta técnica es de suma importancia para la preparación metodológica del maestro de técnica de la danza moderna, no solo por su marcada influencia dentro de nuestros programas, sino también porque invita al razonamiento lógico del **Cómo** y el **Por qué** ante la asimilación de entrenamientos técnicos, regido por la magia del cuerpo humano.

Por esta razón se sugiere que el docente debe estudiar y dominar en gran medida, los conocimientos a transmitir de forma clara y segura, dando lugar al alcance de

un Proceso de Enseñanza-Aprendizaje de forma exitosa.

Referencias Bibliográficas

Blanc, Jaime. Material didáctico sobre Técnica Graham. Centro Nacional de Danza Contemporánea. México, 1998.

Borges Bartutis, Mercedes. Temas sobre la danza. Ediciones Adagio, Cuba, 2008.

Guerra, Ramiro. Colección Estudios teóricos, una Metodología para la Danza Moderna. ISA, Facultad de Arte Danzario, Habana, 1989.

Márquez Romero, Guillermo. Danza Moderna y Contemporánea. Ediciones Adagio, Cuba, 2016.

Polo Díaz, Iliana y Cartier Romero, Daisy. Panorama de la danza moderna y contemporánea en Cuba. Ediciones Adagio, Cuba, 2010.

038- “Mujeres”. Narrativas corporales de una experiencia creativa danzaria

Women. Bodily narratives of a dance experience

Autora

Dr. C. María del Carmen Mena Rodríguez¹⁵⁰, meniti2019@gmail.com

Resumen

El presente trabajo estima la experiencia desarrollada con los estudiantes en la clase de Creación coreográfica y se inscribe como parte de la investigación de la autora, sobre corporalidades de mujeres de la danza contemporánea. “Mujeres” es una reflexión teórico-práctica que genera conocimientos desde el hacer creativo de sus participantes. Los resultados artísticos devenidos del proceso creativo, un ejercicio coreográfico y el material digital de un videodanza, están motivados por diversas situaciones que la mujer enfrenta en la vida personal y profesional, para ello fue necesario que cada estudiante narrara sus experiencias y vivencias como forma de construir significados y generar múltiples relaciones con las temáticas abordadas.

Palabras claves: experiencias, narrativas corporales, clase de creación coreográfica, proceso creativo.

Abstract

This work estimates the experience developed with students in the choreographic creation class and is part of the author's investigation, on women's corporalities of contemporary dance. “Women” is a theoretical-practical reflection that generates knowledge since the creative of its participants. The artistic results accrued from the creative process, a choreographic exercise and the digital material of a videodanza, are motivated by various situations that the woman confronts in personal and professional life, for that it was necessary for each student to narrate his experiences and experiences as a way to build.

¹⁵⁰ Profesor Titular. Departamento de Danza Contemporánea. Facultad de Arte Danzario, Universidad de las Artes, ISA. Profesora de Creación coreográfica.

Keywords: experiences, body narratives, kind of choreographic creation, creative process.

Introducción

Entonces ya no solo se baila, se piensa y se siente, sino que soy capaz de hablar y dar un contexto más amplio de lo que estoy haciendo.

Josefina Greene y Gabriela Bravo Torres

En la formación danzaria, la enseñanza y el aprendizaje deben ser procesos contruidos a través de la acción -reflexión, lo que supone no solo enseñar a los estudiantes en el uso de las posibilidades técnicas y expresivas corporales, sino también en una activa investigación que permita analizar los modos de apropiación de los códigos de movimientos, articulando el cuerpo desde lo intelectual, afectivo, motriz e igualmente, lo contenido en las experiencias personales y colectivas que se signifiquen en el quehacer creativo. Razón entonces que convoca al maestro, a conformar una práctica que no se simplifique a depositar los conocimientos, sino además facilite en los estudiantes una dinámica participación para comprender el qué, el cómo y por qué del hacer danzario, y así articular lo aprendido con la capacidad de resolver creativamente problemas tanto en su formación, como en el futuro desempeño profesional.

En la práctica danzaria cada maestro dialoga en su quehacer formativo con la tradición cultural -la aprendida en sus años de estudios- y el devenir de la experiencia acumulada, pero también como observador de otras experiencias y contextos formativo – artísticos, así crea sus propios procederes y modos de hacer en la enseñanza-aprendizaje danzario. Por lo que el conocimiento atesorado interactúa con la necesaria renovación según el grupo de clase, las dinámicas de aprendizajes y las vivencias acopiadas.

La reflexión de la propia práctica danzaria es entonces estímulo para perfeccionar, renovar y crear estrategias, alternativas y modos de actualizar los procesos formativos. Como expresa Silvia Solas¹⁵¹ (2017), “la reflexión corporal nunca llega

151 Doctora en Filosofía por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la

a un punto final; hay una duplicación (como en la “sensación doble de la mano que toca y es tocada”); se trata de una reflexión que no puede abstraerse de la experiencia. Y en tal sentido, equivale a un acto creativo” (p.202).

El presente trabajo ofrece una narrativa reflexiva acerca de las múltiples experiencias que se generaron en el proceso creativo de la clase de Creación coreográfica, del 2do año de Curso diurno del departamento de Danza contemporánea, en el curso 2022. Es mismo ha estado motivado por la necesidad de compartir algunas vivencias y conocimientos relacionados con

los modos de construir y documentar la creación danzaria en la formación profesional superior. Fue preciso auto reflexionar y reflexionar en colectivo desde la práctica y para la práctica danzaria y de ese modo contribuir al conocimiento artístico-pedagógico en el contexto universitario. En tanto el objetivo se encamina a reflexionar sobre el quehacer creativo desplegado en la clase de Creación coreográfica y las experiencias generadas por sus participantes.

Desarrollo

En el aprendizaje corporal de la danza, la vivencia es eje fundamental, pues en ella se entrelazan la palabra, la visualidad y el movimiento del cuerpo, a través de las sensaciones, percepciones y emociones. Es un reencuentro del sujeto con lo más interno y lo vivido, siendo un contacto con sus huellas, imágenes y emociones que expresa y proyecta creativamente. La vivencia es autoexpresión y autoconocimiento en el bailarín, de su cuerpo, su historia y sus lenguajes, de ahí su importancia para conformar el conocimiento y desarrollar los procesos artístico-pedagógicos de la danza creativa.

Lo sensorial, lo simbólico y lo corporal conforman una cultura en el artista de la danza, que permiten la interpretación de sus propias formas de movimiento y de los otros. Por lo que la experiencia viene a complementar el permanente aprendizaje del sujeto. En la actividad artística la experiencia desempeña un rol importante, ya que por su conducto el bailarín logra concientizar un aprendizaje significativo, en su hacer y sentir y que incluye situaciones de resistencia y de conflicto, necesarias para consumir su práctica en forma dinámica, que comporta un principio, un desarrollo y finalmente una cualidad emocional satisfactoria.

De acuerdo con Oscar Jara (2018):

(...) la experiencia siempre está constituida por acciones; es decir, por cosas que hacemos (o dejamos de hacer) las personas. De forma intencionada o inintencionada; planificada o imprevista; dándonos cuenta de su realización o sin reconocerla mientras las realizamos. También en toda experiencia están presentes las percepciones, sensaciones, emociones e interpretaciones de cada una de las personas que viven esas experiencias, es decir de sus protagonistas. (p.53)

La vivencia y la experiencia están íntimamente unidas al cuerpo del estudiante-bailarín, del maestro-coreógrafo. En consecuencia, son parte de las acciones grupales que se generan en los procesos creativos danzarios. “La experiencia es siempre vivencial: implica una vinculación física, emocional y también intelectual con el conjunto de elementos del entramado inmediato con el que me relaciono. Las experiencias son, por tanto, lugares vivos de creación y producción de saberes” (Jara, 2018: p.54).

Se parte entonces de la experiencia e investigar desde ella para construir conocimientos, para dar voz a la persona, al grupo, como espacio que proporcionará significados a lo vivido y de esta forma otorgar nuevas perspectivas al saber y al hacer de los procesos creativos, conlleva la realización de una práctica danzaria reflexiva, desde lo más intrínseco de los cuerpos que hacen danza.

La experiencia se constituye a través de narraciones, donde la persona consigue dar sentido a lo que le ha ocurrido, a su memoria. “La experiencia, en esencia, es narrativa. Su relato permite viajar por los pasajes de la memoria en tiempo y espacio” (Landín M, y Sánchez T., 2019: 233).

Narrarse corporalmente implica una introspección de la persona para sacar afuera los recuerdos, lo vivido e imaginado en determinado momento de la vida. Al relatarse no solo se discurre en lo personal, pues también en ese relato se develan diversos contextos sociales y culturales que contiene las experiencias de vida, por lo que lo narrado de forma individual es igualmente personal y social, es entonces “la narración que viaja por la memoria para sacar a la luz aquellas experiencias, aquellas imágenes, aquellos recuerdos, sentimientos, ideales, aprendizajes y significados contextualizados en determinado tiempo y espacio (Landín M, y Sánchez T., 2019: 229).

Al realizar un ejercicio narrativo en el proceso de enseñanza-aprendizaje danzario, se establece en lo personal la conciencia y la reflexión necesaria para construir

los diálogos y la comunicación con lo grupal, ese espacio simbólico que entrelaza lo singular y lo plural. Desde esas coordenadas se van tejiendo los modos de conformar la creación coreográfica a partir de lo aprendido y tomando en cuenta las huellas corporales, vistas desde ese cuerpo, que, como primera imagen del ser, permite reconocer y recorren en los aprendizajes danzarios la vivencia-experiencia, el saber y el conocimiento, como formas que integran espacios y lecturas personales y grupales.

La clase de Creación coreográfica, constituyó el espacio para realizar la investigación que hoy presentamos, conformado por un grupo de 10 mujeres. El proceso de enseñanza-aprendizaje fue el laboratorio donde se colocaron las ideas y acciones necesarias para indagar de forma teórica y práctica diferentes situaciones personales y profesionales, que inciden en la vida de algunas mujeres. En el estudio de la temática que abordamos, se utilizaron diversas estrategias para construir la narrativa del proceso creativo; por ello se interrogó al cuerpo desde lo más íntimo y emotivo, también se observaron experiencias externas que en necesario diálogo posibilitaron pensar y construir las corporalidades que transitaban en el proceso creativo y se exponen en los resultados que compartimos y que permitieron identificar y develar las subjetividades del grupo de clases.

En la primera etapa del trabajo, se analizó la temática de las mujeres en el contexto cubano, fue necesaria la búsqueda y lectura de textos que informaran sobre las diversas miradas acerca de las algunas situaciones de las mujeres. Los conflictos develados no fueron ajenos al conocimiento que tenían las estudiantes, sin embargo, las lecturas realizadas enriquecieron la percepción del tema.

Posteriormente se indagó en cómo otras manifestaciones artísticas y la propia danza, habían abordado el tema de las mujeres. Las estudiantes llevaron a la clase, poemas, canciones, imágenes de obras plásticas, también se dialogó sobre coreografías de creadores cubanos que han expuesto en la escena a la mujer desde diversas visiones.

Con todo, se indicó que cada estudiante narrara una experiencia personal y cercana a su entorno relacionado con las problemáticas estudiadas. De ahí afloraron mujeres maltratadas en el entorno familiar, acosadas en público, violadas, alcohólicas, en soledad familiar, cuidadoras de familiares, madres solteras, prostitutas, entre otras. Cada historia fue entonces portadora de significados desde la mirada particular y el contexto histórico social que la contiene.

Estas experiencias se narraron en textos escritos individuales y posteriormente

se exploraron e improvisaron corporalmente, fueron varias las sesiones en clases para indagar en los diversos modos que, desde lo más experiencial y kinésico, permitiera expresar creativamente la narrativa corporal. La conformación de frases coreográficas y la manipulación de su desarrollo favorecieron la composición del trabajo coreográfico. También se contempló que se socializaran en el espacio grupal, los avances investigativos de los temas a tratar permitiendo al resto de los estudiantes emitir criterio desde sus experiencias sobre lo que se exponía en cada muestra.

Este proceso desembocó en la composición coreográfica de un solo de hasta tres minutos, con la inclusión de la música y el vestuario que cada estudiante seleccionó. Con ello se concluyó una primera etapa del trabajo investigativo que permitió la narración corporal de los cuerpos en relación con la temática que abordamos. Una de las historias contadas coincidió con la mala experiencia de una estudiante en su vida, la cual tuvo la valentía de compartir con el grupo y además plasmar creativamente en el solo que después creó.

En un segundo momento de esta primera etapa y en relación con el contenido del programa de estudio -la composición de una coreografía- fue necesario realizar una revisión y ajustes de las temáticas abordadas en los solos. Fue importante entonces, no desechar lo que, a nivel personal y creativo habían logrado los solos, como material que se podía utilizar, recombinar y variar, para conformar las escenas de la obra danzaria a realizar.

Como, en ese momento, ahora las estudiantes debían coreografiar para otras en el grupo y con una forma danzaria más grande, se planificó el trabajo en dúos, así dos estudiantes iban a dirigir alguna escena de la coreografía, ellas ahora asumían el rol de creadoras de la escena que le correspondían crear. Por tanto, el diálogo con la otra persona, era un elemento importante para organizar la propuesta creativa.

La obra coreográfica resultado del proceso creativo se tituló “Mujeres” y contó de cinco escenas, cada una de ellas creadas por dos estudiantes para el grupo. Las escenas contenían en su ideación temática diversas situaciones de las mujeres: el encuentro, la soledad, el cuidado, el acoso, la violación, la denuncia. Ejercicio creativo que requirió de continuar con la investigación que se venía desarrollando, ahondar en las experiencias compartidas y exponer con una estructura coreográfica abierta, las principales ideas movilizadoras, las inquietudes y referentes sobre el tema abordado.

En la segunda parte del curso y, por tanto, en la siguiente etapa de trabajo, se continuó indagando en la temática de la mujer, pero ahora con la perspectiva de atenderla según el contenido del programa de estudios y que indicaba la realización de un videodanza como resultado final de la asignatura.

El proceso creativo fue más complejo, no solo se continuó indagando y documentado las experiencias sobre el abordaje de la temática, sino que también había que colocarse y estudiar en los retos tecnológicos a asumir para la realización del videodanza como soporte estructural del resultado final.

Desde el inicio del curso se realizaron investigaciones sobre el tema de la Mujer, cada una escogió un tema y este fue creciendo desde la creación de los solos, la obra coreográfica colectiva hasta el trabajo con la cámara. En el particular, en el de la violencia doméstica, hubo que profundizar en la investigación de este pues no teníamos las experiencias vivenciales en nuestros cuerpos (comunicación personal de estudiante 16 de enero, 2023). En el tema del acoso laboral tuvimos que indagar bastante pues era un tema desconocido en nuestro contexto. (comunicación personal de estudiante 16 de enero, 2023)

Igualmente se indicó a trabajar en dúos para la creación del videodanza. Es así que cada pareja creativa, tuvo que seleccionar el tema sobre la mujer, este podía ser de los trabajados en clases o uno nuevo. Por lo que había la posibilidad de utilizar el material corporal desarrollado en el solo o en las escenas trabajada en la coreografía y reconformar sus experiencias ante el necesario diálogo que implicaba la realización del videodanza, donde era fundamental relacionar el lenguaje danzario con el lenguaje audiovisual.

Varias fueron las actividades para el aprendizaje del trabajo del cuerpo y la cámara en la clases de Creación coreográfica, se orientó un seminario para indagar sobre el surgimiento de la temática y algunas de las experiencias en el plano nacional e internacional, también se realizaron ejercicios prácticos para orientar la mirada del ojo en la grabación de la partitura coreográfica dentro del salón y en espacios exteriores, de manera que pudieran grabar sobre la fragmentación del cuerpo, la movilidad del que graba según los planos que desea resaltar en la corporalidad del otro, de objetos, etc. "Fue una experiencia que conllevó la investigación en la práctica, a nivel corporal y con la cámara, para así conformar el videodanza" (comunicación personal de estudiante 16 de enero, 2023).

En el grupo había expectativas para este trabajo, las estudiantes no siempre

contaron con el soporte tecnológico referido a la cámara, a una laptop para la realización del proceso creativo. Por lo que se decidió que se grabara con el celular y también se le ofrecieron tutoriales de edición para trabajar en sus propuestas. Algunos de los videodanza fueron grabados y editados por las propias estudiantes, con el apoyo y orientaciones del profesor de Danza y Tecnologías, entre otros colaboradores. Así expresan sus experiencias algunas estudiantes, “En la creación del videodanza nos retó el trabajar con las tecnologías, en particular la edición, pues tuvimos que editar nuestra propia propuesta” (comunicación personal de estudiante 16 de enero, 2023). “La experiencia de grabar el trabajo de la otra compañera fue muy interesante, soportar la cámara y los necesarios movimientos en el espacio interior de la casa” (comunicación personal de estudiante 16 de enero, 2023).

Para ello fue necesario establecer diálogos interdisciplinarios con asignaturas del año de estudio que debían tributar a la creación del videodanza: Danza y Tecnología, Diseño Escénico y Dramaturgia. Aspecto imprescindible para que las estudiantes incorporaran diversos saberes en la realización práctica del videodanza y en la reflexión escrita del proceso y resultado del mismo. “Para nuestro trabajo fue importante completar conocimientos con las demás asignaturas del año” (comunicación personal de estudiante 16 de enero, 2023).

Se conformaron cinco videodanza de hasta tres minutos con títulos como: *Mobbing* (el acoso laboral), *Memoria lóbrega* (la violación homosexual), *Transición* (mujeres alcohólicas), *Mi casa, mi tumba* (la violencia de la pareja), *Persecución* (la denuncia de la violencia).

Para el Examen Creativo Integral de la asignatura, cada dúo debió presentar el videodanza, la fundamentación escrita del mismo atendiendo a la presentación del Póster, la justificación del tema, así como la investigación del mismo, la argumentación de los elementos de la coreocinema, escenográficos y dramáticos que estaban desarrollados en su creación del videodanza. Todo ello se expuso ante el tribunal evaluador en un tiempo de 10 minutos y apoyado en un power point.

Las diversas experiencias relacionadas en el texto y que contemplaron los ejercicios creativos y la investigación de la temática abordada, constituyeron ejes de aprendizajes que contribuyeron a ampliar los diferentes conocimientos relacionados con lo corporal, los modos de asumir el proceso creativo, el uso y la aplicación de diversos lenguajes artísticos en función de la creación danzaria

y la evaluación de la asignatura. Pero, sobre todo, fue un espacio que permitió la autorreflexión de las estudiantes y de la maestra para seguir construyendo la danza desde el proceso de conocimiento personal, grupal, los contextos y dinámicas socioculturales.

Conclusiones

La práctica creativa desarrollada en la asignatura Creación coreográfica que se narra en el presente trabajo, contempla a la experiencia como esa necesaria acción que permitió de forma individual y colectiva, compartir vivencias motivadas por la temática de la mujer, para indagar en los contextos de vida de forma singular y plural. Desde ahí construir narrativas corporales que favorecieron la creación danzaria.

Se contempló la experiencia e investigación desde lo reflexivo y en la práctica corporal, como un modo de construir conocimientos desde el saber y saber hacer de sus participantes. Las formas de trabajo coreográfico en solos, obra coreográfica y videodanza, retaron las dinámicas creativas de la clase y sus resultados, así como contribuyeron a los diversos aprendizajes en diálogo con el lenguaje danzario y el audiovisual.

La narración de las corporalidades de cada estudiante, sus formas de expresar vivencias y experiencias que motivaron la creación danzaria, constituyen también un modo en el hacer y documentar la práctica creativa y de ese modo esa forma favorecer el conocimiento artístico-pedagógico de la danza en el contexto universitario.

Referencias Bibliográficas

- Blanco, M. (2011). Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos. *Argumentos*, Año 24, Núm. 67, 135-156.
- Carrillo Navarro, J. C. La narrativa como opción metodológica en la investigación Educativa. *3er Congreso Internacional de Investigación Educativa*. Educación y Globalización. Universidad de Costa Rica.
- Jara Holliday, O. (2018) *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos* – 1ed. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano – CINDE, Colombia.
- Landín Miranda Ma. del R., Sánchez Trejo, S. El método biográfico-narrativo. Una herramienta para la investigación educativa. *Educación XXVIII* (54), marzo 2019, pp.227-242/ISSN 1019-9403 <https://doi.org/10.18800/educacion.201901.011>
- Crisorio, R. L. y Escudero, C. (coord.). (2017). Educación del cuerpo: Curriculum, sujeto y saber. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Cuerpo, Educación y Sociedad; 1. Corporalidad y lenguaje: cómo reflexionar sobre el cuerpo, p.199. Recuperado de <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/82>

Anexos

5 videodanza que se podrán presentar en la exposición de la ponencia con una duración total de 14 minutos.



Denuncia

Realizadores:

Adianez de la C. Roca Sáez

Jessica Gutiérrez Machado



Memoria Lóbrega

Realizadores:

Melissa Nolasco Acebo

Janny Arrechea Valera

Osvaldo A. Abreus Barreto



TRANSICIÓN

Realizadores:

Yailin Pérez Sierra

Mary Cary Arroyo Carnesoltas



039- Danza cubana, aportes desde la interdisciplinariedad

Cuban dance, contributions from the interdisciplinarity

Autora

Aymara Vasallo Peraza¹⁵², aymaravasallo@gmail.com

Resumen

La riqueza que exhibe la danza cubana actual es el resultado del rescate e integración de las raíces cubanas a la cultura danzaria nacional. La identidad danzaria cubana comienza a gestarse a partir de la primera mitad del siglo XIX y se consolida en el siglo XX a través de los aportes de múltiples creadores con el apoyo del gobierno revolucionario cubano, volcado en preservar y desarrollar el arte danzario de la Isla en todas sus manifestaciones. En tal sentido, el presente trabajo pretende abordar la influencia de las raíces cubanas en la interdisciplinariedad de la enseñanza de la danza en Cuba. Para ello, se toma como referente la labor que despliega la unidad docente de la compañía Acosta Danza, institución fundada y dirigida por el reconocido bailarín cubano Carlos Acosta, que apuesta por preservar lo mejor de la enseñanza artística cubana para la formación integral de sus bailarines.

Palabras claves: Danza cubana, raíces, interdisciplinariedad, formación integral

Abstract

The richness exhibited by current Cuban dance is the result of the rescue and integration of Cuban roots into the national dance culture. Cuban dance identity begins to take shape from the first half of the 19th century and it is consolidated in the 20th century through the contributions of multiple creators with the support of the Cuban revolutionary government, dedicated to preserving and developing the dance art in all its manifestations. In this sense, the present work aims to

¹⁵² Licenciada en Arte Danzario (perfil Ballet) en la Universidad de las Artes. Primera solista del Ballet Nacional de Cuba (retirada). Directora y profesora del Grupo Artístico Docente de la Compañía Acosta Danza.

address the influence of Cuban roots in the interdisciplinarity of dance teaching in Cuba. To this end, the work carried out by the teaching unit of Acosta Danza Company, an institution founded and directed by the renowned Cuban dancer Carlos Acosta, who is committed to preserving the best of Cuban artistic education for the comprehensive training of its dancers, is taken as a reference.

Keywords: Cuban dance, roots, interdisciplinarity, comprehensive training

"(...) pero si el baile clásico o moderno, brinda esta oportunidad de superación elevándolo a la categoría de verdadero arte universal, el baile popular a su vez aporta a la danza académica su vigor, su color, sus ritmos, sus gestos, sus concepciones, arcaicas o modernas, pero distintas siempre y novedosas".

Fernando Alonso (1953)

Introducción

El presente trabajo pretende destacar la influencia de las raíces cubanas en el desarrollo de la danza en Cuba, así como su repercusión en la interdisciplinaria que, hasta hoy, se ha aplicado para la formación y entrenamiento de los bailarines cubanos. En tal sentido, se tomará como referente actual la labor que despliega la compañía Acosta Danza; institución que ha optado por agrupar varias disciplinas dancísticas para la formación integral de sus bailarines.

Fundada en 2015, por el célebre bailarín cubano Carlos Acosta, la compañía Acosta Danza se inserta en la escena cubana a través de una línea contemporánea, sin dejar de lado el desarrollo técnico del ballet clásico; y, responde a la necesidad de su creador de concretar, en una obra, la visión que ha ido conformando a lo largo de toda su carrera profesional. Al mismo tiempo, constituye un espacio de renovación, búsqueda y experimentación para artistas y creadores cubanos y foráneos: coreógrafos, músicos, diseñadores escénicos, artistas de la visualidad y los medios. Sus espectáculos buscan siempre estar a la altura de lo más actual del mundo dancístico, en todos los sentidos. El entrenamiento interdisciplinar ha

representado una de las principales fortalezas que distingue a la agrupación, no solo por la excelencia de sus presentaciones, sino también, por la forma física que se aprecia en sus bailarines: toda una suerte de cuerpos híbridos capaces de amoldarse a los más diversos reclamos coreográficos.

Podría decirse, que la compañía Acosta Danza comienza a gestarse como proyecto, desde el 2003, con el estreno de *Tocororo: fábula cubana*, en el Gran Teatro de La Habana. Esta pieza dibuja las costumbres y personajes de la cultura social cubana a través de un lenguaje danzario que conjuga armónicamente las líneas del ballet clásico con la danza moderna y los bailes folclóricos cubanos. Temas como la migración, el amor filial y erótico, la violencia urbana y el desarraigo, componen esta conmovedora historia de resiliencia y búsqueda de nuevos horizontes. La obra marca el inicio de Carlos Acosta como coreógrafo, y, como define Ponce (2021), se puede considerar como un parte aguas para él y su devenir futuro: "(...) Es una pieza autorreferencial e intertextual por excelencia, ubicada en el camino de la hibridación, que de cierta manera señaló la dirección que quería Carlos lograr en pos de la danza cubana" (p. 1). En relación con lo anterior, Acosta reconoció en una entrevista lo siguiente:

No pocas veces he lamentado no haber estudiado danza moderna. Aunque adoro el estilo clásico, siento que el lenguaje más cercano al hombre de hoy es el de la danza contemporánea. [...] Siempre quise hacer algo nuevo, innovador. Al inicio no sabía qué era lo que quería crear, pero de lo que sí estaba claro, era que tenía que ser algo que definiera lo que soy como individuo. Soy un bailarín de ballet clásico, pero también soy cubano, por lo que todos esos elementos debían estar contemplados en la pieza. (Corveas, 2016, p. 15)

Posterior a su estreno, la obra *Tocororo: fábula cubana*, rompió todos los records de taquilla en el Teatro Sadler's Wells en Londres, fue nominada a un premio Olivier en el 2004, y, actualmente, es una de las piezas más representativas de la compañía. Existen otras obras del repertorio de Acosta Danza inspiradas en la cubanía como tema central, que igualmente, han ido marcando su estilo; entre ellas se destacan: *De punta a Cabo*, de Alexis Fernández (Maca); *Paysage, soudain, la nuit*, de Pontus Lidberg; *Liberto*, de Raúl Reynoso.

Aun cuando ha desplegado una fabulosa carrera internacional, Carlos Acosta decidió fundar la compañía aquí en su tierra. Digno heredero de su cultura, y continuador del legado danzario de los padres de la danza cubana, orientó la praxis

de su proyecto hacia la búsqueda de un estilo danzario auténtico, que resaltara el talento del bailarín cubano. En primera instancia, eligió agrupar a profesionales formados en diferentes especialidades danzarias: Danza y Ballet. Esto condujo a organizar un plan inicial de entrenamiento, basado fundamentalmente, en clases de Ballet y Técnica Cubana de la Danza Moderna, para desarrollar en los bailarines el dominio de la técnica en ambas disciplinas.

Actualmente, el régimen de entrenamiento diario de la compañía consiste en alternar clases de diferentes disciplinas, en este caso: Ballet, Técnica Cubana de la Danza Moderna, Contemporáneo y Yoga. Esta interdisciplinariedad ha contribuido a fomentar en los bailarines mayor ductilidad y versatilidad a la hora de asumir diversos géneros y estilos danzarios. Es una labor que continúa, pues los bailarines se mantienen en constante transformación ante cada reto que marca el repertorio de la compañía; muestra de ello es la calidad que se puede apreciar en la interpretación de obras tan diversas y complejas como: *Belles Lettres*, de Justin Peck; *Rooster*, de Christopher Bruce; o *Twelve*, de Jorge Crecis; por solo citar esos ejemplos.

Otro sueño cumplido de Carlos, es la creación en 2017 del Grupo Artístico Docente (GAD) Acosta Danza; institución encargada de formar a los futuros bailarines de la compañía, actualmente próxima a completar un ciclo de tres graduaciones. En tal sentido, se determinó que el perfil de ingreso al GAD correspondiera al quinto año de nivel elemental en las especialidades de Ballet o Danza, y, el perfil de egreso, al de nivel medio superior, graduado con el título de Bailarín de Técnica Mixta.

Para la fundación del GAD, se consideró conformar un plan de estudio propio, sustentado en tres asignaturas como pilares fundamentales: Ballet, Técnica Cubana de la Danza Moderna y Danzas Folclóricas Cubanas; incluyó además otras asignaturas y talleres que tributan a la formación integral de los estudiantes. Es preciso señalar, que se tomaron como referencia los planes de estudio, diseños curriculares y programas del nivel medio superior que se aplican en la enseñanza de las especialidades danzarias del país. La misión de dicha unidad docente es: graduar a un profesional de la danza con una formación técnico-artística integral, que le permita interpretar diversos géneros, lenguajes y estilos danzarios, en aras de satisfacer las demandas de cualquier coreógrafo o coreografía.

Desarrollo

Para comprender el fenómeno que ha propiciado el surgimiento de compañías como Acosta Danza, habría que partir, como expresa Balbuena (2022), de que la danza forma parte de la identidad cultural del cubano desde el siglo XIX. Posteriormente, tras el triunfo revolucionario en 1959, el gobierno orientó su política cultural hacia el rescate, preservación y desarrollo de nuestro arte danzario en las más diversas expresiones; hecho que ha contribuido, definitivamente, al desarrollo alcanzado por Cuba en el ámbito danzario a nivel nacional e internacional. Hoy se puede afirmar, que nuestro país presume de una sólida tradición danzaria reflejada en manifestaciones como: el Ballet, la Danza Contemporánea, las Danzas tradicionales y otros espectáculos danzarios que actualmente se clasifican como “fusión”.

Hacia finales de la década del 40, según refiere Cabrera (2011), Alberto Alonso, bailarín y coreógrafo cubano de formación académica clásica, ya había iniciado una incansable y prolongada labor en pos de lograr el profesionalismo en la danza cubana, para que nuestras ricas y profundas raíces culturales, ocupasen el lugar que merecían en la escena nacional. Sus primeros intentos tuvieron lugar en el seno de la Sociedad Pro Arte Musical, cuando creó, en 1947, el ballet *Antes del Alba*, con Alicia Alonso en el papel de Chela (personaje principal).

Según Ruíz (1988), la concepción de esta obra era atrevida para la época, pues llevaba por primera vez a la escena la realidad cubana con sus problemáticas sociales, a través de un lenguaje danzario que procuraba expresar, mediante la técnica clásica, nuestra herencia afro y los ritmos de nuestros bailes populares; la música, de Hilario González, se basaba en temas afrocubanos: guaracha, conga, rumba y columbia.

La obra causó gran escándalo en la burguesía que giraba alrededor de Pro Arte, así como, en los sectores más conservadores de la sociedad cubana. Luego de su estreno, Ruíz refiere que: “el ballet *Antes del alba* nunca más volvió a los escenarios; perdura en la historia de nuestro movimiento danzario, más que por sus valores artísticos, por la valentía de sus intérpretes y creadores” (Ruíz, 1988, p. 24).

En *El Ballet en Cuba*, escrito por Miguel Cabrera -historiador del Ballet Nacional de Cuba-, el propio Alberto Alonso comenta, que el camino para la creación coreográfica

a partir de estas concepciones era bastante tortuoso por aquellos tiempos; los prejuicios de la época hacia la danza como profesión, el desconocimiento de la técnica por parte de los bailarines provenientes del sector popular, entre otros factores de índole económica, representaban una enorme barrera. Para llevar a cabo sus proyectos, fue necesario realizar una ardua, paciente y larga labor docente, en la cual el coreógrafo destacó los grandes aportes realizados por Sonia Calero; al respecto subrayó: “con su cubanía innata, a veces de manera espontánea, traducía los pasos técnicos a lo cubano, ayudándome en mis búsquedas” (Cabrera, 2011, p. 83). Este proceso alcanzó la cúspide con el ballet *Carmen*, toda una joya del repertorio del Ballet Nacional de Cuba, en la cual se mezclan con total naturalidad y en perfecta armonía, nuestras raíces españolas y africanas.

El interés por preservar y desarrollar lo autóctono, no solo sucedió en Cuba, sino también, en Latinoamérica. Según expresa Cabrera (2011), en abril de 1953 se celebró el Congreso Continental de Cultura en Santiago de Chile, convocado por un grupo de intelectuales y artistas progresistas cuyo propósito era, precisamente, la defensa de la identidad nacional y latinoamericana. Dicho evento estuvo integrado, nada más y nada menos, por los poetas chilenos Pablo Neruda y Gabriela Mistral, el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, el pintor mexicano Diego Rivera, entre otros artistas de alto prestigio internacional.

Al respecto, Cabrera (2011) afirma, que en aquella ocasión, nuestro Poeta Nacional Nicolás Guillén tuvo a cargo la lectura de una ponencia enviada por Fernando Alonso, en la que, además de denunciar las principales problemáticas que afrontaban las actividades del ballet en las tierras latinoamericanas, abogaba por el respeto hacia todas las vertientes de la danza escénica, ya fuera clásica, contemporánea o folclórica, y por lograr, a su vez, que la riqueza danzaria de cada pueblo de América fuera incorporada al legado mundial de la danza. Incluso, propuso la creación de una escuela de ballet latinoamericana que expresara y defendiera las raíces de toda esta región. A continuación, se expone un fragmento de la ponencia escrita por Fernando Alonso, donde puede apreciarse la vigencia de sus ideas:

(...) nosotros, los latinoamericanos, hemos de aspirar a que exista por ejemplo un ballet con toda la virilidad y dureza de la pampa gaucha; un ballet mexicano con toda la bravura de su raza indomable, un ballet indio lleno del color y la tristeza de una estirpe de héroes sometidos a una civilización que los esclavizó; un ballet cubano con la queja del esclavo negro, todo el calor de

nuestro sol tropical y toda la suavidad y dulzura de nuestro paisaje. (Cabrera, 2011, pp. 324-325)

La idea de crear una escuela cubana de ballet ya había comenzado a concretarse desde 1950, cuando se fundó la Academia de Ballet Alicia Alonso como institución encargada de formar las primeras generaciones de bailarines profesionales cubanos. Según Cabrera (2011), a partir de ese momento, Fernando Alonso asumió la dirección y se entregó en cuerpo y alma a la pedagogía y, conjuntamente con Alicia Alonso, inició un serio trabajo investigativo enfocado en lograr un método de enseñanza propio, que se adecuara a las características físicas y los reclamos expresivos del bailarín cubano, e incluso, a las condiciones climáticas y tradiciones culturales del país.

Este minucioso estudio no solo abarcó la evolución de la técnica académica a lo largo de la historia; supuso además, una profunda indagación acerca de las leyes físicas que rigen el movimiento del bailarín en el espacio, y los detalles mínimos del cuerpo humano, desarrollados desde el punto de vista anatómico, quinesiológico y psíquico. Parte de este proceso, fue la selección, por parte de Alicia y Fernando, de todos aquellos elementos que se consideraron valiosos de las escuelas existentes, así como las pautas estéticas que definirían nuestra escuela cubana de ballet.

De este modo, un pueblo talentoso y artístico como el nuestro, con una rica tradición de bailes populares, logró incluirse en el selecto grupo de países que pueden hacer gala de un estilo propio de danza clásica. Como plantea Ruiz (2000), la escuela cubana de ballet con su peculiar estilo, no solo se inscribió en la historia de la danza mundial, sino que reafirmó los postulados teóricos del connotado crítico inglés Arnold Haskell, de acuerdo a cinco elementos o condiciones que, a su consideración, debían armonizar para propiciar el surgimiento de una nueva forma de danzar: “una bailarina carismática, un pedagogo multifacético, un coreógrafo creativo consciente de lo nacional, el respaldo económico y el aliento espiritual del gobierno, y un pueblo con sensibilidad artística” (Ruíz, 2000, p. 123). Así, con el apoyo extraordinario del gobierno cubano al ballet, lo que antes disfrutaba una minoría privilegiada, ahora estaba al alcance de todo el pueblo. El gusto y la afición por este hermoso arte se extendieron a lo largo de toda la Isla.

En este punto es importante destacar, que el Ballet Nacional de Cuba siempre ha mantenido la política de estimular la creación de obras cubanas, así como de temas latinoamericanos para su repertorio. Entre los más exitosos con tema cubano resaltan: *El güije* (1967) y *La rumba* (1968), de Alberto Alonso; *Rítmicas*

(1973), de Iván Tenorio; *El río y el bosque* y *Tarde en la siesta* (ambas en 1973), de Alberto Méndez; entre otros.

Ahora bien, la búsqueda de lo cubano y el interés por crear una escuela propia, no solo se limitó al ballet. Pajares (2019) sostiene, que alrededor de los años cuarenta, Ramiro Guerra introduce la danza moderna al quehacer danzario de nuestro país influenciado cultural y académicamente por maestros y coreógrafos de la danza moderna norteamericana. Como sus principales derroteros destacan: la concepción estética de bailarines masculinos como Eric Hakins y José Limón, la visión coreográfica de Doris Humphrey, la improvisación como expresión artística y método de creación de Francisca Boas, y el carácter técnico, formador y teatral de su maestra Martha Graham. A partir de estas bases técnicas, académicas, artísticas y culturales, Ramiro Guerra inició un proceso de experimentación que rápidamente sentó las bases para crear una sólida técnica cubana de la danza moderna con una identidad propia.

Según refiere Ramiro, en el libro Ramiro Guerra dialoga con la danza, de la autoría de Fidel Pajares (2019), esta exploración comenzó cuando, al confrontar su técnica con la de sus alumnos, percibió un modo específico de moverse muy particular de sus cuerpos. De estas experiencias nace lo que hoy conocemos como escuela cubana de danza moderna. En tal sentido expresó:

La cantidad de energía consumida, así como el uso del torso y caderas, como una línea de ondulación, un serpentear por nosotros, era muy ajena a la forma fuerte y atlética, cortante y angular de atacar el movimiento del norteamericano, que por otra parte me parecía maravilloso. Esas fueron mis primeras impresiones que inmediatamente puse en exploración durante el difícil entrenamiento a solas al que me sometía diariamente. (Pajares, 2019, pp. 46-47)

Ramiro Guerra fue uno de los precursores en incorporar nuestra identidad multirracial en la danza, según Pajares (2019). Téngase en cuenta que, como plantea Balbuena (2022), antes de 1959 las danzas de descendencia africana, aun cuando eran practicadas en los espacios culturales, estaban totalmente relegadas. En este sentido, Pajares (2019) expresa, que Ramiro supo sacarle partido a las cualidades innatas de las culturas danzarias de origen africano a través de la improvisación, como parte indisoluble de la proyección artística y método de creación.

Dentro el proceso experimental que caracterizó esta etapa, Balbuena (2022) resalta la utilización de orquestas instrumentales en vivo de las diferentes vertientes

del folclor afrocubano, con sus polirritmias y cantos ancestrales como forma de acompañamiento musical en las clases de Técnica de entrenamiento en el Conjunto Nacional de Danza Moderna. Asimismo, destaca la labor de los profesores de la vanguardia artística, quienes incorporaron movimientos corporales de las danzas tradicionales cubanas, como la ondulación del torso y la riqueza de la coordinación de las diferentes partes del cuerpo en constante diálogo con la percusión. Estos valiosos aportes han trascendido hasta la actualidad como elementos inseparables del entrenamiento de la Técnica Cubana de Danza Moderna.

Pajares (2019) destaca, que Ramiro Guerra también incursionó en el estudio y aplicación de las leyes de la didáctica general a la enseñanza del arte danzario, con lo cual desplegó todo un pensamiento estético que marcó las directrices de la proyección artística de la danza moderna cubana. Asimismo afirma, que toda esta indagación permitió a Ramiro, “legar desde el punto de vista científico, un sistema metodológico en cuanto a la danza en todos sus procesos: tecnificación, creación y teorización” (Pajares, 2019, p. 57).

Para Ramiro, la interiorización del movimiento era un complemento importante en la formación técnica de un bailarín, según expresa Pajares (2029), pues solía provocar imágenes durante los ejercicios que engranaran el trabajo de las ideas y las sensaciones internas con el del movimiento. Estas nociones constituyen un referente importante a tomar en cuenta para el desarrollo integral de todo bailarín, a la vez que pueden aportar grandes beneficios a cualquier manifestación danzaria. Con certeza se puede afirmar, que hasta hoy, su metodología representa uno de los pilares más importantes en la formación del bailarín cubano, en cualquiera de sus perfiles.

De acuerdo con Pajares (2019), los aportes de Ramiro Guerra enriquecieron la cultura cubana a tal magnitud, que Cuba se convirtió en uno de los primeros países de Latinoamérica en incorporar la danza moderna a su ámbito cultural. Al mismo tiempo, Ramiro desplegó una labor de promoción cultural, que contribuyó a fomentar considerablemente, un gusto estético en el público cubano por esta vertiente danzaria. Incluso, su impronta llegó a reflejarse en el trabajo de reconocidos coreógrafos del Ballet Nacional de Cuba, como es el caso de Alberto Méndez, por solo citar un ejemplo.

Como ya se conoce, este proceso de crecimiento en el ámbito danzario de la Isla llevó aparejado la necesidad formar bailarines para satisfacer la demanda de instituciones danzarias como: el Ballet Nacional de Cuba, el Conjunto Nacional

de Danza Moderna, el Conjunto Folclórico Nacional, el Ballet de Camagüey, entre otras. En tal sentido, el Consejo Nacional de Cultura se ocupó de organizar una comisión de estudio encargada de sistematizar la enseñanza artística a partir de nuestra ya enraizada tradición danzaria.

Al respecto, Balbuena (2022) considera, que uno de los valores más importantes de esta etapa fue la composición de los claustros, integrados desde sus inicios, por artistas de gran prestigio dentro de las compañías danzarias del país, dígase: bailarines en activo, coreógrafos, profesores e historiadores procedentes de la vanguardia y con un gran reconocimiento profesional. Este criterio se mantiene vigente, principalmente para el nivel medio y superior de todos los perfiles, en el cual se sustenta también la calidad de la enseñanza y el prestigio de las instituciones docentes. Parte de todo este proceso, fue la creación de la Escuela Nacional de Arte -cuna de múltiples generaciones de bailarines cubanos-, así como la posterior apertura de las escuelas provinciales, para brindar oportunidad a todos los niños y jóvenes con vocación para la danza.

Balbuena (2022) refiere, que desde los inicios, la enseñanza de la danza en general estuvo encaminada a lograr la formación integral de un profesional del arte danzario que pasara a formar parte de la vanguardia artístico-pedagógica de la nación. Los planes y programas de estudio fueron diseñados para cumplir este propósito, por lo que todas las especialidades danzarias incluyeron en su currículo asignaturas dirigidas hacia el entrenamiento técnico-corporal para la interpretación escénica: Ballet, Técnica cubana de la danza moderna, Danzas folclóricas cubanas e internacionales, Percusión y Canto folclórico, Técnica de cargadas, Preparación física, Acrobacia, Composición coreográfica y Repertorio; Danzas históricas y de Carácter en el caso de Ballet.

Asimismo, Balbuena (2022) señala, que desde la creación de la especialidad de Ballet dentro de la ENA en 1962, se impartió el Folclor como asignatura complementaria, y que, tres años más tarde, surgió la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folclórica, como experiencia única docente a escala internacional, en la cual los estudiantes de Danza Moderna complementaban su entrenamiento con Ballet y Danzas folclóricas; en tanto, los alumnos de Danzas folclóricas se entrenaban también con Técnica de la Danza Moderna y Ballet. Esta interdisciplinariedad entre las especialidades danzarias se mantiene vigente en los planes de estudio actuales y representa uno de los principales baluartes de la enseñanza artística cubana.

Conclusiones

En total acuerdo con lo expresado por Pajares (2019), se puede decir, que el pensamiento danzario cubano comienza a expresarse a finales de la década del cuarenta a través de los grandes maestros de la danza cubana: Fernando Alonso, Alicia Alonso, Alberto Alonso y Ramiro Guerra, quienes, con su afán incansable de desarrollar una danza genuinamente cubana, sistematizaron diferentes líneas de investigación a partir de los presupuestos técnico-metodológicos, artísticos, éticos y estéticos que cada uno defendió. Este valioso legado puede apreciarse en el sentido identitario que hoy exhiben nuestras compañías, con sus diferentes estilos y especialidades, y que ratifica la existencia de una auténtica danza nacional.

Sin duda alguna, la impronta de los grandes maestros de la danza cubana, hoy perdura y se fortalece en creadores como Carlos Acosta. Su voluntad infinita por preservar nuestras raíces danzarias en el quehacer de la compañía Acosta Danza, así como el respeto por los métodos de enseñanza que lo formaron como artista, no solo se reflejan en la concepción de toda su obra, sino también, en la formación técnico-artística que propone para el bailarín cubano del presente y el futuro.

Referencias Bibliográficas

- Balbuena, B. (7 de agosto de 2022). *Entrenamiento técnico corporal para danzas tradicionales: experiencias de formación en Cuba*. Recuperado de <http://cubaescena.cult.cu>
- Cabrera, M. (2011). *El Ballet en Cuba*. Ediciones Cúpulas. La Habana.
- Corveas, V. (2016). *Tocororo: fábula cubana. Una entrada a la Postmodernidad*. (Tesis de Licenciatura). Universidad de las artes, ISA. La Habana.
- Pajares, F. (2019). *Ramiro Guerra dialoga con la danza cubana*. Editorial CIMATEL, La Habana.
- Ponce, Y. (2021). *Acosta Danza: habitus y cuerpo presente en construcción*. (Tesis de Maestría). Universidad de las Artes, ISA. La Habana.
- Ruiz, R. (1988). *Alicia la maravilla de la danza*. Editorial Gente Nueva. Ciudad de la Habana.
- Ruiz, R. (2000). *Fernando Alonso: danza con la vida*. Editorial Letras Cubanas. La Habana.

041-La integración de las artes en la asignatura Creación coreográfica:

¿Desafío o complemento?

The integration of the arts in

Choreographis creation: ¿Challenge or complement?

Autoras

Lic. Danay Castillo Sugranyes 153

Lic. Libety Martinez Pino154

Resumen

Este trabajo aborda la importancia de la interdisciplinariedad en la enseñanza artística, en general, y en la asignatura Creación coreográfica, en particular. Aunque este proceso está establecido en los programas de estudios, por su gran relevancia, conviene no tratarlo de un modo reproductivo. A través del cuerpo de texto se hace énfasis en esta necesidad de integrar otras manifestaciones artísticas como una forma de estimular el desarrollo de la actividad creadora y la imaginación. Son analizadas diversas vías para conseguir esta integración, como el método de investigación-acción, abordando tanto sus ventajas como sus riesgos, ofreciendo al docente una panorámica de herramientas que le permitan nuevas maneras de fomentar la creatividad en los estudiantes, de conseguir una mejor formación de criterios de evaluación de los fenómenos culturales y danzarios de la actualidad, así como de promover el interés necesario hacia auténticos valores estéticos.

Palabras Claves: Interdisciplinariedad, valores estéticos, Enseñanza artística y Creación coreográfica

153 Escuela Profesional de Danza Alfredo Velázquez Carcaces , profesora de Creación coreográfica , danza

154 Escuela Nacional de Arte (ENA) , profesora de Creación coreográfica , especialidad danza

Abstract

This work addresses the importance of interdisciplinarity in artistic education, in general, and in the Choreographic Creation subject, in particular. Although this process is established in the study programs, due to its great relevance, it should not be treated in a productive way. Throughout the body of the text, emphasis is placed on this need to integrate other artistic manifestations as a way of stimulating the development of creative activity and imagination. Various ways to achieve this integration are analyzed, such as the action-research method, addressing both its advantages and its risks, offering the teacher an overview of tools that allow new ways to encourage creativity in students, to achieve better training of criteria for evaluating current cultural and dance phenomena, as well as promoting the necessary interest in authentic aesthetic values.

Keywords: artistic teaching, interdisciplinarity, choreographic creation, aesthetic values.

Introducción

La interdisciplinariedad en la enseñanza artística y, en particular, en la Creación coreográfica no es un tema nuevo. Se encuentra reflejada en los programas de estudio de los niveles elementales y medio de la especialidad de danza. Aún así, vale la pena cuestionarnos: ¿Estamos los maestros de Creación coreográfica preparados para enfrentar la interdisciplinariedad? ¿Necesitaríamos profundizar en el conocimiento de otras manifestaciones artísticas y no solo de la que enseñamos? ¿Deberíamos entender sus diferentes estructuras antes de establecer conexiones entre ellas? ¿Contribuye a la creatividad el trabajo interdisciplinar en la Creación coreográfica?

Son estas algunas de las interrogantes que pretendemos abordar en este trabajo. El objetivo es exponer algunas premisas importantes para el desarrollo de la imaginación y el desempeño creativo, no solo de los estudiantes sino también del maestro, a través de la integración de las diferentes manifestaciones del arte.

Hay que partir de que el principal reto al que se enfrenta la enseñanza artística cubana hoy en día, es saber cómo conectar con el estudiantado, teniendo en

cuenta la situación social y económica por la que atraviesa el país. Las carencias materiales, la pérdida de valores y las desigualdades sociales son palpables en algunos hogares, cuestiones que sin duda inciden en los estudiantes.

Ante esta realidad, los docentes deben tener en cuenta la diversidad familiar, generadora de diferentes formas o tipos de familias. En ellas pueden encontrarse, entre otras, desigualdades por razones de género, sexo, raza, orientación sexual e, incluso, la violencia doméstica.

En el actual contexto en el que los docentes asumen diariamente su labor educativa, también se aprecian casos de adolescentes desmotivados, insatisfechos, violentos, que pueden buscar en la emigración una salida a sus problemas económicos. Todos estos son retos de nuestra cotidianidad y, por ello, es necesario para los docentes conocer las particularidades de cada estudiante y atender a sus preocupaciones.

En este caso el arte constituye un mecanismo que contribuye a eliminar los tabúes y discriminaciones que afectan el desarrollo de la personalidad de los niños y adolescentes. También ayuda al respeto de sus derechos personales, pues a pesar de que no hayan alcanzado la mayoría de edad, carecen de capacidad legal para ejercitar por sí mismos actos jurídicos, en tanto son considerados por nuestras leyes y tratados internacionales como sujetos de derechos.

Ante este reto para la enseñanza artística, especial relevancia adquiere la asignatura Creación coreográfica como puente de conexión con los estudiantes. Esta se erige en inspiración, sentimiento de libertad y creatividad. Con ella pueden reflejar sus sueños, añoranzas, aspiraciones, temores, vivencias personales y conflictos familiares, y manifestarlos mediante el lenguaje corporal, así como hallarles solución a sus conflictos por sí mismos, ayudados por el profesor como ente mediador.

Por todas esas razones el docente debe constantemente reflexionar sobre su intervención en el proceso de enseñanza. Ha de encaminar su labor a la búsqueda de nuevos métodos y recursos que lo ayuden a relacionarse con sus estudiantes. Juntos, deben sistematizar las experiencias logradas en el transcurso de las clases, contexto donde se propicia un permanente intercambio, abierto a la crítica en aras de mejorar el proceso creativo.

Como se dijo antes, el trabajo mancomunado entre las artes no es un asunto nuevo: está establecido en los programas de estudios de la enseñanza artística en la especialidad de Danza. Y no solo en la asignatura Creación coreográfica,

sino también en las especialidades de las Artes Plásticas y en Educación Musical de nivel elemental. No obstante, creemos conveniente destacar su gran relevancia, sus premisas más importantes, para no tratarlo como un proceso reproductivo que está establecido en los programas, el cual, en consecuencia, hay que cumplirlo; o porque simplemente se debe conducir a los estudiantes de la misma manera en que nos fue enseñado hace más de 20 años.

No se puede entender la interdisciplinariedad como un proceso aislado en la asignatura Creación coreográfica: se trata de asumir esta fusión artística como algo más que la simple unión de los elementos de las distintas artes. Se considera que los docentes han de profundizar en el estudio de esta integración. En primer lugar, para entenderla mejor y poderla afrontar sabiamente, en segundo lugar, para aprovechar cada aporte que nos brindan las asignaturas, fomentando no solo la creatividad en estudiantes y docentes, sino también sus conocimientos sobre ellas y, por último, para promover el interés necesario hacia valores estéticos y culturales que les permitan la práctica del buen gusto y la formación de criterios de evaluación de los fenómenos culturales y danzarios de la actualidad.

Desarrollo

La asignatura de Creación Coreográfica sumerge al estudiante en el lenguaje de la danza y su dimensión creativa. Le proporciona los conocimientos y habilidades necesarios para desarrollar su imaginación. Asimismo, moviliza una serie de elementos conscientes e inconscientes, objetivos y subjetivos, que fluyen armoniosamente. El poder, influencia y su importancia tiene especial valor en tanto se relaciona con la enseñanza artística. En cada uno de los movimientos que ejecuta el estudiante durante su práctica, están involucradas numerosas zonas de su cuerpo. De ese modo, desarrolla su motricidad (capacidad para generar movimientos), su espacio cognitivo (capacidad para realizar procesos mentales), su parte afectiva (necesidad de expresar emociones) y su ámbito social (de relación con otros) (De la Peña, 2018).

El docente o estudiante dedicado al arte danzario debe dominar un conjunto de medios de expresión para valerse de un lenguaje más amplio (de ahí la necesidad de integrar otras disciplinas). De esta manera, no se estaría pensando de forma aislada, sino desde una experiencia integradora, más creativa y consciente. Las

artes, por lo tanto, se ayudan unas a otras y hacen que el ejecutante pueda acceder a distintas formas de entender lo mismo, a enriquecer y ensanchar de este modo el campo de visión.

En función de lograr los objetivos antes expuestos, podríamos auxiliarnos del método investigación-acción, que pretende convertir al docente en investigador y en participante en un proceso de reflexión sobre su propia clase. Ello ofrece importantes ventajas para la profesionalización de la enseñanza dancística (Huberman, 2008), en tanto haría que dicho proceso fuera más eficiente, centrándose más en los estudiantes y menos en el aspecto conservador de la tradición y el criterio de autoridad (González, 2006).

De tal modo y en la búsqueda de respuestas a las interrogantes antes planteadas, nuestra principal tarea estaría dirigida a proponer vías y métodos para estimular el desarrollo de la actividad creadora y de la imaginación; no solo de los estudiantes, sino del docente como necesario e importante facilitador de todo este proceso. Comparto el criterio de varios autores cuando afirman que la integración de otras manifestaciones artísticas en la creación coreográfica incitaría a la creatividad, al poder expresar la misma idea con distintos lenguajes artísticos (Callejas 2018).

Diferentes investigadores que han incursionado en este tema, señalan que la definición de danza, sea cual sea la fuente de información utilizada, está formada por los elementos de movimiento corporal, ritmo, música y expresión o comunicación. De hecho, la danza puede definirse de diversas formas, según el punto de vista que se adopte. (Hernández y Torres 2009)

Con lo dicho hasta aquí, coincidimos plenamente en que esa integración es la cooperación entre dos o más disciplinas, sin la fragmentación propia de lo disciplinario. Así, resulta posible abordar un tema, objeto o problemática mediante sus métodos específicos, de modo que se enriquezcan mutuamente y desarrollen conocimientos más complejos y profundos. En este caso estaríamos hablando de la interdisciplinariedad, entendido como el proceso mediante el cual varias manifestaciones de arte colaboran entre sí, con un fin común.

Justo una de nuestras propuestas va encaminada hacia la necesidad de un estudio minucioso de la interdisciplinariedad, de su implementación, por parte de los docentes, de una forma diferente en la creación coreográfica. Se trata de convertirla en un complemento esencial en el proceso de aprendizaje de los

estudiantes.

La idea de tal planteamiento interdisciplinario, en pleno siglo XXI, no puede ser considerada como novedosa. En este sentido, Pastor (2011) expresa que:

la interrelación entre las diferentes formas de arte es una tendencia cada vez más presente en el panorama artístico y educativo en nuestros días, pero no es un invento de nuestra época. Podría afirmarse que se remonta a los inicios de la actividad artística en la era prehistórica. Las formas de expresión nacieron de una manera integrada, mezcladas unas con otras como respuesta a una necesidad común: la fusión del individuo con la naturaleza contextual. A partir del desarrollo de la cultura, las artes se fueron abriendo camino de una manera cada vez más autónoma, hasta que en el siglo pasado se vuelve a un intento de integración artística, como si, desandando el camino, volviésemos sobre nuestros pasos hacia los orígenes (p. 222). Así pues, la interdisciplinariedad en el arte en el siglo XXI tiene como objetivo interaccionar con el contexto y, además, provocar una mayor respuesta emocional. Otros autores añaden que la interdisciplinariedad nos liberaría incluso de la alienación mental que produce la especialización en un campo. Dado que, con ella, las distintas esferas o campos, ya sea de las ciencias o las artes (caso este último que ocupa a estas reflexiones), pueden cooperar entre sí y superar el peligro del exceso de especialización que ignora o excluye otros saberes o experiencias construidos. Y es que, la fragmentación del conocimiento hace que el experto en una disciplina corra el riesgo de considerar su punto de vista como único y se vuelva “ciego” al interpretar el conjunto de la realidad.

Dicho de otro modo: la interdisciplinariedad en la enseñanza artística es el ensamble de varias manifestaciones con un fin común, en el que cada una aporta su esencia al convertirlo todo en un lenguaje único e integrador. Por lo tanto, no sería ejemplo de integración artística la decoración de máscaras para una danza: esta solo se lograría si la danza se creara a partir de la experimentación de movimientos (Pastor, 2011). Tampoco lo sería trabajar con textos literarios en un proceso de creación danzaria, solo porque nos interesara algo de su contenido.

En una poesía, por ejemplo, no basta con comprender el significado de cada verso, o cada palabra, para luego corporizarlos de una manera plana que

será interpretada después en una obra coreográfica; o en frases creadas por los estudiantes en los talleres de la asignatura. Se hace necesario, además, conocer al autor, su historia, sus trabajos anteriores, para así poder extraer su espíritu, su motivación, su alma, su ritmo y llevar todo esto a cada gesto, a cada movimiento del cuerpo y extrapolarlos después en el espacio, puesto que “la poesía es la base de todas las artes. Si una danza no es poética, no es artística. Una investigación carente de poética puede ser una investigación sobre las artes, pero no una investigación artística” (Camacho 2008, p. 55).

Lo mismo sucedería con el trabajo de una pieza musical o con una obra plástica. La esencia sería precisamente ir a sus inicios, explorar, investigar todos los elementos claves para luego descodificarlos, entenderlos e interpretarlos. Los estudiantes deberían analizar el sentido de sus movimientos, la importancia de su motivación, esa que no viene de la nada. “La dramaturgia no puede perderse, por muy contemporáneo que consideremos a nuestro arte. Es esencial hacer confluir el arte de la coreografía y el arte de la dramaturgia. Ambas abordan cuestiones relacionadas con la fabulación de discursos. Discursos que no pueden excluir al cuerpo en juego y que deben ser capaces de activar la percepción del espectador” (Bonilla 2008, p. 459)

Dramatúrgicamente hablando: es necesario *decir*, pero *decirlo* con fundamento, con sentimiento, con inteligencia; siempre desde la base teórica aprendida en clases. El arte se piensa. O sea, que, para evitar confusiones u omisiones, deberíamos ir más allá. No solo en el saber de la manifestación que impartimos, donde incluimos sólo un destello sobre las demás artes, sino ampliar nuestros horizontes en función de conocer a profundidad sus raíces, sus códigos y su esencia.

Para lograr toda esta conexión entre las diferentes especialidades, debemos entender sus estructuras, las relaciones entre sus áreas de contenido, sus procesos. Con tal finalidad, es loable que los docentes que impartimos la asignatura Creación coreográfica, seamos conscientes de lo que constituye un enfoque interdisciplinario como algo más que solo señalar los parecidos entre dos artes.

Desde este punto de vista, cabría pensar que debemos especializarnos en cada una de las disciplinas. Sin embargo, en el campo del arte terapia se hallan algunos razonamientos también aplicables al tema objeto de reflexión. Algunos autores han señalado que desarrollar cada disciplina artística con maestría requiere una

vida de estudio y práctica. El foco de la cuestión no está en desarrollar varias disciplinas artísticas, sino en centrarse en desplegar el sistema de conocimientos y habilidades que conectan a las artes. Así, desarrollar estas capacidades significaría especializarse en lo interdisciplinario. Por tanto, los profesores que enseñan arte necesitarían conocer algo del resto de las manifestaciones artísticas, y no solo de la que enseñan.

Para el logro de la interdisciplinariedad se recomienda el uso de métodos que nos ayuden a transformar nuestras prácticas, a investigar nuevas y diferentes formas de enseñar al estudiante. Podremos así incentivarlos y brindarles otros horizontes dentro del mundo de la danza por el cual puedan transitar seguros, conscientes e independientes. En ese sentido, otro de los métodos que nos brinda un marco de reflexión y de autoanálisis es el método de investigación-acción, puesto que la mayoría de los docentes lo utilizamos en la práctica, pero en muchos casos de manera inconsciente.

Asimismo, el método de investigación experimental es también otra vía que podemos utilizar. No solo para implementar la interdisciplinariedad de forma novedosa en la Creación coreográfica, sino para examinar su proceso, desarrollo y comportamiento. De esta forma, cada maestro puede encontrar, por medio de esa experimentación, su propia experiencia vivencial e implementarla para alcanzar sus objetivos con los estudiantes. Con ello se aleja de cuestiones tradicionales ya establecidas, buscando nuevos resultados a partir de la experiencia de otros maestros.

De lo que se trata es de construir saberes propios, adecuarlos, transformarlos, es decir: buscar nuevos recursos que conviertan las clases en experiencias novedosas para los estudiantes. En tal sentido, autores como Pastor (2018) afirman que:

La elección del método experimental como forma de vivir la danza, conduce al docente hacia la necesidad: de abandonar los dogmas institucionales, los patrones de movimiento tradicionales y su enseñanza, y desarrollar nuevas maneras de abordar el movimiento, aun cuando éstas no produzcan resultados acordes con la tradición (p. 355).

Dicha experimentación nos ofrece estos métodos para conseguir una interdisciplinaridad más consciente, innovadora, siempre teniendo en cuenta que no son los únicos. La idea es convertir nuestra clase en un laboratorio docente, en un espacio de construcción social. Y que, al implementar esta integralidad

de las diferentes manifestaciones del arte en la Creación coreográfica, no solo se logre la motivación en los estudiantes con una manera de moverse diferente a lo cotidiano o de codificar sus movimientos, sino que puedan socializar sus experiencias y reflexionar sobre ellas.

Este proceso de reflexión, dentro de la clase como laboratorio, es válido aclarar que no puede analizarse como un acto individual ni que distancie al maestro y al estudiante. Deberá implementarse como un proceso grupal, en el que todos expongan sus criterios, ideas, la visión que tienen a partir de sus prácticas y del trabajo interdisciplinario, unos por sus largos años de experiencia como docentes, y otros por ese ímpetu joven de explorar sus posibilidades reales de movimiento y de ir más allá de lo aprendido.

Precisamente, gracias a los estudios acerca de los procesos cognitivos y, dentro de ellos, a los de la metacognición, se promueve la necesidad de que el estudiante sea consciente de su conocimiento dentro de su zona de desarrollo próximo. De esta forma se le ayuda a reconocer sus debilidades, llegando hasta la realización de transferencias lejanas. Así, se impulsa también al maestro a reflexionar siempre sobre su pensamiento, buscando errores que perfeccionen su práctica. Como resultado, podrá brindar una mejor ayuda a sus estudiantes. No desde el resultado final, sino precisamente en el proceso mismo de formación de su desarrollo cognitivo y personal.

Conclusiones

Por todos los elementos abordados y analizados hasta el momento, podemos asegurar que la interdisciplinariedad, como una forma de integración de las diferentes manifestaciones del arte, desempeña un papel de significativa importancia en la Creación coreográfica. Incentiva la creatividad en los estudiantes, les brinda diferentes herramientas que les pueden servir para construir su propio discurso. Además, les permite expresarse, manifestarse mediante el lenguaje corporal y los diferentes recursos que les aportan las distintas especialidades.

Es el maestro el protagonista de todo este proceso. Suya será la responsabilidad de crear, explorar, de no conformarse y de investigar para hacer de su clase la mejor de las experiencias. Los docentes debemos incrementar nuestra preparación a partir de la actualización constante y el empleo de métodos

novedosos, innovadores y creativos, asumiendo la interdisciplinariedad como un modo de despertar el interés de los estudiantes por explorar nuevas formas de expresarse y de hacer.

Para ello, es necesario que el claustro amplíe sus conocimientos, investigando y profundizando en las diferentes manifestaciones artísticas y sus nuevas tendencias. También en sus estructuras y características, con el fin de establecer nexos entre ellas y así brindar, mediante su integración, un lenguaje unificador de sentimientos, armonía y gestualidad corporal.

La integración de las otras artes, al valerse de los diversos lenguajes artísticos, genera un espectro mágico que engrandece y dimensiona la puesta en escena, alejándola del marco estrecho de la especialización. Todo el proceso de estudio, de investigación que es necesario emprender, favorecerá la creatividad, la motivación, el gusto estético y artístico, así como la cultura general integral que implicará, como resultado, docentes mejor preparados profesionalmente, así como el crecimiento y formación de educandos instruidos como seres humanos más plenos.

En todo caso, los docentes de la asignatura Creación coreográfica tenemos un importante reto en la formación artística de esos estudiantes. Se trata de otras generaciones, con disímiles demandas, que implican formas de pensar y decir muy diferentes a las nuestras. Por ello debemos hacer dejación de los métodos tradicionales que en ocasiones utilizamos, sin desecharlos completamente, pero sí en la búsqueda de nuevas maneras de enseñar, de transmitir, de motivar, con el objetivo de revolucionar sus pensamientos, de sugerirles nuevas formas de moverse y de hacer arte, desde la interdisciplinariedad. En ese orden, considero, está la clave.

Referencias

- Bonilla, N. 2009. Coreografía y dramaturgia: El Proceso de creación o por una lectura dramática de la danza. pp. 458-468. Encuentro Internacional de Investigación de la Danza. México, D.F. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza,. ISBN: 9786077622581
- Calleja, I. 2018. Música y plástica: Planteamiento interdisciplinar de la educación artística en primaria. Disponible en: <https://uvadoc>.

- uva.es/bitstream/handle/10324/32396/TFG-G3159.pdf?sequence=1
- Camacho, P. 2009. Danza poesía e investigación. (pp.53-58). Encuentro Internacional de Investigación de la Danza. México, D.F. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. ISBN: 9786077622581
- De la Peña, M. 2018. La danza como recurso interdisciplinar y sus beneficios en el alumnado de Educación Primaria. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/80604>
- González, L. 2006 "Pero, ¿qué es lo educativo de una práctica?". En Ruth C. Perales Ponce (coord.), La significación de la práctica educativa. Paidós. México.
- Hernández, R. y Torres, G. (2009). La danza y su valor educativo. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, 14, 138. <http://www.efdeportes.com/efd138/la-danza-y-su-valor-educativo.htm>
- Huberman, M. 2009. Tradición e innovación: la transformación de la educación en danza a partir de la investigación-acción. (P. 355) Encuentro Internacional de Investigación de la Danza México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. ISBN: 9786077622581
- Pastor, R (septiembre 2011). Artes plásticas y danza: Propuesta para una didáctica interdisciplinaria (Tesis doctoral) Universidad Complutense, Madrid

055- ¿Necesaria la competencia control emocional en los alumnos de Arte Danzario?

¿Would you need the emotional control competition in the students of Dance Art?

Autores

Dr. C. Adonys I. Ordán Bolívar¹⁵⁵, adonis.ordan@reduc.educ.cu

Dr. C. Dania Maria Santí Morlanes¹⁵⁷, dania.santi@reduc.edu.cu

Dr. C. Zaida Argilagos Moreira¹⁵⁸, zaida.argilagos@reduc.edu.cu

Resumen

Se hace necesaria una mayor comprensión de nuestras emociones y de las de los demás junto a una mayor regulación de las situaciones personales y sociales, donde no sólo se pretendan objetivos de equilibrio personal, sino también, objetivos de equilibrio social. En este trabajo se aborda una problemática que en la sociedad contemporánea ocupa un lugar de especial interés; la necesidad de lograr profesionales cada vez más competentes, y el ballet no está exento de estas exigencias. Uno de los aspectos que incide en el logro de la excelencia en esta expresión danzaria es la regulación emocional que puedan lograr los bailarines. Los autores han investigado dicha temática en la Academia de las Artes Vicentina de la Torre; Ballet, Universidad de las Artes, Perfil Ballet, y la Compañía Ballet de Camagüey, desde 2009-2019, demostrando la necesidad y posibilidad real de formar en los estudiantes la competencia regulación emocional, se han obtenido resultados evaluados como muy positivos por los especialistas. Los métodos

155 Los autores son investigadores de la sublínea La formación integral del estudiante, desde la perspectiva de la atención a la diversidad, en el sistema nacional de educación, perteneciente al Centro de Estudios Enrique José Varona de la UC.

156 Doctor en Ciencias Pedagógicas. Profesor Titular, Investiga en la formación de la competencia regulación emocional en estudiantes de ballet. Profesor del departamento de artes de la Facultad de Ciencias Pedagógicas de la UC.

157 Doctora en Ciencias Pedagógicas. Profesora Titular. Investiga El módulo cultural infantil. Su importancia en el desarrollo estético e integral.

158 Doctora en Ciencias Pedagógicas. Profesora Titular. Investiga en la formación de la competencia regulación emocional en estudiantes de la carrera de Educación Artística.

teóricos empleados son el de análisis y síntesis y el histórico-lógico, tanto en la revisión bibliográfica, como en el tratamiento e interpretación de la información obtenida. En el tratamiento cuantitativo de la información se utiliza la estadística descriptiva, la manipulación de frecuencias relativas (proporciones) y la aplicación de una prueba no paramétrica de comparación de proporciones. Dicha información se complementa y analiza en conjunto con la proporcionada por los estudiantes y maestros universitarios, obtenida a través de otros instrumentos como la entrevista, la encuesta y la observación.

Palabras claves: competencia, regulación emocional.

Abstract

A greater understanding of our emotions and those of others is necessary along with greater control of personal and social situations, where not only goals of personal balance are sought, but also goals of social balance. This paper addresses a problem that occupies a place of special interest in contemporary society; the need to achieve increasingly competent professionals, and ballet is not exempt from these demands. One of the aspects that affects the achievement of excellence in this dance expression is the emotional regulation that dancers can achieve. The authors have investigated this theme at the Vicentina de la Torre Academy of Arts; Ballet, University of the Arts, Ballet Profile, and the Ballet Company of Camagüey, from 2009-2018, demonstrating the need and real possibility to train students in emotional regulation competence, results have been evaluated as very positive by specialists. The theoretical methods used are the analysis and synthesis and the historical-logical, both in the literature review, as in the treatment and interpretation of the information obtained. The quantitative treatment of information uses descriptive statistics, the manipulation of relative frequencies (proportions) and the application of a non-parametric test of comparison of proportions. This information is complemented and analyzed in conjunction with that provided by university students and teachers, obtained through other instruments such as interview, survey and observation.

Keywords: competent, the emotional regulation.

Introducción

La calidad de la enseñanza que brindan los perfiles de la carrera de Arte Danzario de la Universidad de Artes, filial Camagüey es validada por el alto prestigio técnico de sus graduados y la creciente demanda de estudiantes y profesionales que optan por cursar estudios de formación completa o recibir asistencia técnica de parte de su claustro de profesores. Para lograr tal propósito igualmente necesario es el fomento de la flexibilidad como cualidad funcional de la competencia regulación emocional (C.R.E), del sujeto para propiciar un desempeño exitoso en diferentes contextos de actuación.

La importancia de este tema, la juventud de su campo teórico, y la necesidad de que se conozcan los avances que el estudio de la (C.R.E), y la necesidad de llevar a cabo esta investigación, con el pensar de que este trabajo investigativo en curso pueda socorrer para formar la competencia mencionada en los alumnos de las carreras de artes, en ámbito universitario.

Como bien aseveran los autores las competencias emocionales, para este tipo de estudiantes son de indispensables instrumentos para su labor tanto en el campo individual, grupal como social. Ya que le brindarían las herramientas para el mejoramiento del propósito pedagógico de cultivar la integralidad, aunque este profesional consta de herramientas teóricas formadas en nuestras aulas universitarias se presentan en ellos la falta de la (C.R.E).

Deficiencia

La deficiencia por el estudiante, enfatizando solo en la preparación de la técnica y lo físico acrobático dejando atrás la imagen que debe mostrar con su presentación mediante su actuación con la emoción de la obra escrita por otro autor o por él mismo mediante su manifestación o presentación no solo corporal sino también emocional, elemento este de cardinal motivación por la cual el público asiste a las presentaciones artísticas. Tengamos presente que el público asistente va a realizar la lectura de la obra expuesta y percibir las emociones de de esta y así remover las suyas para hacer la purificación y poder definir si la obra pudo conmover o no sus sentimientos y emociones y cumplir su objetivo educativo, aunque sea de manera

suggerente o subliminal.

La carrera de Arte Danzario perfil ballet, es una de las que con mayor claridad debe mostrarse en este interés, por su encargo social, exige, que sus profesionales desarrollen una adecuada (C.R.E), para llevar a cabo de manera eficiente, las múltiples relaciones que los unen con los entes sociales que se vinculan a diario y su público, en un momento histórico mundial, en que ser, saber ser, saber hacer y aprender a convivir, constituye una genuina impronta social. En correspondencia con lo anteriormente expuesto, en el modelo del profesional de la carrera de Arte Danzario aparece entre sus objetivos educativos el siguiente: Propiciar un discurso integrador de la cultura universal, que les permita ser portadores de lo más avanzado del pensamiento filosófico e ideoestético, así como de su consideración en la comprensión participativa de las distintas prácticas artístico-culturales.

A estos efectos, es indispensable, ubicar al profesional del arte en los múltiples contextos en los que se desenvuelve al ejercer su carrera, donde pudiera ser profesor, coreógrafo, crítico, maestro, entre otros a considerar en su devenir como: ensayador, regiseur, coreógrafo, materias estas, que no se decide, hasta que el alumno venza los estudios o posea una vasta experiencia en la escena. Esto significa que en la formación del alumnado debe considerarse que en su desempeño laboral podrá ser aplicado en cualquiera de los puestos que correspondan a los perfiles antes citados, lo que se encuentra en plena armonía con el hecho de que para desempeñarse eficazmente en cualquiera de estos roles, tiene que ser un excelente conocedor de la (C.R.E).

Durante la puesta en escena, para tener éxito en el logro de su objetivo -según el rol que le corresponda, los bailarines, tienen que emplear todas las habilidades que posean, sobre todas las que se relacionan con el empleo correcto de las emociones relacionadas en la expresión mediante el lenguaje extra verbal, siendo el dominio de este, el más complejo, teniendo en cuenta que en el transcurso de la carrera se le dedica poco espacio, aún cuando resulta tan evidente su importancia. El estudio de la (C.R.E), en el ballet, a favor de un artista más competente, no es un tema tan estudiado, aunque resulta significativo que al menos en nuestro contexto provincial, existen pocos estudiosos que han desarrollado algunas investigaciones relacionadas con tal problemática.

La Argumentación

Esta última mención presupone la argumentación y fundamentación científica de un aporte teórico en un modelo de la formación de la (C.R.E), en los estudiantes de ballet, así como la descripción de la estructura conceptual de la competencia objeto de estudio y su aporte práctico, un programa de intervención pedagógica para la formación de (C.R.E), desde el proceso formativo del estudiante de ballet, nivel superior, que debe contribuir a su formación y desarrollo. Su novedad científica radica en develar las nuevas relaciones teóricas que dimanen del modelo de la formación de la (C.R.E), en estudiantes de ballet, dentro de las que se connota la autogeneración de vivencias emocionales de satisfacción y bienestar en el desempeño del bailarín, como cualidad sinérgica resultante.

Importante es también entender la complejidad de la (C.R.E), en el orden estructural en el que se incluyen componentes no sólo cognitivos sino también motivacionales y personológicos, aspectos destacado por otros autores en su investigación; quienes consideran que la (C.R.E) comprenden entre otros aspectos: la potencialidad para aprender a realizar un trabajo, la capacidad real para llevarlo a cabo y la disposición (motivación o interés) para realizarlo con niveles para el desarrollo de la especialización. La necesidad del cuestionamiento de los saberes y las prácticas profesionales en un sentido especializado, el bienestar y el crecimiento del profesional, intención para la cual, en última instancia, se dedican los saberes y sus aplicaciones pedagógicas, es de vital importancia en la contemporaneidad para permitir una (C.R.E), adecuada al nivel del desarrollo científico técnico de esta época y las exigencias actuales para la escena.

De esta manera, el egresado del nivel superior de la carrera Arte Danzario realizaría en su contexto profesional una mirada crítica en torno a las perspectivas teóricas y metodológicas que asume en su práctica y sería más consciente de refutaciones que continuamente le impone su ejercicio y que muchas veces no visualiza precisamente porque no ha sido formado desde esta perspectiva y les son escasas las herramientas para afrontar los conflictos tanto de la obra como los personales, sociales y familiares que puede devenir en un sujeto desequilibrado que alcanza afectar su labor profesional y relaciones interpersonales.

Insuficiencia

A partir de investigaciones realizadas por los autores Adonys I. Ordán Bolívar y Dania Maria Santí Morlanes, mediante la aplicación de diferentes técnicas se ha podido constatar la existencia de insuficiencias en el proceso de formación profesional en los estudiantes de Arte Danzario, perfil de Ballet, en Camagüey, Cuba, las que se expresan en el escaso conocimiento que poseen con respecto a elementos indispensables en su formación como: dominio de los gestos, mímica, pantomima, relajación antes de la escena, posibilidad de regular las emociones en situación de estrés pre-escena, durante la escena y pos-escena, poco dominio de la impulsividad, lo que incide en que los estudiantes se apropien del conocimiento de manera empírica, acto que implica en el decursar de su praxis escénica por lo que tardan más tiempo en encontrar el perfeccionamiento y excelencia profesional.

La investigación se ubicó en formar y desarrollar la (C.R.E), en condiciones de semipresencialidad de estudios universitarios. La misma incluyó tareas para realizar dentro y fuera del contexto áulico, que pudieron servir al estudiante-artista universitario para conocer y aplicar esta competencia en sus modos de actuación, en la vinculación con la especialidad desde su propia área de acción, en sus relaciones interpersonales, en la utilidad social de la profesión y a identificar los beneficios materiales y espirituales que se derivan del ejercicio de la misma. El núcleo consiste en formar y desarrollar el dominio de herramientas que permitan realizarse como un mejor humano y profesional. La misma no está tratada en ningún programa de la carrera de Arte Danzario, perfil Ballet y es considerada por los autores como imprescindible para poder establecer una adecuada comunicación en su totalidad.

La (C.R.E), facilitó el mejoramiento del tratamiento mutuo que deben brindarse en la escena los bailarines al considerarse como iguales, de paralelo favoreció la convivencia en la compañía como agrupación danzaria; brindó herramientas para que el alumno bailarín aprendiera el tratamiento que debe dar a los personajes de manera consciente, evitando, en gran medida, su desorden emocional, la impulsividad, por demás se creó el compromiso de aprendizajes cooperativo e interdisciplinario, ya que no todos desempeñan el mismo rol en la escena, y pueden surgir así, una sobre-valoración o sub-valoración que afectaría el comportamiento personal y sus relaciones, ya sean humanas o profesionales, la formación y desarrollo de la (C.R.E), en los estudiantes-artistas de la carrera de

Arte Danzario: perfil Ballet aportó un modelo de formación en el afrontamiento de conflictos personales y profesionales en la práctica, antes durante y después de la puesta en la escena, concretado en un modelo pedagógico que permitió formar y desarrollar la (C.R.E).

La universidad actual aspira a que el alumno sea un egresado que responda a las exigencias contemporáneas, en el que coexistan conocimientos teóricos y prácticos que le permitan un desempeño profesional de excelencia. En este orden social favoreció una mayor calidad en la formación profesional de los estudiantes-artistas de Arte Danzario perfil Ballet por tanto esta formación se extendió a la dimensión ética del alumno artista en el ámbito del interés científico de esta investigación. Recordar que los profesionales que transita por estos estudios universitarios están de giras por muchas partes del mudo y la (C.R.E) le permitirá, realizar una critica más justa y un mayor sentido de pertenencia propio, entre sí y el arte que realizan, a legitimar lo que en razón de arte se enseña en las universidades de su país, tanto desde la concepción del artista que se dedica a la puesta en la escena, como el artista humano que se necesita; sensible y que sepa ponerse en el lugar de otro.

Los autores defienden la idea de que existen dos perspectivas desde las que se puede llevar a cabo la formación de esta competencia en el ámbito de las artes, son estas: 1. La práctica cotidiana con respecto a la formación y desarrollo de la (C.R.E). 2. Integrar prácticas adecuadas para el desarrollo de capacidades de armonización cognitivas emocionales.

Competencia

En las dos últimas décadas se ha producido un creciente interés por conceptualizar el término competencia. Ello responde a un intento de afrontar el riesgo de desacuerdos favorecidos por la polisemia del concepto, las distintas acepciones del concepto son tratadas desde las aristas de: autoridad, capacitación, competición, cualificación, incumbencia y suficiencia.

En los estudios consultados Bisquerra desde el 2009-2015, nos lega que competencia emocional es: la capacidad de movilizar adecuadamente el conjunto de conocimientos, capacidades, habilidades y actitudes necesarias para realizar

actividades diversas con un cierto nivel de calidad y eficacia. Desde esta proporción, se pueden destacar las siguientes características de la noción de competencia: es aplicable a las personas (individualmente o de forma grupal), implica unos conocimientos “saberes”, unas habilidades “saber-hacer”, y unas actitudes y conductas “saber estar” y “saber ser” integrados entre sí, es indisociable de la noción de desarrollo y de aprendizaje continuo unido a la experiencia, constituye un capital o potencial de actuación vinculado a la capacidad de movilizarse o ponerse en acción y se inscribe en un contexto determinado que posee unos referentes de eficacia y que cuestiona su transferibilidad.

Consecuentemente, los procesos de educación y formación deben tener presente el desarrollo de esta competencia considerada por los autores como integradora. Ciertas profesiones poseen un perfil de menos aplicación en el ambiente científico y social, mientras que otros tienen un amplio espectro de actividades y aplicación en el mundo profesional, es este el caso de las carreras de Artes Danzario donde se puede encontrar el perfil Ballet. También es necesario que este estudiante del nivel universitario posea una formación cultural que esté comprometida con dicha función, son frecuentes las carencias formativas con las que los estudiantes acceden a la universidad pero, por lo general, se pasa por alto el hecho de que los años universitarios no son sino una continuación de la formación, al menos es así en las carreras de artes, en donde el estudiante ya posee una base técnica y se desempeña como trabajador, y que solo parte de algunas lagunas que él detecta y que podrían suplir en la universidad conllevado por el curriculum escolar y los cursos optativos.

Cada actividad en los estudios universitarios suele exigir la presencia de un número variado de competencias que pueden posteriormente ser desglosadas en unidades más específicas de competencias en las tareas concretas que están incluidas en la mencionada competencia. Al hablar de (C.R.E), se hace referencia a un tipo de trabajo de cierto nivel de complejidad que lo distingue de las actividades que se desarrollan como mera ejecución de las órdenes de otros.

Hay que destacar en esta alineación, el hecho de que se trata de un tipo de actuación basado en conocimientos teóricos y la práctica, que la actuación de este alumno universitario debe concentrarse no solo en la adquisición y transmisión del conocimiento, sino, en la concientización del movimiento, del espacio, de lo psicofísico, ya que esta carrera comienza a los ocho años de vida y termina con el retiro o jubilación del bailarín, que debe influir en el él, la perseverancia,

la actividad, el control de la impulsividad, el dominio de la regulación de sus emociones para con él y los demás y podrá alcanzar la eficacia profesional a corto y largo plazo.

Un aspecto importante de la (C.R.E), en este tipo de alumno, es, la capacidad de actuación artística como eje central de la carrera que no surge de las capacidades de actuación personal, no surge de manera espontánea, ni por una vía puramente experimental de adquisición empírica dada por la práctica, sino que precisa de conocimientos y tratamientos especializados de la psicopedagogía enseñados y aprendidos, entrenados constantemente para que después sean concientizados y así transmitirlos.

Contrariamente, un bajo nivel de la (C.R.E), mina muy desfavorablemente el desarrollo y el éxito tanto de individuos como de los grupos artístico así como de sus obras a presentar a su público. La dimensión personal de la vida no escapa a los efectos positivos de un buen desarrollo de la (C.R.E). Invertir tiempo pedagógico en el desarrollo de la (C.R.E), de los estudiantes universitarios de las carreras de artes tiene consecuencias altamente positivas según los autores, en múltiples situaciones: permite resolver eficazmente situaciones delicadas con un compañero, sus ensayadores, coreógrafos, situaciones interpersonal, contribuye a mejorar la relación con el público y sus maestros a afrontar las críticas y correcciones que a veces son muy severas por parte de los ensayadores, coreógrafos, directores, a perseverar en la tarea hasta completarla para hacerla perfectible, a enfrentar los retos que se les plantean.

Conclusión

Se evidencian insuficiencias teórico-metodológicas relativas al vínculo entre el proceso formativo del estudiante de ballet y la (C.R.E), para el desempeño artístico.

Referencias Bibliográficas

- Bisquerra, R. (2000). Educación emocional y bienestar. Barcelona: Praxis.
- Bisquerra, F. (2003). Educación Emocional y Competencias básicas para la vida. Revista de Investigación Educativa. pp. 21, 1, 7-43. Barcelona. Praxis - WoltersKluwer.
- Bisquerra, F. (2005). La educación emocional en la formación del profesorado. Revista interuniversitaria de formación del profesorado. Pp. 19, 3, 95-103. Barcelona. Praxis.
- Bisquerra, R. (2008). Educación para la ciudadanía y convivencia. El enfoque de la educación emocional. Barcelona: Praxis - WoltersKluwer.
- Bisquerra, R. (Coord.). (2011). Educación emocional. Propuestas para educadores y familias. Bilbao: Desclée de Brower.
- Bisquerra, R.; Pérez, J.C.; y García, E. (2015). Inteligencia emocional en educación. Madrid: Síntesis.

066- Cuerpo digital, e-imagen & movimiento, retos para danzar en red

Digital body, e-image & movement, challenges to dance online

Autor

Ing. Andrés D. Abreu159, adabreu01184@gmail.com

Resumen

El humano cuerpo, desenvuelto y pensante, constantemente sorprende en obsesiva búsqueda de una posibilidad otra, de un más allá como instante de felicidad. Cuerpo vivo que soporta el peso inmensurable de sinergias circundantes y busca su ente distinguido dentro de ese otro espacio intangible de emisiones cuánticas. Allí, su afán de singularizarse ha (re)creado un cuerpo simbólico que le han categorizado como virtual, una imagen perceptiva e identificable de su existencia como cuerpo expandido. Para ese otro cuerpo “fantasmagórico” habitante de escenarios interactivos, imitativos, miméticos, creativos del universo en red, aumentado, en 3D y con visualidad de 360 grados, también se (re)crean mitos y ritmos alrededor del redimensionado cuerpo “digital”, tendientes a ritos, cultos, danzas. Para las “artes vivas” se abre entonces el reto de otras formas performativas, narrativas, comunicativas en contextos e-culturales, indagaciones y contestaciones a un cuerpo asumido del potencial multiplicador de su e-imagen tecnológicamente danzando por el e-universo.

Palabras claves: Cuerpo digital, e-imagen, movimiento, red, danza virtual, e-cultura.

Abstract

The human body, unwrapped and thinking, constantly surprises in the obsessive search for another possibility, for a beyond as an instant of happiness. Living body that supports the immeasurable weight of surrounding synergies and seeks its distinguished entity within that other intangible space of quantum emissions.

159 Profesor de Danza y Tecnología. Universidad de las Artes, ISA.

There, his eagerness to distinguish himself has (re)created a symbolic body that has been categorized as virtual, a perceptive and identifiable image of his existence as an expanded body. For that other “ghostly” body inhabiting interactive, imitative, mimetic, creative scenarios of the networked universe, augmented, in 3D and with 360-degree visualization, myths and rhythms are also (re)created around the resized “digital” body. tending to rites, cults, dances. For the “living arts” then opens the challenge of other performative, narrative, communicative forms in e-cultural contexts, responses to a body assumed from the multiplier potential of its e-image technologically dancing through the e-universe.

Keywords: Digital body, e-image, movement, network, virtual dance, e-culture.

Introducción

Segundo tras segundo millones y millones de cuerpos electrónicos surgen, se crean, mueven y desplazan por la red, un buen número de ellos danzan. Sí, danzan como danzaron esos otros cuerpos que vivieron fuera de esta era electrónica y también danzan cómo aquellos no pudieron danzar desde esa metáfora “carne digital” (Pichel-Vázquez, 2019) y bajo el reto de hacerlo para esa red que hemos creado y alimentado los humanos, incluso con el propio danzar.

Este texto en tres tiempos, quizás alegoría de un adaggio, una variación y una coda, es tan solo un breve espacio para esparcir ciertas líneas de un movimiento indagador acerca de la necesaria investigación inmediata sobre ciertos fenómenos que nos ha lanzado la era electrónica, digital, virtual...sobre nuestros cuerpos en danza. Advenimientos que evolucionan a una velocidad impredecible y ponen en crisis las capacidades de nuestras mentes para reaccionar a toda (con)ciencia sobre un proceso vívido, ultraveloz, generador de nuevas epistemes para la corporalidad, el espacio y el tiempo...e inevitablemente para la socialización de nuestro actuar, incluido el danzar.

Fenómenos que ya han sido acompañados por estudios e investigaciones a su paso mismo desde los riesgos que implica la indagación profunda en la cercanía contextual y temporal, el discernir con claridad sobre algo que acontece y es sorprendente aún, pero inevitablemente verdadero, influyente, reconstructor,

productor y hasta determinante en toda la socioculturalidad contemporánea, de esa que somos parte innegable ya sea estando online e incluso offline.

Aunque Internet y el ciberespacio son construcciones tecnológicas de reciente creación y continua evolución, durante los últimos treinta años se ha llevado a cabo un considerable número de investigaciones y estudios sobre estos temas: desde su definición hasta los efectos e influencias que produce su existencia en la vida social de las personas.

Como se ha mencionado, la red está en continua evolución, lo que dificulta especificar una genealogía clara.

Internet es una construcción producto de la materialidad y de la comunidad social del momento. En conclusión, la conceptualización del espacio de análisis de este trabajo se basa en entender Internet como una tecnología mediática (artefacto cultural) generadora de prácticas sociales (cultura) (Hine, 2015; Polivanov, 2013; Zafra, 2015a)." (Pichel-Vázquez, 2019)

A esta lista citada por Pichel-Vázquez pudieran añadirse decenas de otros nombres a los que ha de sumarse sin falta el del teórico español José Luis Brea, sobre todo por su ensayo *Las tres era de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*.

Pero el posicionamiento de estos regímenes escópicos sobre el mapa del danzar mismo en la antroposfera y la tecnoesfera de la era de la e-imagen aún es difuso por escaso y apremiante en la medida que la red cada día deviene emplazamiento desbordante de cuerpos electrónicos, "carne digital" en ejercicio creativo y retante de movimiento danzario.

Sobre estos campos danzarios mirados desde los epistemes relacionados con la e-imagen vale destacar los contenidos aportados en la compilación de textos *Arte del cuerpo digital. Nuevas Tecnologías y estéticas contemporáneas*, donde su propia compiladora Alejandra Ceriani nos plantea:

Los desarrollos tecnológicos en la actividad artística sugieren, asimismo, un importante cambio cultural a partir de la aparición de un nuevo paradigma que reconfigura la relación entre lo físico y lo virtual, originando márgenes ambiguos entre uno y otro. Y sobre esa indeterminación se diseñan, se conforman, ciertas búsquedas y hallazgos estéticos. Parecería no haber lineamientos para seguir, cada propuesta inaugura los propios, se percibe un corrimiento de cierta hegemonía en los modelos culturales, artísticos, que generan nuevas mixturas, contingencias en las prácticas con los lenguajes establecidos. (Ceriani, 2012)

Mientras que Ludmila Cecilina Martínez Pimentel nos plantea e interroga:

El hacer un recorrido histórico sobre el avance de los cuerpos-imágenes que bailan también se justifica y se actualiza a través de nuestros experimentos porque consideramos que la danza está aportando diferentes tecnologías al cuerpo. Es más, la danza ayuda incluso a que reflexionemos sobre lo siguiente: ¿hasta dónde puede llegar un cuerpo en la actualidad? (Pimentel, 2008)

(I)

El cuerpo es una envoltura y no lo es. Para definir la existencia de un cuerpo se hace imprescindible determinar sus límites espaciales y las dimensiones de su extensión material, de lo contrario no hay cuerpo, lo que nos conlleva a precisar la corporalidad a partir de esas fronteras que demarcan su superficie, su envoltura. Esa elemental definición física de un cuerpo lo presupone como un ente material encerrado. Incluso ese cuerpo en su versión humana de ente biológico vivo capaz de crecer y desarrollarse, de transformarse y adaptarse, de envejecer y morir, no deja de ser material envuelto y definido bajo una piel. Diferenciada y deferenciada, esa materia viva está dotada de potencialidades que ponen en crisis esos límites básicos de la física corporal.

Moverse como cuerpo, contraerse y expandirse en sí y desde sí, trasladar de posición y lugar esas dimensiones superficiales que le permiten el ser, son posibilidades primarias que lo habilitan para el desafío de sobrepasar la existencia prevista desde el envoltorio medido.

Sentir desde el cuerpo el más allá del cuerpo de(s)limita otro alcance de lo corpóreo y lo expande de ese mero territorio ortodoxo que reviste su envoltura. Pensar desde y como cuerpo en su existencia y en el existir todo, es la posibilidad mayor que dota al humano cuerpo de un desafío impredecible a esas fronteras suyas de la corporalidad físicamente pura.

Creo que muchas veces se mal utiliza como envoltura manejable, diseñable, visible, y no tanto como se merece esa materia dialogante, incansable generadora de sinergias de comunicación. Y es que justo para que ese cuerpo decida expandirse y superar sus superficialidades necesita tener expresiones latentes,

saberes a decir y un nivel de interrogantes prestas a recepcionar la expresión del otro cuerpo. Todo sin atarse a la facilidad del más capaz de sus órganos, ampliándose como generador consiente de lenguajes y de posibilidades del decir y del escuchar. Desbordándose como cuerpo capaz de alcanzar otra dimensión desde sus energías, que no por emitidas más allá de la piel, de la envoltura, dejan de ser parte extensiva de esa corporalidad, su porción no encerrable, más infinita y universal.

Ese cuerpo humano desenvuelto y pensante nos sorprende constantemente en su obsesiva búsqueda de una otra posibilidad, de un más allá como un otro instante de la felicidad. Ese cuerpo con el tiempo aprendió a vivir y soportar, como cuerpo, el peso inmesurable de las emociones que transmiten y reciben sus energías circundantes. En ese mundo espacio intangible transformable de emisiones cuánticas donde fluyen entre otras sus emociones, allí también el humano ha intentado ser ente distinguido y en su afán de singularizarse se ha recreado un cuerpo simbólico que ha categorizado como virtual, pero que no es más que una imagen perceptiva posible e identificable de su existencia real deslimitada como cuerpo expandido.

Para ese otro cuerpo incalculable también se han diseñado escenarios interactivos, unos más imitativos, miméticos, otros más creativos desde lo imaginario. En ese universo en red, aumentado, con sus 3D y su visualidad de 360 grados, también se (re)crean mitos y ritmos alrededor de ese redimensionado cuerpo electrónico, "digital", y por tanto tendiente también, como cuerpo-carne digital, a generarse ritos, danzas para sí y para que otros cuerpos que los ejecuten.

No está de más recordar aquí que con el computador no estamos ante la tradicional relación de un cuerpo y una máquina, relación dedicada al ahorro de fuerza muscular o de la repetición ininita de la misma tarea, sino ante una aleación de cerebro e información, incomprensible por fuerza de la invocación radical que introducen las nuevas figuras de razón que ha posibilitado la razón técnica. (Barbero, 2004)

(II)

Cuando en la primera década del presente siglo, el filósofo y crítico de arte español José Luis Brea definió nuestro tiempo como una era de la e-imagen y la caracterizó como:

La sociedad del espectáculo generalizado que ya habitamos es aquella en que el mercado ha evacuado prácticamente todo requerimiento de materialidad. Es el escenario de la inmaterialidad absoluta, de lo psíquico en estado puro – el escenario de la hipótesis matrix. Es el tiempo de la absoluta saturación de lo que hay (el mundo, lo que acaece, habría dicho Wittgenstein) por el más febril enjambramiento imaginable... de un tsunami incontenible... de imágenes, precisamente. Imágenes que se proyectan en todas direcciones, en el seno de una economía que entonces se ha vuelto de ellas mismas, del imaginario, «del fantasma». (Brea, 2010)

Desde el análisis adelantado de Brea a ese cosmos caótico de producción y circulación de imágenes electrónicas desatadas por el desarrollo vertiginoso de la programación y comunicación digital en red a esas e-imágenes “-*acaso como cosas, como imágenes de cosas-, es preciso todavía pensarlas como habitantes obsecivos de todos los lugares, potencialmente*”. (Brea, 2010)

Su teoría de las tres eras de la imagen (materia- fílmica- electrónica) se adelantó inmediatamente a prevenirnos de ciertos fenómenos y problemáticas que se avenían ante el desarrollo de un nuevo espacio y tiempo de construcción y movimiento del imaginario cultural humano, un lugar que fabuló como fábrica rizomal del enjambre electrónico de generación de contenidos. Brea nos legó un inquietante y provocador ensayo basado en la e-imagen como centro, una imagen que alertaba que al perder su especificidad de ubicación perdería su poder de culto, su fuerza de creencia y que en su tendencia a la infinita reproducibilidad tendería a perder el viejo anhelo de la singularidad y la particularidad.

Pero Brea también reconocía la posibilidad de que el viejo sujeto particularizado y singularísimo a su vez dejaría paso a una lógica de multiplicidades, de las formaciones de subjetividad colectivas, gregarias a partir del componente comunitarista, de formación de lo colectivo que persiste en la naturaleza de la imagen y que en esos

...nuevos procesos de fábrica multitudinaria del trabajo simbólico –como en flicker o youtube– darían paso a una dinámica experimental de constitución

de las subjetividades gregarizadas bajo nuevas figuras, quizás próximas a las de la comunidad que viene teorizada por Agamben o la de la multitud pensada por Negri y Hardt a partir de Imperio (o incluso quizás a aquella otra anterior comunidad de productores de medios sobre la que un día no muy lejano especulara Bertold Brecht). (Brea, 2010)

José Luis Brea no conoció Tik Tok, ni sus retos operadores de la seducción fugaz, ni las antropológicas coreografías viralizadas, ni observó esa abundancia de cuerpos digitalizados intentando complacer las ilimitadas demandas de deseos confabulados en la acumulación de esas miles y miles imágenes de cualquier lugar viajando por la red chocando de pantalla a pantalla, iluminándose desde el danzar como espectáculo y mercancía de la nueva industria cultural e-imaginaria. Si Brea hubiese vivido diez años más hubiese leído este artículo que publicó elDiario.es el 22 de febrero de 2022 (https://www.eldiario.es/tecnologia/tik-tok-creado-adolescente-ignorada_1_1115578.html)

El baile más viral de Tik Tok fue creado por una adolescente que fue ignorada durante meses. TikTok y la cultura que ésta genera se va abriendo paso cada vez más en otros espacios y dándose a conocer. Aunque muchos lo siguen considerando un espacio adolescente y miran con cierto recelo los contenidos que se generan en ella y las tendencias que emergen de la plataforma. Pero las personas que lo usan siguen a lo suyo. Y una de las cosas que más importan en TikTok son las coreografías y la música.

Esta es **Daniela Golubeva**, una jovencísima creadora de contenidos con 1.6 millones de suscriptores en Youtube y casi 500 mil en TikTok, con doble nacionalidad: rusa y española. En este vídeo explica los pasos para realizar una coreografía conocida como "**Lottery (Renegade)**", que usa la canción de **K-Camp** como base instrumental.

El vídeo es del 1 de Enero de 2020 y Golubeva no menciona su origen. Pero en ese momento ya habían pasado casi 3 meses de que la *tiktoker* americana **Charli D'Amelio**, con casi 30 millones de seguidores, publicara **una de las primeras versiones de la coreografía que se popularizaron**. Más tarde publicaría muchas más, algunas más largas y en colaboración con otras personas.

Durante meses la coreografía se ha viralizado por todas partes. La búsqueda del término "Renegade Lottery Dance" arroja un total de 556.000 resultados y **según Google Trends** el índice de popularidad de estas tres palabras juntas ha pasado de 0% a 100% de Octubre hasta ahora. Es decir: nos encontramos ante un fenómeno

cultural que ha traspasado fronteras y ha generado miles de bailes, versiones, vídeos, comentarios, etc. Lo que ocurre es que su creadora no recibió crédito por la autoría del baile original durante meses.

La periodista del **Taylor Lorenz** (NY Times) publicaba hace unos días un artículo titulado **“The original Renegade”** donde desvelaba la historia de la verdadera autora de la coreografía: **Jalaiah Harmon**, una adolescente negra de 14 años que reside en un barrio residencial a las afueras de Atlanta y que entrena desde hace años en una academia de baile donde combina disciplinas muy dispares: hip-hop, ballet, lírico, jazz o tap entre otras.

El 25 de Septiembre Harmon quedó con una amiga que también baila para hacer un post entre las dos. Ella misma creó la secuencia coreográfica usando como base la canción “Renegade (Lottery)” del rapero K-Camp e incorporando otros movimientos que se han hecho virales: una mezcla de sus aprendizajes en la escuela de danza y de lo que ve en la red, dando como resultado un baile que mezcla distintas disciplinas y estilos.

La viralidad a veces es muy cruel con la fuente ‘original’. Ocurre con los memes y cómo no, ocurre con las coreografías. La noción de apropiación está tan inserta dentro de las lógicas de Internet que a veces parece no importar la autoría. Sin embargo, hay bastantes ocasiones en las que sí parece existir una cierta ética que al menos acredite un contenido que es imitado o copiado. Esto no sucedió con Harmon. Nadie acreditó su autoría del baile.

“Lo publiqué en Instagram y tuvo unas 13.000 visualizaciones. Luego la gente empezó a hacerlo de nuevo una y otra vez. Estaba enfadada, no me parecía justo”, declaraba Harmon a Lorenz en su entrevista en el NY Times. Esa pieza cambió el rumbo de los acontecimientos. En un movimiento tardío pero inteligente, Charli D’Amelio se citó con Harmon y bailó la coreografía dando el lugar que se merecía a ésta y situándose en un segundo plano.

Detrás de este baile viral no hay una simple historia de apropiación indebida de una creación ajena. Hay una cuestión cultural y racial. **Dubsmash** es una app más antigua pero menos conocida que Tik Tok en estos momentos donde la comunidad negra es muy activa en los Estados Unidos creando y compartiendo bailes, memes y otros contenidos. La propia Charli D’Amelio se vio involucrada en **una polémica**, de nuevo, por no acreditar a **D1 Nayah** una creadora negra con 1 millón de seguidores de la que había usado un baile sin citarla.

Afortunadamente para Jalaiah Harmon dejó de estar en la invisibilidad y en tan

solo 10 días su vida ha dado un vuelco: del anonimato a **participar en el programa de Ellen DeGeneres** a actuar en el **All Star de la NBA**. Encaja perfectamente en las historias de éxito que tanto gustan en los EEUU y si maneja bien la fama seguramente sus condiciones materiales y la de su familia hayan cambiado para siempre.

Más allá de ser un ejemplo más de apropiación indebida con trasfondo racial y de clase, la historia de “Renegade” nos vuelve a recordar que lo que sucede en Internet casi nunca está exclusivamente acotado a lo digital: plantea retos políticos y sociales que se suman y complejizan los ya existentes. Y sobre todo y como demostró la visita de las **Twin Melody a La Resistencia**: sus protagonistas generan su propio lenguaje y por tanto su propia cultura.”

De haber podido leer Brea esta historia, que fue generada en plena evolución de la pandemia de la Covid 19 y período de auge y expansión global de Tik Tok, hasta el propio Brea se hubiese sorprendido de la lucidez alertadora de muchos de sus precursores presupuestos. Incluso, el filósofo y teórico español también alarmó que

...este sería el mundo de las mercancías desvanecidas, tal vez. El mundo de las últimas cosas, ahora convertidas en imagen. Acaso ese mundo de fantasmagoría, de espectáculo, que predecía Guy Debord como culminación de la apropiación capitalista del mundo –al transfigurarse todo lo existente en la forma fetichizada de las mercancías (Brea, 2010)

Y ante esta otra manifestación avisada se pronunció considerando que, frente a esta nueva economía electrónica de vertiginosa abundancia de las imágenes, la organización capitalista del sistema igualmente presionaría para mantener la regulación de la forma valor desde la escasez incluso cuando esto fuese contrario a la naturaleza de la reproductibilidad ilimitada de e-imagen.

A los modos del arte instituido, advirtió y llamó Brea a debate, se apelaría entonces para establecer cierto orden jurídico que protegiese los derechos individuales de la propiedad de las imágenes. Y es justo a esos clásicos mecanismos paradigmáticos de hiperregulación de la propiedad autoral que hace alusión el artículo periodístico para arbitrar la controversia generada entre las adolescentes tiktokers Daniela Golubeva (a quien le resaltan su doble nacionalidad ruso española), la estadounidense Charli D’Amelio (de quién no se dan otros detalles de orígenes, ni raciales ni de otra nacionalidad a pesar de su apellido no anglófono) y la también estadounidense Jalaiah Harmon, a quien se victimiza por ser pionera de la exitosa

coreografía aludiendo además a su racialidad, procedencia contextual geopolítica y su formación académica en el arte danzario.

En este caso específico los medios de comunicación manejaron desde su político poder la imagen de un cierto litigio que se extrapoló al contexto e-imaginario desde ciertas epistemes relacionadas con los modos de institucionalización del arte y la propiedad en las llamadas por Brea era materia y era fílmica, privilegios que tienden a la obsolescencia en la era de la e-imagen y sobre todo dentro del territorio de pretensiones desfronterizadas de esa red electrónica considerada como mundo virtual.

(III)

Cuando crear una danza de un minuto para ser filmada desde un teléfono portable se volvía un frecuente proceso demandado por muchos proyectos y eventos online dedicados o asociados a la videodanza en busca de alternativas democratizadoras y un tanto también facilitadoras (a veces facilistas) de otras posibilidades de circulación de la expresión y comunicación artística a través del cuerpo danzado y registrado digitalmente. Cuando muchos aún no asumían esta alteridad desde las nuevas realidades expandidas de la vida que propicia la ciberneticización indetenible de la existencia (con sus parabienes y paramales) debido a otodoxias conceptuales prejuiciosas o inadaptaciones a los nuevos instrumentales e imaginarios que el universo digital demanda y exige. Apareció una indeseada pandemia asociada a un nuevo coronavirus, una enfermedad peligrosa que desorganizó la (des)organización global de la existencia e impuso llamados a confinamiento social y distanciamiento físico.

Las llamadas “arte vivos” donde las artes escénicas y en particular la danza son aportadoras estimables, vieron de súbito cerrados sus escenarios más clásicos y tradicionales y también sus prácticas de creación más convencionales e históricas. A muchos bailarines la transformación sanitaria del contexto les forzó un cambio radical de sus actividades formativas, creativas y representativas. Desde entrenarse hasta socializarse, la rutina de los bailarines y hacedores artísticos de la danza recibió, en mayoría, un inesperado y desestabilizador (re)ordenamiento que no dudo haya resultado traumático para una buena parte de estos entes generadores

habitados a crear desde un lenguaje corporal entrenado, pensado, estructurado y proyectado para la escena espectacular pública donde les aguardan grupos humanos físicamente cercanos.

Para algunos todavía resulta difícil comprender que mucho de estos conceptos se traspolan consecuentemente a la red social virtual o electrónica, que sin ser lo mismo pueden ser relativamente similares. Pero para ello ciertamente ese cuerpo biocarnal milenariamente percibido y deseado en su movimiento coreográfico debe repensarse y reentrenarse para transportarse a su e-imagen, a su “carne digital” para devenir representación audiovisual electrónica de sí mismo con los correspondientes acomodados (tanto limitaciones como ampliaciones) que exige ese nuevo espacio desarrollado por el hombre y sus tecnologías (que no deja de ser tan real y físico por ser llamado virtual para su diferenciación nomenclativa, posible estudio y entendimiento socio-científico-académico).

Para quienes se habían atrevido ya antes a explorar los novedosos y complejos caminos de la e-imagen y su proyección y socialización on-line el reacomodo de sus ideas y acciones corporales expresivas pudo fluir agilmente y por ello una nueva producción de “artes vivas” y danzarias comenzó a fluir vía internet aportando a la necesaria reconfiguración del intercambio social humano en los territorios ciberglobales. Lo que venía siendo una alteridad danzada en aumento devino súbitamente en normalidad en desarrollo exponencial ante las imposiciones salvaguardadoras de la vida humana que emergieron de esta situación especial pandémica.

Cientos y quizás miles de videos sobre danza saltaron y se liberaron en la red. Otros tantos se reacomodaron desde sus plataformas. Y otros muchos se crearon para esta contingencia existencial. La diversidad de maneras de asumirlo se agradece pero no es menos cierto que la mejor forma de convivenciarlos en el contexto on-line es creando coherentemente para este altermundo. Fue ahí donde la avanzada la tomaron aquellos que de antemano no le temieron a las complejas exigencias y riesgosas facilidades de las nuevas plataformas de la e-imagen, los que ya habían estudiado, replanteado y producido su cuerpo vivo digital expandido y danzante, los que soportando las calificaciones excluyentes de marginales o elitistas apostaron por enfrentarse a la controversial verdad ética y estética del ciberespacio.

Un tiempo escaso ha transcurrido desde que la pandemia dejó de amenazar intensamente la vida humana y todos los constructos sociales dejaron de estar

entremo acosados y condicionados por su letalidad. La movilidad de nuestros cuerpos recuperó libertades truncadas por el resguardo temporal de su propia salud. La danza volvió a todo lugar que no debió abandonar, y en cientos, miles, fue retorno crecido, expandido, prestos a una nueva e implacable realidad interterritorial y desfronterizada que se impone y hasta deborda. Para las llamadas “artes vivas” la nueva normalidad implicó el reto de nuevas performativas respuestas de un cuerpo carnal irreverente a lo estático improductivo y asumido del potencial multiplicador de su e-imagen tecnológicamente danzando por el (e)-universo.

Epílogo

El tiempo, el implacable..., quizás o incluso tendrá muy pronto que comenzar a estimarse desde otras perspectivas de la dimensión. Ya muchos hoy, a diferencia de tan solo unos meses atrás, no hablan de un minuto para definir la más corta historia audiovisual, las nuevas narrativas se refrencian ya y muy a menudo contra un reel, ese modelo creado por Instagram que habilita a los usuarios de la plataforma social con una herramienta propia para la grabación y edición, inclusión de efectos, stickers, audio, música, entre otras más, hasta crear audiovisuales verticales dónde la duración de los contenidos puede ir desde 15 a 60 segundos. Un minuto no es ya un mínimo de tiempo, es también un máximo para esa otra existencia creadora que se propone una espectacularidad vertical y vertiginosa. ¿Acaso estaremos viviendo el inicio de un nuevo paradigma: el de la instagrafía? Pero un reel es desde antes un tipo de danza popular en Irlanda y Escocia. Los reels poseen un ritmo vivo y suelen interpretarse a velocidad rápida. Existen distintas maneras de interpretarlos según las zonas y los intérpretes, con más o menos adornos, mayor o menor ligado en las notas, mayor intensidad en el swing, etc. La era electrónica está redimensionando el concepto de reel apropiándose interdisciplinariamente de él y haciéndolo circular desde una reconstrucción para su espacio. Así va haciendo con todo o con casi todo que no será lo mismo, pero... Desentender esa realidad que todavía algunos insisten en ver como un mundo de fantasías y desde una noción de irrealidad pasajera es peligrosamente retrogrado porque lo real innegable es que la mayoría de las epistemes de esta

era se están redefiniendo sobre los constructos de la realidad que confrontamos y reconfiguramos en la inmensa e intensa semiosfera del e-universo, e indiscutiblemente el cuerpo y sus danzas también.

Conclusiones

Se hace imprescindible y apremiante actualizar los estudios, nociones e implementaciones de lo corporal, su movimiento y espectacularidad desde los nuevos epistemes que implica su e-imagen en red. No es posible danzar hoy pensando solo en las fronteras del biocuerpo tangible; en toda su necesaria expansión no puede faltar el peso de su “carne digital”.

Referencias Bibliográficas

- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Ceriani, A. [compiladora]. (2012). *Arte del cuerpo digital. Nuevas Tecnologías y estéticas contemporáneas*. Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Martínez Pimentel, L. C. (2008). *El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuestas experimentales* (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, España.
- Pichel-Vázquez, A. (2019). *Cuerpos digitales, imagen y subjetividades. La virtualidad y la performatividad del género, la sexualidad y la corporalidad en la era de Instagram* (Trabajo de Fin de Máster en Estudios de Dones Gènere i Ciutadania. Año académico 2018-2019). Institut Interuniversitari d'Estudis de Dones i Gènere. Barcelona. España. Recuperado de <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/146397/1/TFM%20-%20Pichael%20V%C3%A1zquez%2C%20Alexandre.pdf>

078- La inteligencia kinestésica: retos y perspectivas en los estudiantes de danza de la Universidad de las Artes

Kinesthetic intelligence: challenges and prospects for dance students at the University of the Arts

Autoras

Dr. C. Maribel Mola Cantero¹⁶⁰, maribelmola12@gmail.com,

Dr.C. Lilliam Yamila Chacón Benavides¹⁶¹, lchacon@cubarte.cult.cu

M. Sc. Elizabet Marrero Ramos¹⁶², elymarrero@isa.cult.cu

M. Sc. Laura Obregón Betancourt¹⁶³, lauraobregon694@gmail.com

Resumen

La Inteligencia Kinestésica permite comprender la representación mental, la experimentación, y la toma de conciencia de los segmentos corporales que la constituyen. Ésta no debe reducirse exclusivamente a lo motriz, porque existen otros elementos que se relacionan como los sentimientos y las emociones. El presente trabajo tuvo como objetivo: caracterizar la inteligencia kinestésica de los estudiantes de danza desde los entrenamientos técnicos corporales (Ballet, Técnica de la danza, Acondicionamiento corporal) en la carrera de Arte Danzario de la Universidad de las Artes en La Habana. La selección de la muestra se realizó de manera intencional con ocho estudiantes en un universo de 19 bailarines del primer año de la carrera. Para la investigación se aplicaron métodos del nivel teórico, empírico y estadísticos matemáticos entre ellos: Histórico lógico, Analítico Sintético, la Observación estructurada, Cuestionarios y algunas técnicas de entrevistas grupales y métodos estadísticos para el manejo de los datos cualitativos. Los resultados de la investigación fueron justificados al constatar que la comunicación es determinante para que los estudiantes aprendan y expresen

160 Profesor Titular. Universidad de las Artes

161 Profesor Titular. Decana de la Facultad de Arte Danzario en la Universidad de las Artes

162 Instructora. Facultad de Arte Danzario. Universidad de las Artes

163 Instructora. Facultad de Arte Danzario. Universidad de las Artes

lo que verdaderamente se espera de ellos. Así como la necesidad de rediseñar algunos instrumentos para la evaluación de la inteligencia kinestésica que permita determinar algunas limitaciones en los modos de actuación profesional.

Palabras claves: inteligencia kinestésica, entrenamientos técnicos corporales.

Abstract

Kinesthetic Intelligence allows understanding the mental representation, experimentation, and awareness of the body segments that constitute it. This should not be reduced exclusively to the motor, because there are other elements that are related such as feelings and emotions. The objective of this work was: to characterize the kinesthetic intelligence of dance students from technical body training (Ballet, Dance Technique, Body Conditioning) in the Dance Art career at the University of the Arts in Havana. The selection of the sample was made intentionally with eight students in a universe of 19 dancers from the first year of the career. For the investigation, methods of the theoretical, empirical and mathematical statistical level were applied, among them: Logical History, Synthetic Analytical, Structured Observation, Questionnaires and some group interview techniques and statistical methods for the handling of qualitative data. The results of the investigation were justified by verifying that communication is decisive for students to learn and express what is truly expected of them. As well as the need to redesign some instruments for the evaluation of kinesthetic intelligence that allows determining some limitations in the modes of professional action.

Keywords: kinesthetic intelligence, body technical training.

Introducción

La educación de la inteligencia es uno de los problemas de mayor importancia y actualidad de la pedagogía contemporánea. Sin embargo, existe una gran diversidad de enfoques sobre cómo proceder en la práctica educativa para lograr un óptimo desarrollo intelectual en los estudiantes de danza en formación. Por lo que es de gran importancia el trabajo y aplicación de las metodologías al uso en

los ámbitos de las corporalidades artísticas y creativas.

La inteligencia kinestésica se caracteriza por la coordinación del equilibrio, velocidad, la fuerza y la destreza del individuo para realizar cualquier acción o actividad. El dominio corporal se produce como consecuencia de la información que por efecto del movimiento y de la experiencia, se convierten en aprendizaje. Para Segarra (2015), la inteligencia kinestésica permite el conocimiento, experimentación, representación mental y toma de conciencia de su corporeidad global y de los segmentos que la constituyen. Ésta no debe reducirse exclusivamente a lo motriz, puesto que los aspectos como la sensación, la comunicación, el lenguaje o la integración, inciden en el proceso de desarrollo del individuo.

La inteligencia kinestésica se expresa en la habilidad y capacidad para utilizar todo el cuerpo o parte de él de forma armónica y coordinada. Se considera que es la habilidad que tiene el sujeto de expresar mediante el cuerpo las emociones y sentimientos. Así como las expresiones mediante la capacidad de ritmo, equilibrio, flexibilidad (Closas, Estigarriba, De Castro, Rohde, G. y Dusicka, 2017).

Por su parte, Gutiérrez y Urueta (2018) refieren que la inteligencia kinestésica es fundamental y debe ser desarrollada en el estudiante porque es la capacidad para orientar, manejar y dirigir el cuerpo con distintos objetivos, para resolver problemas o elaborar productos usando partes del cuerpo o todo el cuerpo.

Para un danzante en formación la inteligencia kinestésica trata también de: memorizar largas rutinas de movimientos, aprender a aprehender experiencias sensorio-perceptivas en pos de un desarrollo artístico significativo junto a la capacidad de autorectificación técnica, entre otros.

Por lo tanto, la inteligencia corporal se corresponde con el control de los movimientos del cuerpo, la coordinación de estos y el manejo de objetos diversos (sean escenográficos de utilerías, de vestuarios o de objetos integrados a fines artísticos). La capacidad corporal cinestésica se localiza cerebralmente en el cerebelo, los ganglios basales y la corteza motora mayoritariamente. Se incluye tanto la motricidad fina como gruesa.

En el presente trabajo se ofrece un análisis crítico desde una investigación cualitativa fundamentada en el enfoque mixto por contemplar datos cuantitativos y cualitativos, para lo cual se analizan y se entrecruzan teorías, concepciones y principios de la danza con el entrenamiento deportivo, para establecer una caracterización de los estudiantes de primer año de danza que se forman en la Universidad de las Artes.

Para el diagnóstico del estudiante de danza, se revisaron los programas de la disciplina Prácticas corporales con el propósito de describir las acciones didácticas metodológicas que se utilizan para desarrollar la inteligencia kinestésica, indagando en las experiencias y resultados de los proyectos de formación artística.

La base de las asignaturas que forman el grupo de entrenamientos técnicos corporales está encaminada fundamentalmente a la preparación y concreción de un cuerpo suficiente para la danza, capaz de desenvolverse con soltura en las diferentes técnicas y estilos expresivos. De ahí, que se conjuguen habilidades motrices básicas, capacidades físicas y coordinativas, como la flexibilidad, el equilibrio entre otros. De la misma manera se combinan con el desarrollo morfofuncional, psicológico, fisiológico para la obtención de una expresión corporal solvente a los efectos artísticos.

Son los bailarines los que poseen la habilidad de comunicarse a través de la creación del movimiento estilizado con fines artísticos. Por lo que el desarrollo de la capacidad corporal kinestésica, representa múltiples beneficios en ellos. Pero ¿cómo desarrollar la inteligencia kinestésica en los entrenamientos técnicos corporales? ¿Cómo evaluar la inteligencia kinestésica desde el acondicionamiento corporal?

Durante las prácticas en las clases de acondicionamiento corporal en la cual se centra la investigación, se pudo observar que el tratamiento para el desarrollo de la inteligencia kinestésica puede ser perfeccionados con la incorporación de otras metodologías validadas en otros ámbitos de desarrollo de las corporalidades como por ejemplo (Educación rítmica, Gimnasia artística, Ballet acuático, Nado sincronizado, entre otros).

Las apreciaciones antes expuestas fundamentan un problema a resolver para el cual se determinó como objetivo: caracterizar la inteligencia kinestésica en los estudiantes de danza del primer año de la Universidad de las Artes.

Desarrollo

La inteligencia kinestésica tiene características observables en los sujetos como es el control de movimientos donde el equilibrio, la velocidad, la coordinación y la flexibilidad tienen un alto nivel de desarrollo.

Para el conocimiento de la inteligencia kinestésica de un sujeto es preciso realizar un diagnóstico profundo con el empleo de métodos, técnicas e instrumentos adecuados que sirvan para recopilar la información necesaria. Aprenden más fácilmente mediante la participación, la interacción y la experiencia directa. Así como prefieren las experiencias concretas de aprendizaje a las abstractas.

A partir de estas ideas centrales que sirvieron de material para enriquecer la investigación, se realizó un estudio exploratorio donde se analizó cómo es y cómo se manifiesta el fenómeno, al explicar los diferentes instrumentos para la caracterización, evaluación y lograr un mejor desempeño del proceso creativo en las clases de danza desde la asignatura de acondicionamiento corporal.

Esta asignatura ubicada en el primer año de la carrera Licenciatura en Arte Danzario, presenta una panorámica de los principales aspectos del perfil profesional y programas de formación integral en la Universidad de las Artes.

La asignatura tiene como objetivo, desarrollar habilidades profesionales indispensables que debe poseer un licenciado en danza. Éstas posibilitan la impartición de algunos elementos del proceso de enseñanza-aprendizaje del acondicionamiento corporal desde un enfoque, didáctico, metodológico, biológico, físico y motriz que den fundamento a dicho proceso. Teniendo en cuenta los variados medios de la asignatura y su correcta aplicación, en correspondencia con las habilidades establecidas en el programa, mostrando una conducta convergente con los principios éticos que exige la actividad psico-motriz del ejercicio profesional, haciendo énfasis en la preparación física de los profesionales de la danza; así como la capacidad para solucionar problemas de dicha esfera, cuyo accionar se encuentra relacionado con la disposición y creatividad artística danzaria.

La investigación fue desarrollada en la Universidad de las Artes con una muestra intencional de ocho estudiantes cinco hembras y tres varones de una población de 19 bailarines de las diferentes manifestaciones danzarias (Ballet, Folklor y Contemporáneo). Además se seleccionaron a dos profesores de la asignatura de Acondicionamiento corporal.

En la investigación predominó el enfoque cualitativo, al tratarse de los modos de actuación revelados por los participantes (docentes y estudiantes), mediante el empleo de varios métodos como: Histórico lógico, Analítico Sintético, la Observación estructurada, Análisis de documentos, Cuestionarios y algunas técnicas de entrevistas grupales.

Para el procedimiento del diagnóstico se consideró la propuesta de Segarra (2015)

con los siguientes pasos:

- Revisión crítica de la documentación de los docentes (programas, plan de clases).
- Aplicación de los instrumentos, guía de observación a clases, entrevistas a los estudiantes.
- Tabulación de resultados obtenidos en los instrumentos aplicados.
- Análisis de los resultados obtenidos.

Resultados del diagnóstico

En la revisión del programa de la asignatura, se comprobó que existe una correcta estructura metodológica, donde se plantean los objetivos, sistema de conocimientos, habilidades y sistema de evaluación. Los planes de clases se corresponden con la lógica del programa de la disciplina y asignatura.

En las observaciones a los docentes se comprobó la alta maestría pedagógica y la disposición para desarrollar actividades creativas y relevantes; sin embargo, a pesar de exhibir un alto trabajo técnico y metodológico, no se lograba que el estudiante tuviera la memorización de un diseño coreográfico y una representación escénica adecuada.

También se constató que los dos profesores siempre motivaban sus actividades con propuestas novedosas y mantenía en todas las clases excelentes relaciones personales con sus estudiantes. Solamente se comprobó que la comunicación es determinante para que el estudiante aprenda y exprese lo que verdaderamente se espera de ellos (Figura 1).

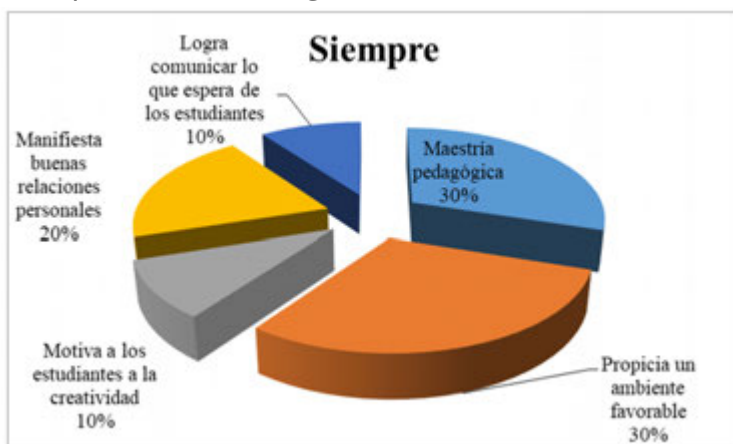


Figura 1. Lugar de la Comunicación en el proceso

En la observación a los profesores, se comprobó que la comunicación y la motivación fueron los indicadores de menor presencia en las clases observadas.

En el estudio se aplicó una entrevista a los estudiantes para comprobar sus opiniones acerca de la expresión corporal como manifestación no verbal en la asignatura de Acondicionamiento corporal. El 100% manifestaron tener conocimientos y gustarle las actividades planificadas para mejorar la expresión corporal, reconocieron que sus profesores los motivaban para mejorar la creatividad en sus movimientos.

Entrevista a los estudiantes

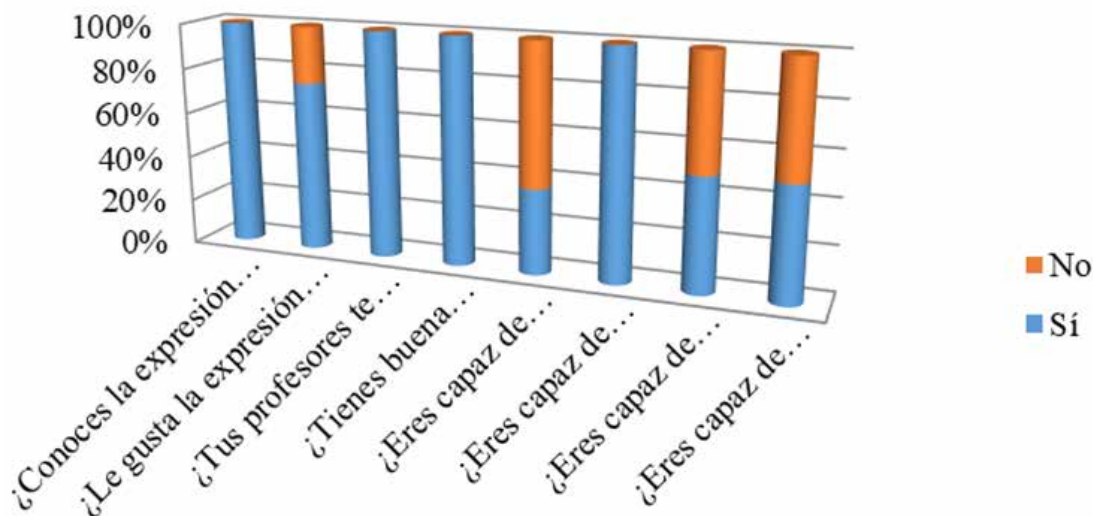


Figura 2. Resultados de la entrevista a los estudiantes.

Otro instrumento que se aplicó a los estudiantes fue una guía de **observación no participante** con el propósito de conocer el nivel de desarrollo de la inteligencia kinestésica. Esta guía contó con cinco indicadores y tres ítems relacionados con la asignatura de acondicionamiento corporal (ver tabla 1). Los indicadores se evaluaron por niveles ejecución en los rangos de Alto (A), Medio (M) Bajo (B).

No	Resultados de la asignatura Acondicionamiento corporal			
	Indicadores	(A)	(M)	(B)
1	Combina varios movimientos durante la rutina desde el calentamiento	100%		
2	Combina frases verbales con el ritmo	90%	10%	
3	Logra la expresión corporal con la comunicación intergrupal	5%	20%	75%
4	Logra memorizar el repertorio con una demostración	20%	30%	50%
5	Creatividad	25%	75%	

Tabla 1. Resultados de la observación no participante

El presente estudio tuvo como resultados que deben ser solucionados a corto plazo, la limitada comunicación intergrupal para el logro de una mayor comprensión y memorización de rutinas o repertorios largos. En ese sentido, el estudiante no demuestra una amplia gama de expresiones. Además de los ocho seleccionados solamente dos, una hembra y un varón demostraron una alta creatividad. De ahí la necesidad de propiciar nuevas experiencias que favorezca el entrenamiento de las técnicas corporales con el uso de propuestas de instrumentos para la evaluación de la inteligencia kinestésica de manera sistemática.

Discusión de la investigación

La integración de saberes como elemento aglutinador, que potencie el perfeccionamiento de los procesos para aprender a aprender con el cuerpo y para el cuerpo, es una de las principales vías en la consolidación del cuerpo pensante Chacón (2017). La autora plantea que es necesaria la mirada particular hacia el bailarín como sujeto pensante quienes crean sus propios enfoques corporales desde las nuevas plataformas teóricas.

Otros estudios relacionados con el tema Coutiño, (2015), Cruz, Fernández & Córdón (2017); De la Cruz y Cruzata (2017)., llegaron a proponer una Ruta de aprendizaje para el desarrollo integral del estudiante a través de sus cuatro competencias: corporeidad, saludable, socio motriz y socioemocional" que busca desarrollar competencias cognitivas, emocionales, motrices y espirituales, que le ayuden a enfrentar los desafíos que la vida le propone y mejorar la inteligencia kinestésica.

De acuerdo con los autores el conocimiento y las teorías a través de una conducta corporal artística y creativa convergen desde la comunicación verbal, extra verbal e integral que permiten la idea que se desea expresar.

Conclusiones

La sistematización de los presupuestos teóricos y metodológicos para potenciar la inteligencia kinestésica en estudiantes de danza, permitió comprender la necesidad de perfeccionar instrumentos para el diagnóstico y evaluación de la expresión corporal en la disciplina de Prácticas corporales.

La caracterización a estudiantes de danza del primer año de la Universidad de las Artes, demostró que se deben rediseñar algunos instrumentos para la evaluación de la inteligencia kinestésica que permita determinar las limitaciones en las áreas de expresión corporal, creatividad y la comunicación.

Referencias Bibliográficas

- Chacón Benavides, L. (2017). El bailarín desde el cuerpo pensante. *Revista Jiribilla*. *lajiribilla@cubarte.cult.cu*. Recuperado de <http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-bailarin-desde-el-cuerpo-pensante>
- Closas, H., Estigarriba, L., De Castro, I., Rohde, G. y Dusicka, A. (2017). Caracterización de las inteligencias múltiples en una muestra de estudiantes universitarios. *Comunicaciones en Estadística*, 10(2), 345-358. DOI: <http://dx.doi.org/10.15332/s2027-3355.2017.0002.088>
- Coutiño, A. (2015), 'Nuestras inteligencias múltiples. Aprender a aprender. Universidad Veracruzana. Recuperado de <http://www.uv.mx/coatza/cadi/files/2013/10/InteligenciasMultiples.pdf>.
- Cruz, P. M., Fernández, V. L., & Córdón, A. E. (2017). Un estudio exploratorio de la relación entre la inteligencia musical, viso-espacial, corporal- cinestésica y creatividad motriz en el proceso de enseñanza- aprendizaje. *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria de idáctica*, 35(2), 55-75.

- De la Cruz, A. y Cruzata, A. (2017). Inteligencia emocional y kinestésica en la educación física de la educación primaria. *Revista INIE*. 17 (2), 1-20. ISSN 1409-4703 DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/aie.v17i2.28681>
- Gutiérrez, O., Urueta, A. (2018). La educación artística y su relación con el desarrollo de la inteligencia kinestésica corporal. Universidad de la Costa. Departamento de posgrados. Maestría en Educación. Convenio Departamento del Magdalena. Barranquilla – Atlántico
- Segarra, E. (2015). La inteligencia kinestésica y el desarrollo motriz fino de los estudiantes de tercer año de la unidad educativa “Huachi Grande de la Ciudad de Ambato” (Tesis de grado). Universidad Técnica de Ambato. Ecuador.

104- La labor coreográfica de Milagros Ramirez González en la Compañía Ballet Folklórico de Oriente: 2005-2014

The choreographic creation of Milagros Ramirez Gonzalez in Folklore Ballet Company of Oriente: 2005 – 2014

Autoras

Lic. Carisleidis Ramírez González¹⁶⁴, isastgo@cultstgo.cult.cu

M. Sc. Mariela Montel Semanat¹⁶⁵, montel.mariela@gmail.com.

Lic. Yanelis Blanco Sarracén¹⁶⁶, yanelisb@uo.edu.cu.

Resumen

La presente investigación titulada: La labor coreográfica de Milagros Ramirez Gonzalez en la Compañía Ballet Folklórico de Oriente: 2005-2014, tiene como objetivo elaborar un material de consulta, que ponga al descubierto los profundos cambios y nuevas concepciones estéticas de esta emblemática agrupación de la danza folklórica cubana. En un período donde el desempeño coreográfico de Milagros Ramirez Gonzalez, fue vital para la continuidad y enriquecimiento de la poética de creación de dicha agrupación, pionera de su tipo en el país. Pretende adentrarse en una arista poco trabajada dentro de la historiografía de la danza cubana.

Para este estudio se toman como referencia los estudios teóricos de Ramiro Guerra (1989, 2003, 2010) en su línea de teatralización folklórica, por constituir un punto crucial en el desarrollo estilístico de la compañía que será objeto de análisis. De igual modo, los autores Bárbara Balbuena y Graciela Chao (2010) y Pascual Díaz Fernández (2007 y 2017), en la metodología del análisis de la danza folklórica.

Palabras clave: Danza Folklórica, Teatralización Folklórica.

¹⁶⁴ Instructora. Filial Santiago de Cuba. Universidad de las Artes

¹⁶⁵ Profesora Asistente. Filial Santiago de Cuba. Universidad de las Artes

¹⁶⁶ Profesora Asistente. Filial Santiago de Cuba. Universidad de las Artes

Abstract

This work, entitled THE CHOREOGRAPHIC CREATION OF MILAGROS RAMIREZ GONZALEZ IN FOLKLORE BALLET COMPANY OF ORIENTE (2005 – 2014), pretends to analyze the artistic and historical development of this distinguished, professional cuban folk dance group, in a period of vital importance.

Further on, it should be documented the exceptional labour of this institution; with which could be enlightened an edge barely worked in Cuban dance´s history. The study and reflection about professional folk dance, and especially the first group of it´s type in Cuba, do reveal the legitimate corps expressions of Cuban culture. Therefore, it is essential to point out the labour of choreographer and director Milagros Ramirez Gonzalez, emblematic figure in the period of time and in question, for it´s new, fresh forms of folk ballets and it´s choreographies. To realize the current study, as references were taken works of Ramón Guerra, especially his folk theater emphasis, for being a crucial point in stylistic development of the dance group which is going to be analyzed.

Key words: Cuban Folk dance, Ballet, history, Choreography.

Introducción

La danza goza del privilegio de ser una de las manifestaciones culturales más conocidas del pueblo cubano internacionalmente. Como la música, con la cual tiene nexos indisolubles, la danza se realiza en Cuba de manera peculiar desde los primeros siglos de colonización. El ejercicio del baile ha caracterizado siempre a los cubanos y ha sufrido los mismos procesos de contagio y transculturación entre los modos de danzar del colonizador y los estilos introducidos por las distintas etnias del África subsahariana desde el siglo XVI.

Santiago de Cuba cuenta con la primera agrupación danzaria folklórica profesional del país. En los mismos albores del triunfo de la Revolución Cubana se sitúa el nacimiento del Conjunto Folklórico de Oriente (CFO), transformado luego en Compañía Ballet Folklórico de Oriente (BFO).

El surgimiento de esta insigne agrupación de la danza folklórica en Cuba, contempla varias etapas que evidencian profundos cambios y nuevas concepciones estéticas, que a la larga sustentaron incluso el cambio de nombre, trazando un nuevo camino

en el folklore danzario cubano.

Muy poco se ha hablado, sobre la danza folklórica profesional en Santiago de Cuba, lo que trae consigo que exista desconocimiento y poca documentación, de y sobre las figuras o personalidades que están involucradas en este proceso creativo; a pesar de que este constituya la base de todo un movimiento danzario que ha repercutido en todo el país y ha indicado en la evolución de la danza.

Se hace necesaria la realización de este estudio, en el cual se sintetiza la trayectoria artística de Milagros Ramírez Gonzalez, destacada figura en la escena de la danza profesional folklórica cubana. La novedad científica de esta investigación radica en su función de contribuir desde el estudio de su historia, al enriquecimiento de la evolución y el desarrollo de la danza de proyección folklórica en Santiago de Cuba, vista desde una de sus figuras más representativas.

Desarrollo

Para la realización del presente análisis será necesaria la conjugación de los diferentes elementos que integran la puesta en escena de un ballet folklórico. No se trata de un estudio especializado, sino de aquellos detalles que un espectador puede ser capaz de apreciar con la asidua asistencia a presentaciones y algunas lecturas adicionales. La motivación, la coreografía y escenografía, son aspectos que se funden durante la realización del propio espectáculo, ninguno puede ser menospreciado, si se pretende dar una cabal apreciación del mismo. En el caso de la motivación, *"supone la profundización, clarificación y amplificación del contenido de una danza, de manera que el público reciba claramente el elemento comunicativo racional de aquello que aparece ante sus ojos en el mágico ámbito de un escenario"* (Guerra, 2010, pág. 205).

Para realizar un análisis consecuente del trabajo coreográfico de una compañía, vale la pena considerar las opiniones de Alicia Alonso, *prima ballerina assoluta*. Según Alicia Alonso (2010) no es fácil analizar lo teatral en la danza. Y explica.

Un ballet puede estar al servicio de una historia o argumento, pero también expresar una ida poética, recrear una atmósfera, un sentimiento o un

sentido temperamental. Otras veces expresar, simplemente, un concepto del movimiento y de las líneas. Incluso, en algunas formas de la danza de hoy, lo que se muestra en el espacio escénico es una simple composición plástica, formado con la integración de movimientos y diseños corporales de los bailarines, en una virtual igualdad de condiciones con los elementos escenográficos y luminotécnicos (pág. 59).

Otro de los elementos a tener en cuenta es el relativo a la interpretación danzaria, esto es, al trabajo del bailarín, que es similar al del actor. De lo que Alicia Alonso plantea sobre la interpretación teatral en los bailarines, se puede deducir que tiene como base muchos elementos comunes a los que enfrenta un actor de teatro pero al mismo tiempo, debe luchar con una variada gama de elementos propios que tienen que ver con la esencia misma de la danza. Para ella existe una estrecha relación entre técnica y estilo, y, entre la técnica y la idea dramática.

El concepto de teatralidad en la danza es amplio y novedoso. Según *Patrice Pavis* (2001), la teatralidad puede ser vista como multiplicidad de signos o del discurso espectacular. Aunque el término teatralidad ha asumido los más diversos caminos y acepciones, hoy día el término se refiere al conjunto de signos de la vida cotidiana, que sirven de referencia al conjunto de signos de la obra artística. Esto es, la teatralidad en la danza está poderosamente vinculada al histrionismo de la vida cotidiana en tanto la obra danzaria alude a esa realidad.

Se ha tomado el término “estilización folklórica” de los textos teóricos de *Ramiro Guerra* (2010, pp 203-249) quien ha estudiado profusamente la danza folklórica y la danza, en general. Él ha establecido cuatro niveles para la teatralización folklórica en su ensayo: *Teatralización del folklore*, que aparece en el libro: *Teatralización del folklore y otros ensayos*: a) foco folklórico, b) reproducción folklórica, c) teatralización folklórica, d) creación folklórica.

El nivel del “foco folklórico”, es aquel en el que los ejecutantes son los practicantes y realizan sus acciones acordes con la tradición y el conocimiento que tienen de su práctica y creencia. Luego, el nivel de la “reproducción folklórica” es donde los ejecutantes imitan o representan lo que se hace en el foco folklórico, aun cuando sean o no practicantes. Por su parte, la “teatralización folklórica”, está basado en el trabajo técnico y especializado a partir de los movimientos y las composiciones. Aquí la danza es estilizada con el objetivo de marcar los momentos de mayor fuerza, lirismo, lucha o exaltación, según sean los intereses del creador o coreógrafo, y por último, en la “creación folklórica”, el folklore solo es la base; la referencia, el

texto germinador de la danza y la obra es, en este modo de ver, el folklore, una creación de autor.

Las coreografías que se valorarán son las más significativas, en cuanto a su repercusión social. Este fue un aspecto importante para la selección realizada, pues la aceptación del público demuestra la impresión causada por estas representaciones, lo cual pone de manifiesto la línea estética de la compañía.

Para una mejor delimitación de la muestra a los efectos de facilitar la valoración estética- estilística se hizo necesaria la clasificación de las obras escogidas según su origen. De esta manera observamos las diversas tendencias en las que incursionó la compañía Ballet Folklórico de Oriente bajo la dirección artística y general de la maestra Milagros Ramírez Gonzalez. La muestra está integrada por danzas de origen haitiano, yorubá, las prácticas de antecedente bantú, así como del complejo genérico de la Rumba. Esta clasificación permitirá apreciar el desarrollo estilístico de la compañía.

Milagros Ramírez Gonzalez inicia en las filas de Conjunto Ballet Folklórico de Oriente como bailarina, en octubre del año 1982, ávida de conocimientos por recibir y dar, rápidamente se incorpora al repertorio activo de la compañía en aquel momento.

En su desempeño profesional como bailarina, participó en muchas giras nacionales e internacionales. Se destacó en la interpretación de los principales roles del repertorio de la compañía Ballet Folklórico de Oriente. La crítica especializada ha reconocido y agasajado sus éxitos en diferentes ediciones de diferentes revistas nacionales como internacionales, así como publicaciones periódicas.

Para hacer un análisis de la poética de creación de Milagros Ramírez Gonzalez, es necesario realizar un estudio de sus principales obras en el Ballet Folklórico de Oriente en el periodo 2005-2014, momento de gran esplendor y madurez como coreógrafa. Las obras objeto de estudio se exponen a continuación:

1. *Obá Lú Ayé*
2. *Oshún y la Aguoró de Iroko*
3. *Petró*
4. *Tempo Nagó*

Oba Lu Ayé

Esta obra fue estrenada en el Teatro Heredia el 15 de diciembre del año 2005. Oba-Lu-Ayé (Rey del pueblo coronado en otras tierras) es una obra coreográfica que en su momento, fue el trabajo más amplio realizado por la coreógrafa Milagros Ramírez Gonzalez; tanto por el concepto coreográfico como por la fusión lograda entre la Danza moderna y folklórica.

Según los niveles de teatralización folklórica expuestos por Ramiro Guerra, las autoras de esta investigación ubican esta obra coreográfica en el tercer nivel (estilización folklórica), por la forma en la que la coreógrafa trabaja la inclusión del coro Música Aúrea, los bambúes repicando en poliritmia, la voz introductoria de Mirian Makeba, la flauta como instrumento musical con el que trabajó los matices y el color dentro de la obra, el discurso danzario, estilo, lenguaje, diseño de luces y vestuario.

La forma en que se mostraron las diferentes etapas del personaje de San Lázaro completó el trabajo, dándole un toque de lirismo que lo distingue del resto de las agrupaciones que cultivan el género; por lo que ha sido considerado un aporte al movimiento danzario del país. Esta obra tiene como antecedente étnico las danzas de ascendencia africana (arará).

La obra cuenta la historia de esta deidad del panteón yoruba, pero reflejó todas las facetas que se conocen del mismo: el hombre común y corriente, el hombre enfermo y el San Lázaro obispo, porque según la biblia él estaba sepultado prácticamente muerto, Cristo lo sacó de la tumba y le dijo: levántate y anda.

La obra consta de 7 cuadros titulados:

- 1: Cuadro moderno.
- 2: Aparición de Obatalá.
- 3: Transformación de San Lázaro
- 4: San Lázaro enfermo.
- 5: Poliritmia con bambúes.
- 6: Cuadro del coro con el príncipe.
- 7: Altar y coronación.

Según refiere Pascual Díaz Fernández (2017), esta obra coreográfica se encuentra dentro de la función danza folklórica/moderna/teatro dramático debido al libre tratamiento de los patakies de origen yoruba, con el objetivo de vincularlos con la realidad social cubana actual.

Petró

El Petró fue estrenado en el año 2004. Tras un proceso de descubrimiento, estudio e investigación realizado por Milagros Ramírez Gonzalez en Haití, país al que fue invitada la compañía como motivo del Bicentenario de la Revolución haitiana, en el mes de diciembre del 2003. El Petró es el mayor aporte realizado por Milagros Ramírez Gonzalez a la cultura cubana, ya que introduce este género músico-danzario al repertorio de la Compañía Ballet Folklórico de Oriente.

Para analizar esta coreografía se tiene que tener en cuenta las características que presenta su representación folklórica. Los dioses Petró son terribles y perversos, son poderosos y rápidos, no obstante, pueden efectuar tanto cosas buenas como diabólicas.

Se ha sabe que toman cadáveres de las tumbas, y que laboran para uno tan solo si se les promete servirlos. Si se hace una promesa a un Petró es para guardarse, ninguna ceremonia Petró se realiza en el templo sino a cielo abierto.

El Houngan (sacerdote mayor) de vodú tiene con su poderosa magia un numeroso grupo de muertos (zombi) personas sin almas; los cuales, en estado de hipnotismo total con la mirada fija y los ojos perdidos, sufren una transición y se desdoblan para ejecutar una danza dinámica de movimientos frenéticos, acompañados de una belleza espontánea donde se entrelazan lo positivo y negativo de esta danza. Luego de haber dejado el cuerpo negativo y danzar, aparece nuevamente el Houngan, con un rostro horripilante y caen todos en estado de hipnotismo total. La coreografía comienza con un cenital en el centro del escenario, donde aparece el Houngan vestido de negro con el Ascón en su mano derecha, mostrando un cráneo y se desplaza con movimientos modernos en todo. Trae a los zombis en dirección diagonal y juega entre ellos, simulando descargar sobre ellos un poderoso hechizo para traerlos a la realidad.

Los zombis se arrancan de forma abrupta la piel de hipnotismo para desdoblarse y caer de rodillas formando un semicírculo.

Seguido por el cantante, el Houngan deja la escena recogiendo el vestuario del cual se despojaron los bailarines. Los zombis comienzan a danzar dibujando diferentes diseños coreográficos de parejas sueltas, mostrando la dinámica, fuerza y destreza que caracteriza a esta danza sin perder la proyección escénica de la mirada pérdida.

Los zombis dibujan un semicírculo de frente al público, aquí aparece nuevamente

el Houngan, atrayendo hacia él a una bailarina que muestra su habilidad danzaria. Con un cierre fuerte de la música aparece el Houngan para descargar sobre ellos su poder y llevarlos nuevamente al estado de hipnotismo total. Quedan todos en el piso en forma de círculo y el solista en el centro.

Teniendo en cuenta los niveles planteados por Ramiro Guerra, esta coreografía se encuentra en el tercer escalón, ya que aquí la coreógrafa estiliza los movimientos observados y aprendidos en Haití.

Oshún Aguerí y Ara Oko

Esta obra fue estrenada el 11 de Junio del 2009 en la Sala principal del Teatro Heredia de la ciudad de Santiago de Cuba, con motivo de las celebraciones por el Cincuenta Aniversario de la Compañía Ballet Folklórico de Oriente. Es una obra de un acto con 45 minutos de duración, que se divide en ocho cuadros inspirados en el patakí que narra cómo Oshún, deidad del amor, es la única que puede seducir a Oggún, dios de los metales, la fragua y sacarlo del monte.

En esta versión la diosa persigue un solo objetivo, lograr tener las bellas plumas del pavo real. Las danzas de ascendencia Yoruba, fueron motivo de inspiración para la labor creativa de la coreógrafa. Oshún deidad de la belleza y el amor, disfrutaba de un baño en las cálidas aguas de su río. De repente escuchó el graznido de un ave y por curiosidad sale del río y quedó asombrada al ver que se acercaba un hermoso Pavo Real. La majestuosidad del ave y su hermoso plumaje hacen que ella le pida algunas de sus plumas para confeccionar un abebe, pero no se las concede. Es por esta razón que Oshún convoca a sus doncellas para que estas la ayuden a sacar a Oggún y a sus guerreros del monte, con el objetivo de que le consigan las plumas y poder tener su abanico.

Los personajes que se encuentran entrelazados en la trama de esta obra coreográfica son: Oshún, interpretados por Mariluz Fuente Figueredo, Oggún bailado por el bailarín Osmar Prade Argote y el Pavo Real, fue interpretado por Yailen Serrano Figueroa.

Por su parte, las doncellas fueron interpretadas por las bailarinas del cuerpo de baile y los oggunes por los bailarines de la compañía Ballet Folklórico de Oriente. El segundo cuadro comienza con un canto dedicado a la diosa, esta busca a sus doncellas, aquí se realiza la danza de los manantiales con calabazas como lámparas en la cabeza; los diseños muestran las imágenes de ríos.

Oshún termina este cuadro vestida con el vestuario típico de reina y diosa, se desarrolla una coreografía donde la solista que interpreta a la deidad responde a los cantos y toques interpretados por el conjunto de percusión de la compañía, hasta la entrada de las doncellas que portan tiaras y un vestuario que simula desnudos ligeros. Es aquí donde comienza a verse el clímax de la obra. Las doncellas traen oñí y la diosa junto a sus doncellas se adentran en el monte en busca de Oggún y sus guerreros. Al producirse el encuentro de las parejas, simulan estar en medio de una gran orgía, con movimientos característicos de danza moderna y se muestra el trabajo de niveles y diseños corporales.

Se escucha el graznido del Pavo Real, todos en la escena están hechizados y nadie advierte su presencia. Oshún al verlo corre junto a Oggún para que este le pida las plumas al ave que gustosamente accede y comienzan a caer plumas de su cuerpo. Los bailarines recogen las plumas mostrando fascinación y encanto. Los hombres se retiran detrás del Pavo Real y las doncellas se desplazan simulando tener cola de plumas e imitando los movimientos del Pavo Real.

Esta obra coreográfica se encuentra en el cuarto y último de los niveles de teatralización folklórica planteado por Ramiro Guerra para las danzas de proyección folklórica.

Teniendo en cuenta lo planteado por Pascual Díaz Fernández, esta obra coreográfica se encuentra dentro de la función danza folklórica/moderna/teatro dramático, por el libre tratamiento de los patakies de origen yoruba, con el objetivo de vincularlos con la realidad social cubana actual.

El vestuario que se utiliza en las escenas forma parte importante de la puesta, ya que en su labor de dar vida a los personajes, los caracteriza y muestra sus rasgos, logrando así que el público identifique qué deidad es la que se está interpretando en ese momento. Es importante destacar el vestuario del Pavo Real.

Tempo Nagó

Esta obra fue estrenada el 12 de octubre del 2012 en el Teatro Martí de Santiago de Cuba, por los bailarines de la Compañía Ballet Folklórico de Oriente. Esta danza es una recreación que toma movimientos de bailes populares de Guinea Bisó. La coreografía toma el nombre de Tempo Nagó, para demostrar que un coreógrafo puede contar una historia, sin tener la necesidad de hacer una obra coreográfica tan extensa, la coreógrafa lo denomina fresco coreográfico.

La obra se centra en la figura principal, ya que la característica de la danza Nago es la habilidad que tiene y muestra el bailarín al improvisar, frente al tambor radá, mientras este va siguiendo los movimientos del solista con sus toques. Teniendo en cuenta los niveles de teatralización folklóricas planteadas por Ramiro Guerra, esta danza se encuentra en el tercer peldaño o escalón.

El vestuario utilizado en la obra son sayas a la altura de las caderas que llegan hasta las rodillas. En la parte superior del torso unos ajustadores y ambas piezas son floreadas y con gran colorido, representando las prendas características del Caribe. Las bailarinas llevan en las muñecas y los tobillos unos brazaletes con cascabeles, los cuales suenan a lo largo de la coreografía, con movimientos destinados a este fin. Los bailarines tienen unos pantalones abombachados que comienzan en la altura de la cintura y terminan en las rodillas. Llevan además, pañuelos en la cabeza.

La obra consta de un solo cuadro, en el mismo los hombres realizan fuertes movimientos, dando paso a las bailarinas que entran bailando con movimientos muy enérgicos. Se unen ambos grupos y se colocan en formación de semicírculo por donde salen dos solistas cada cual en su tiempo y momento. La primera realizando movimientos bien sensuales, característicos de las danzas populares de Guinea Bisó y la segunda solista, con movimientos del baile Nagó.

Conclusiones

El conjunto de información procesada y analizada para la realización de este trabajo permitió llegar a las siguientes conclusiones:

El surgimiento del Conjunto Folklórico de Oriente, posteriormente Ballet Folklórico de Oriente, constituyó el gran paso de avance para el desarrollo de la danza folklórica de corte profesional en Santiago de Cuba.

La labor coreográfica de Milagros Ramírez Gonzalez ha sido significativa en el devenir de la agrupación, ya que contribuyó a mantener y elevar el desarrollo de la danza de proyección folklórica, siguiendo los patrones marcados por Antonio Pérez Martínez.

Aportó nuevos vestuarios, instrumentos musicales, trabajo de limpieza en los movimientos, lirismo y femineidad, creando así una estética visual de gran alcance

y logrando su perfeccionamiento coreográfico y enriquecimiento.

El análisis de las coreografías objeto de estudio durante el período estudiado ofreció una poética de creación basada en:

- Fusión de las técnicas danzarias del ballet clásico, la danza moderna y los bailes folklóricos.
- Gran importancia de la estructura dramática de la obra.
- Reelaboración estética de los recursos musicales, respetando sus esencias folklóricas.
- Danzas narrativas aunque con una presencia ascendente del abstraccionismo, catalogado por Ramiro Guerra como danza alegórica.
- El lirismo y la presencia de patrones como la femineidad le otorgan protagonismo, belleza y fuerza a la presencia de la mujer en el trabajo coreográfico.

Milagros Ramírez Gonzalez implementó en el Ballet Folklórico de Oriente la danza sagrada Petró, perteneciente a la vertiente Petró de la religión Vodú, resultado de investigaciones desarrolladas que contribuyeron a enriquecer las prácticas danzarias de sustrato caribeño.

El trabajo ininterrumpido desplegado por la compañía Ballet Folklórico de Oriente, durante el período 2005-2014 es reconocido a nivel nacional e internacional.

Milagros Ramírez Gonzalez tuvo una destacada labor pedagógica en el Ballet Folklórico de Oriente y fuera de él, preparando y formando bailarines técnicamente profesionales.

Durante los años que constituyen objeto de estudio, logra su mayor esplendor coreográfico, con nuevos horizontes estéticos que distinguen a la Compañía Ballet Folklórico de Oriente, como una peculiar manera de teatralizar el folklore.

Referencias Bibliográficas

Guerra, R. (1989). *Teatralización del folklore y otros ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Guerra, R. (1999). *Coordenadas danzarias*. La Habana: Ediciones Unión.

Guerra, R. 2003 *Apreciación de la danza*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Guerra, R. (2010), *Siempre la danza, su paso breve*. La Habana: Editorial Tablas-

Alarcos.

Alonso, A. (2010). Danza e interpretación teatral. En: *Diálogos con la danza*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Pavis, P. (2001). *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología*. Paidós comunicación.

Díaz, P. (2007), *Teatro en Santiago: un punto de partida*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago.

Díaz, P. (2017). *Ponencia presentada y aprobada en el Fórum de Ciencia y Técnica del C.P.A.E, Sala Mambí*.

Balbuena, B. y Chao, G. 2010 *Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas. Historia y metodología*. La Habana: Editorial Adagio,

041-La integración de las artes en la asignatura Creación coreográfica: ¿Desafío o complemento?

The integration of the arts in Choreographis creation:
¿Challenge or complement?

Autoras

Lic. Danay Castillo Sugranyes 167

Lic. Libety Martinez Pino168

Resumen

Este trabajo aborda la importancia de la interdisciplinariedad en la enseñanza artística, en general, y en la asignatura Creación coreográfica, en particular. Aunque este proceso está establecido en los programas de estudios, por su gran relevancia, conviene no tratarlo de un modo reproductivo. A través del cuerpo de texto se hace énfasis en esta necesidad de integrar otras manifestaciones artísticas como una forma de estimular el desarrollo de la actividad creadora y la imaginación. Son analizadas diversas vías para conseguir esta integración, como el método de investigación-acción, abordando tanto sus ventajas como sus riesgos, ofreciendo al docente una panorámica de herramientas que le permitan nuevas maneras de fomentar la creatividad en los estudiantes, de conseguir una mejor formación de criterios de evaluación de los fenómenos culturales y danzarios de la actualidad, así como de promover el interés necesario hacia auténticos valores estéticos.

Palabras Claves: Interdisciplinariedad, valores estéticos, Enseñanza artística y Creación coreográfica

167 Escuela Profesional de Danza Alfredo Velázquez Carcaces , profesora de Creación coreográfica , danza

168 Escuela Nacional de Arte (ENA) , profesora de Creación coreográfica , especialidad danza

Abstract

This work addresses the importance of interdisciplinarity in artistic education, in general, and in the Choreographic Creation subject, in particular. Although this process is established in the study programs, due to its great relevance, it should not be treated in a productive way. Throughout the body of the text, emphasis is placed on this need to integrate other artistic manifestations as a way of stimulating the development of creative activity and imagination. Various ways to achieve this integration are analyzed, such as the action-research method, addressing both its advantages and its risks, offering the teacher an overview of tools that allow new ways to encourage creativity in students, to achieve better training of criteria for evaluating current cultural and dance phenomena, as well as promoting the necessary interest in authentic aesthetic values

Keywords: artistic teaching, interdisciplinarity, choreographic creation, aesthetic values

Introducción

La interdisciplinaria en la enseñanza artística y, en particular, en la Creación coreográfica no es un tema nuevo. Se encuentra reflejada en los programas de estudio de los niveles elementales y medio de la especialidad de danza. Aún así, vale la pena cuestionarnos: ¿Estamos los maestros de Creación coreográfica preparados para enfrentar la interdisciplinaria? ¿Necesitaríamos profundizar en el conocimiento de otras manifestaciones artísticas y no solo de la que enseñamos? ¿Deberíamos entender sus diferentes estructuras antes de establecer conexiones entre ellas? ¿Contribuye a la creatividad el trabajo interdisciplinar en la Creación coreográfica?

Son estas algunas de las interrogantes que pretendemos abordar en este trabajo. El objetivo es exponer algunas premisas importantes para el desarrollo de la imaginación y el desempeño creativo, no solo de los estudiantes sino también del maestro, a través de la integración de las diferentes manifestaciones del arte.

Hay que partir de que el principal reto al que se enfrenta la enseñanza artística cubana hoy en día, es saber cómo conectar con el estudiantado, teniendo en

cuenta la situación social y económica por la que atraviesa el país. Las carencias materiales, la pérdida de valores y las desigualdades sociales son palpables en algunos hogares, cuestiones que sin duda inciden en los estudiantes.

Ante esta realidad, los docentes deben tener en cuenta la diversidad familiar, generadora de diferentes formas o tipos de familias. En ellas pueden encontrarse, entre otras, desigualdades por razones de género, sexo, raza, orientación sexual e, incluso, la violencia doméstica.

En el actual contexto en el que los docentes asumen diariamente su labor educativa, también se aprecian casos de adolescentes desmotivados, insatisfechos, violentos, que pueden buscar en la emigración una salida a sus problemas económicos. Todos estos son retos de nuestra cotidianidad y, por ello, es necesario para los docentes conocer las particularidades de cada estudiante y atender a sus preocupaciones.

En este caso el arte constituye un mecanismo que contribuye a eliminar los tabúes y discriminaciones que afectan el desarrollo de la personalidad de los niños y adolescentes. También ayuda al respeto de sus derechos personales, pues a pesar de que no hayan alcanzado la mayoría de edad, carecen de capacidad legal para ejercitar por sí mismos actos jurídicos, en tanto son considerados por nuestras leyes y tratados internacionales como sujetos de derechos.

Ante este reto para la enseñanza artística, especial relevancia adquiere la asignatura Creación coreográfica como puente de conexión con los estudiantes. Esta se erige en inspiración, sentimiento de libertad y creatividad. Con ella pueden reflejar sus sueños, añoranzas, aspiraciones, temores, vivencias personales y conflictos familiares, y manifestarlos mediante el lenguaje corporal, así como hallarles solución a sus conflictos por sí mismos, ayudados por el profesor como ente mediador.

Por todas esas razones el docente debe constantemente reflexionar sobre su intervención en el proceso de enseñanza. Ha de encaminar su labor a la búsqueda de nuevos métodos y recursos que lo ayuden a relacionarse con sus estudiantes. Juntos, deben sistematizar las experiencias logradas en el transcurso de las clases, contexto donde se propicia un permanente intercambio, abierto a la crítica en aras de mejorar el proceso creativo.

Como se dijo antes, el trabajo mancomunado entre las artes no es un asunto nuevo: está establecido en los programas de estudios de la enseñanza artística en la especialidad de Danza. Y no solo en la asignatura Creación coreográfica, sino también en las especialidades de las Artes Plásticas y en Educación Musical de nivel

elemental. No obstante, creemos conveniente destacar su gran relevancia, sus premisas más importantes, para no tratarlo como un proceso reproductivo que está establecido en los programas, el cual, en consecuencia, hay que cumplirlo; o porque simplemente se debe conducir a los estudiantes de la misma manera en que nos fue enseñado hace más de 20 años.

No se puede entender la interdisciplinariedad como un proceso aislado en la asignatura Creación coreográfica: se trata de asumir esta fusión artística como algo más que la simple unión de los elementos de las distintas artes. Se considera que los docentes han de profundizar en el estudio de esta integración. En primer lugar, para entenderla mejor y poderla afrontar sabiamente, en segundo lugar, para aprovechar cada aporte que nos brindan las asignaturas, fomentando no solo la creatividad en estudiantes y docentes, sino también sus conocimientos sobre ellas y, por último, para promover el interés necesario hacia valores estéticos y culturales que les permitan la práctica del buen gusto y la formación de criterios de evaluación de los fenómenos culturales y danzarios de la actualidad.

Desarrollo

La asignatura de Creación Coreográfica sumerge al estudiante en el lenguaje de la danza y su dimensión creativa. Le proporciona los conocimientos y habilidades necesarios para desarrollar su imaginación. Asimismo, moviliza una serie de elementos conscientes e inconscientes, objetivos y subjetivos, que fluyen armoniosamente. El poder, influencia y su importancia tiene especial valor en tanto se relaciona con la enseñanza artística. En cada uno de los movimientos que ejecuta el estudiante durante su práctica, están involucradas numerosas zonas de su cuerpo. De ese modo, desarrolla su motricidad (capacidad para generar movimientos), su espacio cognitivo (capacidad para realizar procesos mentales), su parte afectiva (necesidad de expresar emociones) y su ámbito social (de relación con otros) (De la Peña, 2018).

El docente o estudiante dedicado al arte danzario debe dominar un conjunto de medios de expresión para valerse de un lenguaje más amplio (de ahí la necesidad de integrar otras disciplinas). De esta manera, no se estaría pensando de forma aislada, sino desde una experiencia integradora, más creativa y consciente. Las artes, por lo tanto, se ayudan unas a otras y hacen que el ejecutante pueda acceder

a distintas formas de entender lo mismo, a enriquecer y ensanchar de este modo el campo de visión.

En función de lograr los objetivos antes expuestos, podríamos auxiliarnos del método investigación-acción, que pretende convertir al docente en investigador y en participante en un proceso de reflexión sobre su propia clase. Ello ofrece importantes ventajas para la profesionalización de la enseñanza dancística (Huberman, 2008), en tanto haría que dicho proceso fuera más eficiente, centrándose más en los estudiantes y menos en el aspecto conservador de la tradición y el criterio de autoridad (González, 2006).

De tal modo y en la búsqueda de respuestas a las interrogantes antes planteadas, nuestra principal tarea estaría dirigida a proponer vías y métodos para estimular el desarrollo de la actividad creadora y de la imaginación; no solo de los estudiantes, sino del docente como necesario e importante facilitador de todo este proceso. Comparto el criterio de varios autores cuando afirman que la integración de otras manifestaciones artísticas en la creación coreográfica incitaría a la creatividad, al poder expresar la misma idea con distintos lenguajes artísticos (Callejas 2018).

Diferentes investigadores que han incursionado en este tema, señalan que la definición de danza, sea cual sea la fuente de información utilizada, está formada por los elementos de movimiento corporal, ritmo, música y expresión o comunicación. De hecho, la danza puede definirse de diversas formas, según el punto de vista que se adopte. (Hernández y Torres 2009)

Con lo dicho hasta aquí, coincidimos plenamente en que esa integración es la cooperación entre dos o más disciplinas, sin la fragmentación propia de lo disciplinario. Así, resulta posible abordar un tema, objeto o problemática mediante sus métodos específicos, de modo que se enriquezcan mutuamente y desarrollen conocimientos más complejos y profundos. En este caso estaríamos hablando de la interdisciplinariedad, entendido como el proceso mediante el cual varias manifestaciones de arte colaboran entre sí, con un fin común.

Justo una de nuestras propuestas va encaminada hacia la necesidad de un estudio minucioso de la interdisciplinariedad, de su implementación, por parte de los docentes, de una forma diferente en la creación coreográfica. Se trata de convertirla en un complemento esencial en el proceso de aprendizaje de los estudiantes.

La idea de tal planteamiento interdisciplinario, en pleno siglo XXI, no puede ser

considerada como novedosa. En este sentido, Pastor (2011) expresa que:

la interrelación entre las diferentes formas de arte es una tendencia cada vez más presente en el panorama artístico y educativo en nuestros días, pero no es un invento de nuestra época. Podría afirmarse que se remonta a los inicios de la actividad artística en la era prehistórica. Las formas de expresión nacieron de una manera integrada, mezcladas unas con otras como respuesta a una necesidad común: la fusión del individuo con la naturaleza contextual. A partir del desarrollo de la cultura, las artes se fueron abriendo camino de una manera cada vez más autónoma, hasta que en el siglo pasado se vuelve a un intento de integración artística, como si, desandando el camino, volviésemos sobre nuestros pasos hacia los orígenes (p. 222).

Así pues, la interdisciplinariedad en el arte en el siglo XXI tiene como objetivo interaccionar con el contexto y, además, provocar una mayor respuesta emocional. Otros autores añaden que la interdisciplinariedad nos liberaría incluso de la alienación mental que produce la especialización en un campo. Dado que, con ella, las distintas esferas o campos, ya sea de las ciencias o las artes (caso este último que ocupa a estas reflexiones), pueden cooperar entre sí y superar el peligro del exceso de especialización que ignora o excluye otros saberes o experiencias contruidos. Y es que, la fragmentación del conocimiento hace que el experto en una disciplina corra el riesgo de considerar su punto de vista como único y se vuelva “ciego” al interpretar el conjunto de la realidad.

Dicho de otro modo: la interdisciplinariedad en la enseñanza artística es el ensamble de varias manifestaciones con un fin común, en el que cada una aporta su esencia al convertirlo todo en un lenguaje único e integrador. Por lo tanto, no sería ejemplo de integración artística la decoración de máscaras para una danza: esta solo se lograría si la danza se creara a partir de la experimentación de movimientos (Pastor, 2011). Tampoco lo sería trabajar con textos literarios en un proceso de creación danzaria, solo porque nos interesara algo de su contenido.

En una poesía, por ejemplo, no basta con comprender el significado de cada verso, o cada palabra, para luego corporizarlos de una manera plana que será interpretada después en una obra coreográfica; o en frases creadas por los estudiantes en los talleres de la asignatura. Se hace necesario, además, conocer al autor, su historia, sus trabajos anteriores, para así poder extraer su espíritu, su motivación, su alma, su ritmo y llevar todo esto a cada gesto, a cada movimiento

del cuerpo y extrapolarlos después en el espacio, puesto que “la poesía es la base de todas las artes. Si una danza no es poética, no es artística. Una investigación carente de poética puede ser una investigación sobre las artes, pero no una investigación artística” (Camacho 2008, p. 55).

Lo mismo sucedería con el trabajo de una pieza musical o con una obra plástica. La esencia sería precisamente ir a sus inicios, explorar, investigar todos los elementos claves para luego descodificarlos, entenderlos e interpretarlos. Los estudiantes deberían analizar el sentido de sus movimientos, la importancia de su motivación, esa que no viene de la nada. “La dramaturgia no puede perderse, por muy contemporáneo que consideremos a nuestro arte. Es esencial hacer confluir el arte de la coreografía y el arte de la dramaturgia. Ambas abordan cuestiones relacionadas con la fabulación de discursos. Discursos que no pueden excluir al cuerpo en juego y que deben ser capaces de activar la percepción del espectador” (Bonilla 2008, p. 459)

Dramatúrgicamente hablando: es necesario *decir*, pero *decirlo* con fundamento, con sentimiento, con inteligencia; siempre desde la base teórica aprendida en clases. El arte se piensa. O sea, que, para evitar confusiones u omisiones, deberíamos ir más allá. No solo en el saber de la manifestación que impartimos, donde incluimos sólo un destello sobre las demás artes, sino ampliar nuestros horizontes en función de conocer a profundidad sus raíces, sus códigos y su esencia.

Para lograr toda esta conexión entre las diferentes especialidades, debemos entender sus estructuras, las relaciones entre sus áreas de contenido, sus procesos. Con tal finalidad, es loable que los docentes que impartimos la asignatura Creación coreográfica, seamos conscientes de lo que constituye un enfoque interdisciplinario como algo más que solo señalar los parecidos entre dos artes.

Desde este punto de vista, cabría pensar que debemos especializarnos en cada una de las disciplinas. Sin embargo, en el campo del arte terapia se hallan algunos razonamientos también aplicables al tema objeto de reflexión. Algunos autores han señalado que desarrollar cada disciplina artística con maestría requiere una vida de estudio y práctica. El foco de la cuestión no está en desarrollar varias disciplinas artísticas, sino en centrarse en desplegar el sistema de conocimientos y habilidades que conectan a las artes. Así, desarrollar estas capacidades significaría especializarse en lo interdisciplinario. Por tanto, los profesores que enseñan arte necesitarían conocer algo del resto de las manifestaciones artísticas, y no solo de

la que enseñan.

Para el logro de la interdisciplinariedad se recomienda el uso de métodos que nos ayuden a transformar nuestras prácticas, a investigar nuevas y diferentes formas de enseñar al estudiante. Podremos así incentivarlos y brindarles otros horizontes dentro del mundo de la danza por el cual puedan transitar seguros, conscientes e independientes. En ese sentido, otro de los métodos que nos brinda un marco de reflexión y de autoanálisis es el método de investigación-acción, puesto que la mayoría de los docentes lo utilizamos en la práctica, pero en muchos casos de manera inconsciente.

Asimismo, el método de investigación experimental es también otra vía que podemos utilizar. No solo para implementar la interdisciplinariedad de forma novedosa en la Creación coreográfica, sino para examinar su proceso, desarrollo y comportamiento. De esta forma, cada maestro puede encontrar, por medio de esa experimentación, su propia experiencia vivencial e implementarla para alcanzar sus objetivos con los estudiantes. Con ello se aleja de cuestiones tradicionales ya establecidas, buscando nuevos resultados a partir de la experiencia de otros maestros.

De lo que se trata es de construir saberes propios, adecuarlos, transformarlos, es decir: buscar nuevos recursos que conviertan las clases en experiencias novedosas para los estudiantes. En tal sentido, autores como Pastor (2018) afirman que:

La elección del método experimental como forma de vivir la danza, conduce al docente hacia la necesidad: de abandonar los dogmas institucionales, los patrones de movimiento tradicionales y su enseñanza, y desarrollar nuevas maneras de abordar el movimiento, aun cuando éstas no produzcan resultados acordes con la tradición (p. 355).

Dicha experimentación nos ofrece estos métodos para conseguir una interdisciplinariedad más consciente, innovadora, siempre teniendo en cuenta que no son los únicos. La idea es convertir nuestra clase en un laboratorio docente, en un espacio de construcción social. Y que, al implementar esta integralidad de las diferentes manifestaciones del arte en la Creación coreográfica, no solo se logre la motivación en los estudiantes con una manera de moverse diferente a lo cotidiano o de codificar sus movimientos, sino que puedan socializar sus experiencias y reflexionar sobre ellas.

Este proceso de reflexión, dentro de la clase como laboratorio, es válido aclarar que no puede analizarse como un acto individual ni que distancie al maestro y

al estudiante. Deberá implementarse como un proceso grupal, en el que todos expongan sus criterios, ideas, la visión que tienen a partir de sus prácticas y del trabajo interdisciplinario, unos por sus largos años de experiencia como docentes, y otros por ese ímpetu joven de explorar sus posibilidades reales de movimiento y de ir más allá de lo aprendido.

Precisamente, gracias a los estudios acerca de los procesos cognitivos y, dentro de ellos, a los de la metacognición, se promueve la necesidad de que el estudiante sea consciente de su conocimiento dentro de su zona de desarrollo próximo. De esta forma se le ayuda a reconocer sus debilidades, llegando hasta la realización de transferencias lejanas. Así, se impulsa también al maestro a reflexionar siempre sobre su pensamiento, buscando errores que perfeccionen su práctica. Como resultado, podrá brindar una mejor ayuda a sus estudiantes. No desde el resultado final, sino precisamente en el proceso mismo de formación de su desarrollo cognitivo y personal.

Conclusiones

Por todos los elementos abordados y analizados hasta el momento, podemos asegurar que la interdisciplinariedad, como una forma de integración de las diferentes manifestaciones del arte, desempeña un papel de significativa importancia en la Creación coreográfica. Incentiva la creatividad en los estudiantes, les brinda diferentes herramientas que les pueden servir para construir su propio discurso. Además, les permite expresarse, manifestarse mediante el lenguaje corporal y los diferentes recursos que les aportan las distintas especialidades.

Es el maestro el protagonista de todo este proceso. Suya será la responsabilidad de crear, explorar, de no conformarse y de investigar para hacer de su clase la mejor de las experiencias. Los docentes debemos incrementar nuestra preparación a partir de la actualización constante y el empleo de métodos novedosos, innovadores y creativos, asumiendo la interdisciplinariedad como un modo de despertar el interés de los estudiantes por explorar nuevas formas de expresarse y de hacer. Para ello, es necesario que el claustro amplíe sus conocimientos, investigando y profundizando en las diferentes manifestaciones artísticas y sus nuevas tendencias. También en sus estructuras y características, con el fin de establecer

nexos entre ellas y así brindar, mediante su integración, un lenguaje unificador de sentimientos, armonía y gestualidad corporal.

La integración de las otras artes, al valerse de los diversos lenguajes artísticos, genera un espectro mágico que engrandece y dimensiona la puesta en escena, alejándola del marco estrecho de la especialización. Todo el proceso de estudio, de investigación que es necesario emprender, favorecerá la creatividad, la motivación, el gusto estético y artístico, así como la cultura general integral que implicará, como resultado, docentes mejor preparados profesionalmente, así como el crecimiento y formación de educandos instruidos como seres humanos más plenos.

En todo caso, los docentes de la asignatura Creación coreográfica tenemos un importante reto en la formación artística de esos estudiantes. Se trata de otras generaciones, con disímiles demandas, que implican formas de pensar y decir muy diferentes a las nuestras. Por ello debemos hacer dejación de los métodos tradicionales que en ocasiones utilizamos, sin desecharlos completamente, pero sí en la búsqueda de nuevas maneras de enseñar, de transmitir, de motivar, con el objetivo de revolucionar sus pensamientos, de sugerirles nuevas formas de moverse y de hacer arte, desde la interdisciplinariedad. En ese orden, considero, está la clave.

Referencias

Bonilla, N. 2009. Coreografía y dramaturgia: El Proceso de creación o por una lectura dramática de la danza. pp. 458-468. Encuentro Internacional de Investigación de la Danza. México, D.F. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza,. ISBN: 9786077622581

Calleja, I. 2018. Música y plástica: Planteamiento interdisciplinar de la educación artística en primaria. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/32396/TFG-G3159.pdf?sequence=1>

Camacho, P. 2009. Danza poesía e investigación. (pp.53-58). Encuentro Internacional de Investigación de la Danza. México, D.F. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. ISBN: 9786077622581

- De la Peña, M. 2018. La danza como recurso interdisciplinar y sus beneficios en el alumnado de Educación Primaria. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/80604>
- González, L. 2006 "Pero, ¿qué es lo educativo de una práctica?". En Ruth C. Perales Ponce (coord.), La significación de la práctica educativa. Paidós. México.
- Hernández, R. y Torres, G. (2009). La danza y su valor educativo. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, 14, 138. <http://www.efdeportes.com/efd138/la-danza-y-su-valor-educativo.htm>
- Huberman, M. 2009. Tradición e innovación: la transformación de la educación en danza a partir de la investigación-acción. (P. 355) Encuentro Internacional de Investigación de la Danza México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. ISBN: 9786077622581
- Pastor, R (septiembre 2011). Artes plásticas y danza: Propuesta para una didáctica interdisciplinaria (Tesis doctoral) Universidad Complutense, Madrid

III Coloquio Investigación y Realización Audiovisual: El Arte de Narrar en Imagen y Sonido

089- La superación para el mejoramiento del desempeño profesional. Otra alternativa teórica educativa en la Educación Avanzada

The overcoming for the improvement of professional performance. Other theoretical educational alternative in the Advanced Education

Autores

M. Sc. Eliezer Ahmed Melo Abad¹⁶⁹, eliezerahmedmelo080@gmail.com

M. Sc. Lorenzo Rodríguez César¹⁷⁰, lorenrc7517@gmail.com

Resumen

La formación de profesionales cultos, desde un enfoque humanista, como vía para el enriquecimiento espiritual e intelectual para los profesores de la Carrera Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, exige de un claustro de excelencia lo cual responde al encargo social de las prioridades del país, definidos en los Lineamientos 92 y 95 de la política económica y social del partido y la revolución para el periodo 2021-2026 relacionado con el rigor en la preparación del personal docente y la calidad de la educación la cual se encuentra refrendado en la Agenda 2030, para el Desarrollo Sostenible, Plan Nacional de Desarrollo Económico y Social de Cuba. Esto se ratifica en la proyección estratégica de la Universidad de las Artes/ISA, en función de contribuir con la elevación del desempeño del docente en cuanto a sus tres procesos sustantivos que son: formación, investigación y

¹⁶⁹ Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA).

¹⁷⁰ Metodólogo de la Dirección de Investigación y Posgrado en la Universidad de las Artes.

proyección social.

Palabras clave: superación profesional, medios de comunicación audiovisual, educación avanzada

Abstract

The formation of cults professionals from a humanist approach as wait for the spiritual and intellectual enrichment. The teachers of the art careers of the audiovisual communication media requires a cloister of excellence which responds to social order of the priorities defined in the guidelines 92 and 95, according to the social and economic policy of party and the revolution for the period 2021-2026 related with the rigour in the preparation of personal teaching and the quality of the education which is found endorsed in the agenda 2030 for the sustainable development, National Plan of economic and social development of Cuba. This is ramifies in the strategic projection of the university of the art in function of contribute with the raises of performances of teaching in which case three processes substantives are: training, research and social projection.

Key words: overcoming professional, media of audiovisual communication, advanced education.

Introducción

En nuestra época, en que la ciencia se convierte en una fuerza productiva directa y la revolución científico-técnica alcanza marcos cada vez más amplios, se precisa atender a todos los profundos cambios acontecidos recientemente en los ámbitos de la sociedad. Cada uno exige de una superación constante, tal es el caso de las llamadas Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) concepto amplio, que según los especialistas comprende desde la información impresa, la radio, el cine, la televisión hasta los actuales medios de comunicación electrónicos inteligentes.

La apropiación de los referentes teóricos del uso y tratamiento de los contenidos específicos de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, la manera

eficaz de usarlas durante las actividades docentes, (considerando que no es lo mismo la utilización del medio audiovisual con fines artísticos, durante su proceso creativo como medio audiovisual, que como medio de enseñanza) asegura un proceso de enseñanza-aprendizaje eficiente. Dicho criterio se deriva porque este medio de enseñanza constituye el soporte del método, es el vehículo mediante el cual se manifiesta el método. Su uso adecuado propicia la alta calidad que se logra mediante el uso correcto de estos medios, lo cual propicia saberes que le permitirán al profesor un desempeño profesional en correspondencia con su rol como docente.

De ahí que consideremos pertinente en esta investigación, la superación como formación continua, sustentada en la teoría de la Educación Avanzada. El campo de acción lo integran los profesores de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual.

Fundamentos teóricos del proceso de superación

El tratamiento de la superación en relación con el proceso de carácter pedagógico se considera importante en esta investigación por su implicación en los aprendizajes necesarios de los profesores de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) de la Universidad de las Artes de Cuba/ISA. Asimismo, se corresponde con el uso de los Medios de Comunicación Audiovisual como medio de enseñanza para su actividad docente.

Sobre esta base la doctora D. Castellanos y otros en el año 2002, reconocen que: “durante el proceso del aprendizaje... el hombre ... se va enriqueciendo y transmitiendo activa y creadoramente elementos de su cultura, va desarrollando su autonomía y autodeterminación en íntima conexión con los procesos de socialización, compromiso y responsabilidad social” (citado en Melo, 2012, pág. 31).

Lo que implica que éste (el hombre) se perfeccione de manera constante para asumir los retos impuestos que el desarrollo le asigna como parte de la sociedad. El estudio de la superación como proceso ha sido abordado desde diferentes ópticas y presupuestos. Atendiendo a la necesaria concreción con el segmento poblacional que se atiende en esta investigación, se toma como definición la

que aporta la teoría de la Educación Avanzada (2008). En su glosario de términos aparece como: figura dirigida a diversos procesos de los recursos laborales, con el propósito de actualizar y perfeccionar el desempeño profesional actual y/o perspectiva, atender insuficiencias en la formación, o completar conocimientos y habilidades no adquiridas anteriormente y necesarias para el desempeño. Y en el sentido más estricto, **superación profesional** como el “conjunto de procesos de enseñanza aprendizaje que posibilita a los graduados universitarios la adquisición y el perfeccionamiento continuo de los conocimientos y habilidades requeridas para un mejor desempeño de sus responsabilidades y funciones laboral” (Añorga et al., 2000, pág. 10).

El autor coincide con Julia Añorga et al. (2000) que refieren que se “

Propicia la superación de los profesionales de los diferentes sectores y ramas de la producción, los servicios, la investigación científica y la docencia en correspondencia con los avances de la ciencia, la técnica, el arte y las necesidades económico sociales del país, con el objetivo de contribuir a elevar la calidad y la productividad del trabajo de los egresados de la educación superior. (pág. 10)

A partir de la esencia pedagógica y el carácter procesal de la superación (la cual debe ser organizada conscientemente), se reconoce que para su operacionalización en la práctica deben considerarse las formas en que corresponde su materialización. Los presupuestos asumidos de la teoría citada se definen como formas, tecnologías y estrategias, toda vez que permiten concebir y organizar la base de su sistema categorial. Asimismo, se complementa la formación de profesores (equivalente al comportamiento de la regularidad en FAMCA), los cuales son profesionales del arte sin haber sido formados bajo los presupuestos de las ciencias de la educación.

El autor considera, coincidiendo con Mercedes Rodríguez Guevara (2011) que: “en la Educación Avanzada se profundiza en el proceso de mejoramiento de los recursos humanos, en tanto se brinda una respuesta coherente y práctica para la solución científica del problema de investigación.” (Rodríguez, 2011, pág. 10).

Añorga (1999) define de forma sintetizada el concepto de Educación Avanzada como: “Paradigma educativo alternativo para el mejoramiento profesional de los recursos laborales y de la comunidad”. Tiempo después, define la misma autora, producto de una intensa actividad investigativa en una propuesta teórico- práctica surgida de la propia realidad cubana.

El proceso de superación de los profesores de FAMCA, (sin formación como docentes sino como artistas), es vital para transformar la realidad del contexto donde se desempeñan. Este fundamento asume la Educación Avanzada como parte de los sustentos teóricos y metodológicos acerca de la preparación de estos sujetos. Se considera que para viabilizar la elevación de su profesionalidad, es necesario la adquisición de los conocimientos, las habilidades profesionales y los valores en esencia de dos aspectos: el tratamiento de los contenidos específicos de la especialidad, y cómo usarlos adecuadamente durante las actividades docentes y las tecnologías asociadas a la información y las comunicaciones. Por ello, la propuesta de superación debe contribuir al mejoramiento del desempeño de los profesores en el uso de los medios de comunicación audiovisual, como medio de enseñanza para su actividad docente, unido a la satisfacción personal y social de la superación.

La superación como proceso, comprende un concepto mayor: el mejoramiento profesional y humano. Desde este referente está contenido el objeto de estudio de la Educación Avanzada, por lo que se reconoce además su carácter personológico. Coincidiendo con Rodríguez Guevara (2011), el proceso de superación desde esta teoría es un espacio importante donde se ponderan los métodos orientados al mejoramiento profesional y humano. En el caso que ocupa, de los profesores de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA), se refieren los procesos de la actividad y la comunicación que garantizan la orientación de los objetivos y el procedimiento para producir conocimientos y valores. El acceso a la superación permitirá integrar los contenidos específicos de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) en función de la docencia. Existe una diferencia entre la utilización de los medios de comunicación audiovisual con fines artísticos y el uso empleado por el profesor como medio de enseñanza en su actividad docente, incorporado en correspondencia con las exigencias sociales actuales

Esta producción y apropiación de conocimientos, hábitos, habilidades, sentimientos y convicciones, no solo garantizan que la superación ofrecida al profesor lo prepare para un mejor desempeño profesional, sino también para una mejor calidad de vida.

Sobre la base de estos principios se ha desarrollado una pedagogía encaminada a la formación de la personalidad integral y multifacética con convicciones y de actuación independiente en su contexto social. La persona es concebida como

un ser social producto de sus relaciones sociales, pero siempre en interacción con sus características individuales, biológicas y psicológicas que permiten que la actividad de aprendizaje sea un proceso orgánico, como reflejo de la realidad y resultado, producto de la reflexión consciente de esa realidad.

Se considera además que la estructuración y organización de la superación desde este referente, tiende a potenciar independencia cognoscitiva, y acredita los aprendizajes originados como consecuencia de las variadas formas. Por lo que posibilita dinamizar el proceso y brinda además la plataforma teórica para la personalización del currículo y su diseño. En tal sentido se considera que la Educación Avanzada aporta dentro de sus variadas alternativas (formas, tecnología, estrategias e instrumentos) la posibilidad de encontrar metodológicamente la forma de elaborar una propuesta de superación desde el puesto de trabajo.

La organización del proceso de superación del profesor desde esta base considera la experiencia profesional que poseen los profesores de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA), la formación básica y la especializada, como los niveles para garantizar la creatividad, la productividad, la calidad de los resultados y la evaluación en la prevención primaria del insuficiente dominio de los contenidos de los presupuestos de las Ciencias de la Educación, en cuanto al uso de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones en función de la docencia como medios de enseñanza, así como el dominio del uso y aprovechamiento de los medios masivos de comunicación y su carácter eminentemente tecnológico.

Estos presupuestos están en la base de los fundamentos del proceso de superación del profesor desde el desempeño profesional, que posibilita operacionalizar la propuesta de superación, autosuperación y capacitación del capital básico de la sociedad.

La reformulación que los investigadores Valcárcel y González (2000) realizaron en relación con el objetivo general de los sistemas de superación según trabajos de Añorga (2000) lo define como: "Contribuir, sistemáticamente y permanentemente a elevar la eficiencia y la calidad de las fuerzas productivas en correspondencia con el contexto socio-económico de manera que propicie la producción de bienes materiales y/o espirituales a lo largo de toda la vida" (Valcárcel y Añorga, 2000, pág. 19).

Otro presupuesto importante lo constituyó la definición de las formas, tomando en consideración que respondieran a la superación de los profesores en su carácter

educativo y que respondieran a las exigencias del puesto de trabajo, a la par que posibilitara la atención particularizada de cada uno, desde el puesto de trabajo. El enfoque de sistema se considera por la Educación Avanzada como elemento esencial y lo define como:

...enfoque tendiente a reunir y organizar los conocimientos con vista a una mayor eficiencia. Esta metodología permite la intervención en una situación educativa considerada como un sistema (...) y en las relaciones que ella tiene con su contexto presupone: descripción de la situación, explicación de los objetivos, identificación de uno o varios puntos críticos, determinación del modo de intervención, elaboración de las estrategias que tengan en cuenta las interacciones emocionales entre las instituciones, participantes y el contexto social. (Valcárcel y Añorga, 2000, pág. 19)

El estudio de las formas de superación, su comportamiento, se ratifica como un doble proceso pedagógico y de producción de conocimientos y valores. Este proceso está condicionado por el desarrollo y la propia participación del hombre en la vida productiva, social y cultural, lo que influye en los conocimientos, habilidades, hábitos, convicciones, sentimientos y conducta.

Las formas de superación se agrupan en subsistemas: las formas académicas y las no académicas, los objetivos que se planteen pueden concebirse por una institución o individualmente y son el resultado de la pertinencia social o individual. Las formas no académicas se diseñan en diferentes niveles de profundidad, certificándose los conocimientos y habilidades que se alcancen; son ellas: talleres, intercambio de conocimientos y experiencias, consultorías, pasantías, entrevistas, viajes de instrucción, conversatorios, tertulias, seminarios de producción científica, conferencias, entre otras.

Dentro de las diversas formas de superación existentes se seleccionan las de carácter no académico, que permiten la flexibilidad necesaria para el desarrollo de la profesionalización del profesor y un mejor desempeño profesional. En particular el taller en tanto posibilita la construcción del conocimiento de manera dinámica y colectiva, tomando en consideración no solo su dinamismo si no también la experiencia que poseen estos profesores sobre el medio.

El autor asume esta propuesta de superación desde el enfoque histórico-cultural, por considerar la formación del docente como un proceso permanente, continuo, sistémico, personológico que se apoya en la teoría de la actividad y la comunicación. La superación del profesor comienza por la determinación de sus necesidades

en relación con las exigencias de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) y permite su organización desde el puesto de trabajo.

Toda la base teórica abordada posibilita reconocer que el proceso de superación de los profesores de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual considere las siguientes dimensiones:

- El conocimiento de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones.
- Las posibilidades del uso de los medios de comunicación audiovisual.

Conclusiones

La necesidad de educar a profesores con una elevada formación profesional, cultos desde un enfoque humanista, como vía para el enriquecimiento espiritual e intelectual, exige de un claustro de excelencia el cual responda al encargo social de las prioridades del país, en función de contribuir con la elevación del desempeño del docente en cuanto a sus tres procesos sustantivos que son: formación, investigación y proyección social.

Nuestra época, marcada por los grandes adelantos producidos por el desarrollo científico-técnico, el cual provoca profundos cambios que en todos los ámbitos de la sociedad, donde las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) se convierten en un instrumento cada vez más indispensable para los profesores en función de su actividad docente. Reclama para enfrentar estas exigencias la superación como figura dirigida a diversos procesos de los recursos laborales, con el propósito de actualizar y perfeccionar el desempeño profesional actual y/o prospectivo, atender insuficiencias en la formación, o completar conocimientos y habilidades no adquiridas anteriormente y necesarias para el desempeño.

Por esa razón y, atendiendo a la necesaria concreción de acuerdo con el segmento poblacional que se atiende en esta investigación, se adopta la teoría de la Educación Avanzada, la cual expone un aparato categorial, que parte de reconocer como su objeto de estudio, el mejoramiento profesional y humano de todo el capital humano de la sociedad.

Referencias Bibliográficas

- Ahmed, E. (2012). *Talleres de Superación para el mejoramiento del desempeño de los realizadores de programas radiales* (Tesis de maestría). UCPEJV.
- Añorga, J. et al. (2000). *Glosario de términos* (material impreso). La Habana: CENSEDA.
- Rodríguez, M. (2011). Tesis en opción al Grado Científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas, UCPEJV, La Habana.
- Valcárcel, N. y Añorga, J. (2000). *La didáctica de la Educación Avanzada (material impreso)*. La Habana: UCPEJV.

112-El presente distópico como alternativa de crítica socio-política del cine cubano de la revolución

The dystopian present as an alternative for socio-political criticism of the cuban cinema of the revolution

Autor

Lic. Adrián de la Campa Escaig, Instructor, hadelacampa@gmail.com.171

Resumen

En el trabajo se construye el concepto “presente distópico” como alternativa para una mayor comprensión de la obra de algunos cineastas cubanos, ello desde el potencial de crítica socio-política de la misma. El concepto parte de la identificación de ciertos rasgos de los códigos de representación distópicos que, en el cine cubano de la Revolución, son utilizados, ya sea consciente o inconscientemente, como medio para ejercer la crítica socio-política. Son presentadas sus características que, en cierto modo, permiten la diferenciación de un filme puramente distópico, al unísono que admiten englobar filmes en un subgrupo más estrecho de la crítica socio-política. La conceptualización de esta categoría y su consecuente puesta en práctica en el cine cubano de la Revolución, en el presente trabajo, no pretende la realización de una historiografía a través del mismo, sino su identificación, caracterización y propuesta de su potencial como alternativa de análisis de la filmografía nacional.

Palabras claves: presente distópico, distopía, cine cubano, crítica socio-política.

Abstract

In this work the concept “dystopian present” is built as an alternative for a better understanding of the work of some Cuban filmmakers, from the potential of socio-political criticism of it. The concept is based on the identification of certain features of the dystopian codes of representation that, in the Cuban cinema of the

171 Universidad de las Artes. Categoría docente: Instructor. Docente, Historia del Arte.

Revolution, are used, either consciously or unconsciously, as means to exercise socio-political criticism. Its characteristics are presented, in a certain way, allowing the distinction of a purely dystopian film, and admitting at the same time to include films in a closer subgroup of socio-political criticism. In the present work, the conceptualization of this category and its consequent implementation in the Cuban cinema of the Revolution, does not intend to carry out a historiography through it, but its identification, characterization and proposal of its potential as an alternative for the analysis of the national filmography.

Keywords: dystopian present, dystopia, cuban film, socio-political criticism.

Introducción

El cine cubano en la Revolución ya cuenta con una tradición de más de sesenta años, en los cuales no ha dejado de evolucionar, acomodarse a nuevas e interesantes etapas del contexto socio-político. Así podemos encontrar ese momento dorado de los años 60, la insistencia en los temas históricos de los 70, o –con la excusa del siguiente salto temporal de décadas– la consecuente democratización de la realización cinematográfica permitida por la presencia de las nuevas tecnologías, lo que, entre otras consecuencias, ha conllevado que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) deje de fungir como único centro productor de cine del país, hecho consumado sobre todo a partir del inicio del presente siglo. Por su parte, la crítica socio-política, en su sentido más amplio, también parece adoptar nuevas máscaras para su puesta en práctica. Si bien ha estado presente desde los inicios del ICAIC, resultan interesante los juegos retóricos que en ocasiones le rodean. Así, puede constatarse cómo a la crítica de ese primer cine, llamémosle sesentiano –sin estar refiriendo a características homogéneas de la década, sino a la pertenencia a la misma–, los investigadores la adjudican al enjuiciamiento de los males de un período otro capitalista, problemas que la Revolución heredaba, debía combatir como proyecto socio-económico de nueva índole y, por tanto, el cine le ayudaba a identificarlos y enfrentarlos. Si se atiende a una película como “Lucía” (Humberto Solás, 1968), se pueden identificar los problemas de la mujer en una sociedad machista y patriarcal, línea que continúan otras películas, con

sus diversos grados de profundidad y seriedad respecto al tema, incluso en el día de hoy . Sin embargo, estas películas más recientes, como muchas de sus predecesoras –esas en las cuales ya no se podía culpar a lo heredado, acaso por la distancia temporal–, ya enjuician un nuevo fenómeno, sobre todo porque se enfrenta al discurso oficial que, en muchísimas ocasiones, obvia en su retórica zonas de lo socio-político donde permanecen los mismos males que dijo combatir y, en consecuencia, solucionar.

En ese devenir de la crítica socio-política, lo lógico indica que hayan aparecido variadas maneras de ejercerla, en tanto diversidad autoral; pero también como estrategias evasivas de la censura. Mientras algunos directores podían o pudieron ejercer una crítica directa (en su mayoría problematizadora) a lo socio-político, otros debieron encontrar alternativas, tal vez, “pies forzados” que les permitieran ser críticos con su actualidad. Tal es el referenciado caso de algunas de las películas de Tomás Gutiérrez Alea, principalmente esas realizadas en el llamado “quinquenio gris”, esas donde el análisis a ciertos males de un pasado colonial terminaban por funcionar como una crítica mordaz del presente , puestas en escena que obligan a cuestionarse sobre si la selección de los hechos del pasado no estaba sujeta al análisis consciente de los males de un presente.

En esa evolución de la crítica socio-política se puede encontrar un diálogo directo con las exigencias epocales –la crítica al pasado, la necesidad de la narración nacionalista de las gestas independentistas, lo censurable o no, etc.–, que casi parece establecer décadas homogéneas, esencias, si acudimos a libros historiográficos como *Los cien caminos del cine cubano* (del Río, Joel y Marta Díaz, 2010). En el mismo, se vislumbran dos puntos de giro claves para atender a este tema: los ochenta con el período de “rectificación de errores” e, inmediatamente, los noventa con el inicio del “período especial”. El primero, permitía a los interesados el discursar respecto a cuestiones que su abordaje resultaban casi imposibles en la década anterior; en el segundo, se impone la retórica de resistencia, donde se le exige “tacto” al cine, lo que no impidió que se realizaran películas como “Alicia en el pueblo Maravillas” (Daniel Díaz Torres, 1991) , “Fresa y chocolate” (Tomás G. Alea y Juan C. Tabío, 1993), o “Madagascar” (Fernando Pérez, 1994) .

El caso de “Alicia ...” resulta bien interesante para el presente trabajo, en tanto parece inaugurar una línea dentro de la crítica socio-política inaudita y poco explorada aún hoy en el cine nacional: la distopía. Por muchas razones, esta rama no ha contado con fuerza en el cine cubano, pero los pocos casos que se

pueden identificar, demuestran un potencial crítico intenso, sardónico y, por ende, incómodo. No es de extrañar que, contando a la propia “Alicia ...”, las más destacadas de estas películas distópicas, hayan resultado censuradas o no exhibidas, así como sus propios directores. Tales son el caso del cortometraje “Gloria eterna” (Yimit Ramírez, 2017) y el largometraje “Corazón Azul” (Miguel Coyula, 2021).

Tal vez la razón más explícita del juicio severo frente a la distopía en el cine cubano –dando por hecho que el simple acto crítico ya es incómodo de por sí– provenga justamente de la relación con lo utópico, concepto que define y enarbola el discurso de la Revolución desde sus inicios. Si el término distopía encarna lo “no deseable” y relata “las aventuras de un héroe (desde la perspectiva del autor), que intenta crear conciencia sobre cierto problema o limitación de las instituciones presentes proyectadas en un futuro no deseado” (Erreguerena, 2008, p. 560), ello traza una diferencia crucial frente a la utopía, donde lo bueno es tan impracticable que termina por representar un lugar inalcanzable por las prácticas socio-políticas y económicas del ser humano. En consecuencia, no es de extrañar que el nacimiento de la distopía tenga su origen como metodología ficcional en la reacción crítica al universo utópico. Tanto es así, que:

(...) se caracteriza por el escepticismo, la desconfianza o incluso el sarcasmo ante las sociedades y mundos imaginados por las ficciones y las teorías de corte utópico. La utopía aparece ante nuestros ojos desprovista de su optimismo y de sus buenas intenciones. (Hernández-Santaolalla, 2021, p. 14)

Esta aseveración es afirmada por Fermín cuando plantea:

El deseo de construir esa sociedad ideal que se basa en la obtención de la felicidad ha dado paso, con el transcurso de los años, a su antítesis: la distopía. Gregory Claeys dice que la distancia entre utopía y distopía puede parecer pequeña en ocasiones. Nace como consecuencia directa de un género que plantea una quimera, plagado de ideales imposibles de realizar. (2019, p. 61)

Cabría, ya que permite estrechar y esclarecer aún más los márgenes de este texto, distinguir ¿cuál es la tipología de discurso distópico (la cual será reconocible también en el presente distópico) predominante en el cine cubano? Según explica Martorell:

A grandes rasgos, es posible diferenciar en virtud de su contenido político dos grandes tradiciones dentro de la literatura distópica, ambas discordantes con la idea de progreso, tanto en su faceta político-social como en su faceta científica-

tecnológica, y ambas contrarias al perfectismo utópico correspondiente. La primera de esas tradiciones se muestra temerosa de los totalitarismos y del “abandono de la propiedad privada del yo”, y se erige en defensora de la libertad, del pluralismo y de la especificidad individual. Se trata de la distopía estatista, modalidad canónica del género durante la modernidad, amén de la más célebre y reconocida gracias a los tres clásicos de envergadura que la cimientan: *Nosotros*, *Un mundo feliz* y *1984*, fuentes de innumerables imitaciones.

La segunda tradición distópica se muestra, en cambio, temerosa del capitalismo y adversa a la desigualdad impuesta por el gobierno de las empresas, y se erige en defensora de la justicia social y de la igualdad económica. Se trata de la distopía del libre mercado, minoritaria durante muchas décadas, fortalecida (...) con la llegada de la postmodernidad. (2015, p.106)

A diferencia de otras cinematografías con mayor poder de producción que la cubana, como la hollywoodense, en el cine cubano de ficción se constatará una preferencia por la primera de estas tipologías. Resulta, entonces, casi legítimo el rechazo o incomodidad que representa este tipo de crítica socio-política. No obstante, algunos de estos códigos sí se han llegado a identificar dentro de las narrativas cinematográficas cubanas, ello sin pretender el ejercicio crítico íntegro que exige el desarrollo y construcción de un universo distópico. Por tanto, estos, al ser identificados y englobados coherentemente bajo un mismo concepto, permiten establecer nuevos matices dentro de la crítica socio-política en el cine nacional.

Desarrollo

Para construir el concepto de presente distópico es primordial entender cómo se puede identificar una distopía en una obra ficcional. Resulta muy práctico entonces el cuestionario que brinda la especialista Diana Palardy (2018) para reconocer los rasgos de una distopía en una obra cinematográfica (o literaria)¹⁷², los cuales podrán ser empleados como herramienta para encontrar lo distópico en el presente de determinada película. De dichas preguntas es posible extraer una primera conclusión necesaria: solo una (la 6ta) alude a un tiempo futuro, en tanto coloca la sociedad hipotética en un futuro lógico de seguir por el mismo

172 Consultar Anexo 2

camino recorrido hasta el momento:

Cuando pensamos cómo será el futuro, hacemos conciencia de que la sociedad presente tiene ciertas estructuras y tendencias, que de continuar así lograrían una sociedad distópica, la distopía es una advertencia de cómo puede llegar a ser el futuro de una sociedad si no transformamos o eliminamos las tendencias del presente. (Erreguerena, 2008, p. 556)

Resulta interesante entonces preguntarse ¿hasta qué punto la representación de los rasgos distópicos en “Melaza” (Carlos Lechuga, 2012) o “La pared de las palabras” (Fernando Pérez, 2015), ya estaban en películas como “Nada” (Juan C. Cremata, 2001) o la ya mencionada “Madagascar”?¹⁷³ y, por tanto, ¿serían las primeras el cumplimiento del pensamiento prospectivo de las segundas? Tal sistema de relaciones se debe sobre todo a la atemporalidad que presentan las películas citadas, generando un aura de inmutabilidad, respuesta directa a la propia inamovilidad –juicio categórico proveniente de la lenta y exigua recuperación– del sistema socio-político y económico del país desde el “período especial”. Dicha afirmación, en sinergia con la persistencia de esa inmutabilidad casi una década después, permite un tercer cuestionamiento al día de hoy: ¿hasta qué punto el presente representado en las más recientes películas cubanas es la coincidencia y cumplimiento del pensamiento prospectivo de cada una de las películas mencionadas con anterioridad?

Sin embargo, para el desarrollo del presente distópico, lo distópico será atendido como apellido de un presente social y político, en el que la relación con lo futuro estará transversalizada por la vocación crítica de los autores, los cuales estarían construyendo “una exegesis político-sociológica en la que esperanza utópica y miedo distópico, aun sin constituirse en opuestos (ambos son anticipadores), reflejan la naturaleza ascendente o decadente de una sociedad en relación al futuro” (Martorell, 2015, p. 93). Diría Rubio que:

Si bien una novela siempre retrata el tiempo en el que se escribe, sin

¹⁷³ La ejemplificación a través de filmes de dicha construcción del presente distópico está siendo llevada a cabo por el autor en su investigación en opción al grado de Máster en Cine Latinoamericano y Caribeño por la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y la Universidad de las Artes de Cuba: *El presente distópico en el cine cubano del siglo XXI. La investigación, además de desarrollar el análisis respecto a las películas mencionadas, pretende no solo analizar el discurso del presente distópico en las mismas sino también su construcción desde los códigos cinematográficos.*

importar que sea histórica o de ciencia ficción, las distopías tienen un marcado tono de crítica política y social al contexto del autor. Encuentran en las crisis, en presentes que pasan de lo perfecto a lo infernal, un aliado. (2006, p. 62)

Para resumir, el “presente distópico” será atendido como una herramienta conceptual que permite acceder a la ficción de las películas cubanas obviando la necesidad de un futuro hipotético de la sociedad a la que representan y centrándose en aquellos rasgos que vislumbran en dicha sociedad la presencia de la construcción distópica. Los discursos críticos allí hilvanados serán atendidos como tendencias del presente y/o anticipos desarrollados por los directores –en tanto intelectuales críticos–, que tienden a dilatarse en discursos de marcada atemporalidad; donde el presente distópico de un primer filme se cumple en el presente distópico de un segundo y tercer largometraje. La construcción de dicho concepto presenta un diálogo tan cercano con lo distópico como con lo utópico, en tanto: “espacio dedicado a la crítica de sociedades contemporáneas del autor o descripciones acerca de los errores en los que no debe caer el modelo utópico” (Rubio, 2006, p. 138).

En aras de identificar de manera más acertada el discurso del presente distópico en el cine cubano, se interactuará con el cuestionario de Palardy dividido en tres bloques de preguntas, identificando así los códigos distópicos, los cuales serán puestos en función del concepto de presente distópico.

Diálogos entre la sociedad hipotética y la del autor

Las preguntas 3, 4 y 5 establecen cuestionamientos respecto al diálogo de la sociedad hipotética –es decir, la de la obra– y la del autor, esa realidad de la cual los directores ejercen una crítica socio-política. En las películas mencionadas (“Nada”, “Melaza” y “La pared de las palabras”), se puede encontrar la construcción de microespacios metafóricos, los que estarán definidos por una anónima oficina de correos, un pueblo rural casi abandonado a su suerte, y la institución médica. A través de ellas se representará un listado extenso de códigos, interacciones, prácticas, relaciones de poder, deseos, limitaciones, etc., que son extraídos y representados por los directores para acceder, criticar y evaluar el macroespacio real: el país. Así, lo micro, como si de una sinécdoque se hablara, absorbe rasgos de fácil reconocimiento y termina por funcionar como mecanismo crítico socio-

político que evade un discurso mucho más dirigido y directo.

Desde la propia realidad se transporta a cada película el alto grado de estatización de la sociedad, lo que, de por sí, ya representa una extrapolación mayor que invade e impone las reglas del microespacio metafórico. Tal extrapolación está precedida de otras más simples que enriquecen y complementan el análisis de la primera: dogmatismos, burocracias, absurdos, incomunicación y, en consecuencia, la incapacidad de los personajes de encontrar nuevos derroteros y soluciones. Lo que se sugiere en cada una de esas películas como parte de la realidad cubana, son justamente todos aquellos problemas que desde el “período especial” no se han podido erradicar: sobre todo ese desencanto y atemporalidad del vivir, visto a través de personajes que solo parecen practicar la monotonía y la dejadez.

Diálogo del personaje con su sociedad hipotética

Este diálogo se responde a través del análisis de las preguntas 2, 9 y 10. En las tres películas que han sido citadas, sus personajes principales (aunque también algunos secundarios), se encuentran en inercia, desilusión, incapacidad comunicativa, deterioro físico-mental y/o desencantados. Alguno de estos estados o la conjugación de varios, define a estos personajes que son desarrollados en espacios igual de decadentes, como el pueblo de Melaza en la película de nombre homónimo, donde los personajes principales deben desdoblar sus valores para encontrar vías de supervivencia, pues ese pueblo quedó abandonado a su suerte tras el desuso del central. La espera se impone en un inicio y, ante la falta de soluciones, transmuta en actos ilegales o, mínimo, indeseados por sus personajes. En otro sentido, además, se hallan monitoreados, controlados o subsumidos. El diálogo con la autoridad siempre está bien definido y es tendiente a la imposición y el control. Tal es el caso de Cunda en “Nada”, que en el pequeño espacio de una oficina de correos emplea binoculares para vigilar a Carla. O de Concha, la bizca chismosa y salamera de su jefa, tanto que llega a accionar como un “perro” en búsqueda de algún incumplimiento.

Diálogo del autor con su contexto

Con el resto -1, 6, 7, 8- de las preguntas de Palardy (2018) se respondería, en

cierta manera, a la intencionalidad manifiesta y/o interpretada del autor para analizar críticamente su contexto socio-político. Lo hipotético queda sujeto *per se* a la representación del microespacio metafórico donde, como ya se fundamenta en el propio concepto de presente distópico, lo que se pretende es encontrar la relación entre la obra, la contemporaneidad del autor y los rasgos distópicos que aquella absorbe de esta.

Lo admonitorio queda sujeto al análisis crítico socio-político que realiza el autor sobre esa atemporalidad y estado de inercia de su presente, el cual pertenece de por sí a un proyecto de sociedad que desde su fundación tiene como base lo utópico. Por tanto, en estas películas se vería el estado actual alcanzado de ese proyecto a través de sus respectivos microespacios metafóricos, donde no se aprecia un transcurso marcado de tiempo, sino que se desdibuja en una inercia y desencanto a un presente distópico que comienza en el “período especial”, no se ha terminado en el presente de cada película y, según la prospectiva de ellas, no se vislumbra un final.

Por tanto, en este cine autoral y pesimista, el hecho de desarrollar códigos de lo distópico, ya infiere una intención de análisis crítico socio-político por parte de los directores, lo que a su vez exige un momento de reflexión al espectador, quien debe cuestionar los códigos morales de su sociedad mediante los de la propia película.

Sin embargo, la de-familiarización no sería el mecanismo intencional empleado por los directores analizados bajo el concepto de presente distópico, sino la propia familiarización, la identificación con una realidad representada en presente: con rasgos distópicos, absurdos, pero en presente.

Conclusiones

El acercamiento al cine cubano puede realizarse desde diversos nichos conceptuales. Si la crítica socio-política de las películas a su contemporaneidad resulta uno de esos enfoques dirigidos, pues conceptos como el presente distópico actúan y ayudan a profundizar, esclarecer y dibujar la lógica interna de dicha crítica en los filmes.

El concepto presenta en sí una interrelación estrecha tanto con lo distópico

como con lo utópico, permitiendo ser un mediador entre ambos para, desde el pensamiento prospectivo del director como intelectual crítico a su contexto, ejercer juicios y análisis complejos a un presente que percibe desencantado, decadente, inerte.

A través del cuestionario de Palardy (2018), se pueden generar tres bloques de análisis que permiten encontrar aquellos rasgos distópicos desarrollados en las películas. Por tanto, los diálogos entre la sociedad hipotética y la del autor, entre el personaje y su sociedad hipotética, y entre el autor y su contexto, establecen una tríada estratégica que permiten el establecimiento y funcionamiento del presente distópico como concepto válido para interceptar e interpretar la mirada del director a su sociedad en una película determinada..

Referencias Bibliográficas

- Del Río, Joel (2010). Insurgencia, dinámica y potestad del cine joven en Cuba. En *Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después* (pp. 167-183). Ediciones ICAIC.
- Del Río, Joel y Marta Díaz (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. Ediciones ICAIC.
- Erreguerena Albaitero, María J. (2008). La distopía: una visión del futuro. *Anuario de investigación*, 556-572. <https://docplayer.es/17186197-La-distopia-una-vision-del-futuro.html>.
- _____ (2011). *La resistencia al porvenir: Las distopías en el cine Hollywoodense*. https://publicaciones.xoc.uam.mx/TablaContenidoLibro.php?id_libro=358.
- Experimentación, independencia y alternatividad en el audiovisual cubano. (2015). En Norberto Codina (compilador). *Para verte mejor 2. Pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba* (pp. 383-408). Ediciones ICAIC.
- Fermín, Daniel. (2019). La distopía del presente: apuntes sobre Jinete a pie, de Israel Centeno. *Co-herencia. Revista de humanidades*, 16 (30), 59-77. DOI: 10.17230/co-herencia.16.30.3.
- García Borrero, Juan A. (2013). El discurso fílmico de la duda. En Mario Naito (compilador). *Coordenadas del cine cubano 2* (pp. 196-209). Editorial Oriente.
- García Espinosa, Julio (2008). Por un cine imperfecto. En Edgar Soberón Torchia

- (compilador). *33 ensayos de cine* (pp. 178-189). Ediciones Eictv.
- Hernández-Santaolalla, Víctor. (2021). *Paradigmas distópicos y utópicos: ¿hacia dónde vamos?* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla]
- Kumar, K. (2007). Pensar utópicamente: política y literatura. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 29, pp. 65-80. ISSN: 1132-9432.
- Martorell Campos, Francisco J. (2015). *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad. Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos* [Tesis Doctoral, Universidad de Valencia].
- Morales Sosa, Isdanny. (2022). Imágenes de un detritus: espacios residuales en el cine cubano contemporáneo. *Káñina*, 46 (2), 93-119. DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v46i2.51968>.
- Reyes, Dean L. (2020). *El gobierno de mañana. La invención del cine cubano independiente (2001-2015)*. Rialta Ediciones
- Rubio, Alicia. (2006). Distopías Latinoamericanas e imaginarios sociales. En R. Fernández Retamar (Comp.), *Pensamiento de nuestra América. Autorreflexiones y propuestas* (137-150). <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/formacion-virtual/20100721010645/16Rubio.pdf>
- Palardy, D. (13 de enero, 2018). Criterios de identificación de distopías. *Distopías de España*. <https://www.spanishdystopias.com/es/criterios-de-identificacion-de-distopias/>

Anexo

Cuestionario de Diana Palardy (2018)

1. ¿Se trata de una sociedad hipotética?
2. Los individuos de esta sociedad (o de algún sector determinado de esta sociedad), ¿están oprimidos, incluso si no se dan cuenta de estarlo?
3. En la obra, ¿se sugiere que el estado de la sociedad que se describe se debe a problemas sistémicos y de orden socio-político?
4. Los problemas sistémicos y de orden socio-político subyacentes en la obra, ¿son realmente extrapolaciones de asuntos y desarrollos que no están siendo tratados de manera efectiva (o que no están siendo tratados en absoluto) en la sociedad del autor o director de la obra?
5. ¿Se trata de una sociedad basada en la planificación estatal y que pretenda

ser ideal para una parte o para la totalidad de sus ciudadanos, o que al menos pretenda ser mejor para ellos que las sociedades que la precedieron (en caso de que la sociedad en cuestión hubiera surgido como resultado de una guerra, de un desastre ecológico o de cualquier otro evento social traumático, por ejemplo)?

6. ¿Tiene la obra, ya sea de forma implícita o explícita, una función admonitoria, es decir, de advertencia al lector o al espectador y de exhortación a solucionar problemas socio-políticos en el momento mismo de sus inicios y no cuando su desarrollo haya llegado a los extremos distópicos presentados, precisamente, en la obra?
7. ¿Puede notarse una intención del autor o del director de hacer experimentar al lector o al espectador una especie de de-familiarización al introducirse en el mundo de la obra?
8. ¿Puede notarse una intención del autor o del director de hacer que el lector o el espectador se cuestione los códigos morales de la sociedad de la obra?
9. El comportamiento de los personajes, ¿es monitoreado y/o controlado o, por lo menos, los personajes sienten que lo es?
10. ¿Hay algún personaje protagónico o importante que experimente un proceso de desilusión con respecto a su condición en la sociedad de la obra y que, en consecuencia, intente rebelarse contra el sistema?

III Taller Abierto de Investigación de las Prácticas Escénicas

090- Femicidio; realidad & ficción en la escena

Femicide; reality & fiction on stage

Autores

Dra. C. Norah Hamze Guilart¹⁷⁴, norahmz@gmail.com

Lic. José Antonio Alegría Núñez¹⁷⁵, jalegria1954@icloud.com

Resumen

Una propuesta que da continuidad a la indagación acerca de problemática de la mujer en el mundo y específicamente en nuestro país, como víctima de violencia y feminicidio. Nuevo texto para la escena donde revelaciones, contexto social, acción de las autoridades y drama íntimo se confunden en una fábula marcada por nuestra historia, el destino y las circunstancias de una mujer que, en su singularidad, se erige en signo de una condición que comparte con otras.

A partir de un cruel y desafortunado hecho de feminicidio, se propone el acercamiento al universo de conflictos y contiendas desde la investigación sociohistórica, que incluye el aspecto temático y la exploración de recursos estilísticos para articular un discurso coherente y artísticamente válido, donde el público -de manera reflexiva- sea participante y evaluador del hecho teatral.

Palabras clave: mujer, violencia, feminicidio, teatral.

Abstract

A proposal that gives continuity to the inquiry about the problems of women in the world and specifically in our country, as victims of violence and femicide. New text for the scene where revelations, social context, action by the authorities

¹⁷⁴ Investigadora Titular-Profesora Titular. Profesora Facultad Arte Teatral, Universidad de las Artes, ISA.

¹⁷⁵ Profesor Auxiliar. Facultad Arte Teatral. Universidad de las Artes.

and intimate drama are confused in a fable marked by our history, the destiny and the circumstances of a woman who, in her singularity, stands as a sign of a condition that share with others. Based on a cruel and unfortunate act of femicide, an approach to the universe of conflicts and contentions is proposed from sociohistorical research, which includes the thematic aspect and the exploration of stylistic resources to articulate a coherent and artistically valid discourse, where the public - reflexively - be a participant and evaluator of the theatrical event.

Key words: woman -violence -feminicide -teatral.

Nunca habremos hablado lo suficiente de las mujeres asesinadas, nunca habremos hablado lo suficiente del miedo que experimentaron, nunca habremos hablado lo suficiente del número de ignoradas, revictimizadas y desvalorizadas.

Introducción

El tema da continuidad al proyecto **Investigación/formación/creación** sobre la escena centrado en la discriminación y violencia de género, promovido desde la Facultad de Arte Teatral. Paradójicamente, frente al despliegue de múltiples y masivas campañas mundiales lideradas por movimientos feministas y asociaciones en defensa de los derechos humanos, a favor de la emancipación de la mujer y en contra de la violencia física y psicológica, el feminicidio persiste con una incidencia sorprendente en algunas sociedades consideradas del primer mundo, en los países latinoamericanos, caribeños y de otras latitudes donde se impone la desigualdad femenina como exigen sus contextos, en virtud de tradiciones ancestrales.

En el caso de esta investigación específica, se centra en la mujer lesionada por todo tipo de atropello en el seno familiar hasta desencadenar en el feminicidio. Se parte de un acontecimiento real que dará origen al nuevo texto para la escena, donde revelaciones, contexto social, acción de las autoridades y drama íntimo se confunden en una fábula marcada por nuestra historia, el destino y las

176 Dra.C. Norah Hamze Guilart. Lic. José Antoni Alegría Núñez. Profesor Fac. Arte Teatral, Universidad de las Artes, ISA

circunstancias de una mujer que, en su singularidad, se erige en signo de una condición que comparte con otras.

A partir de un desgarrante asesinato ocurrido en la ciudad de Cárdenas, se propone el acercamiento al universo de conflictos y contiendas, desde la investigación sociohistórica, que incluye el aspecto temático y la exploración de recursos estilísticos para articular un discurso coherente y artísticamente válido.

Aunque el índice de feminicidio en Cuba es bastante bajo comparado con otras naciones de nuestro continente como Brasil, México, Colombia, Argentina (por solo mencionar algunos), de países europeos, africanos y del Caribe insular, no deja de ser preocupante. Desde nuestra apreciación como equipo, la intención de darle tratamiento de “tema tabú” por parte de las autoridades pertinentes en nuestro país, no contribuye a despertar la toma de conciencia sobre su existencia y la necesidad de erradicarlo, en tanto amenaza permanente para muchas mujeres que ante el miedo a la desgracia aceptan otras formas de violencia en el seno familiar; una de las grandes motivaciones para acercarnos a la trama desde el teatro.

Esta línea de investigación que desarrollamos desde hace varios años acerca de la mujer y su condición de subalternidad, está precedida por numerosos estudios sobre feminismo, los orígenes y formación de la nacionalidad cubana, las transformaciones sociales en diferentes períodos que han influido en la psicología del ser nacional, indagaciones sobre el colonialismo y el giro decolonial, los procesos de lucha de las mujeres cubanas por sus derechos a lo largo de la historia, el empoderamiento femenino y sus expresión en la sociedad cubana contemporánea, el acercamiento a las investigaciones y acciones que se realizan en el país para impulsar la Red de Adelanto de la Mujer, y todo lo que de alguna manera se conecta con el tema abordado, así como su enunciación en el teatro cubano desde sus primeros gestos, obras e incursiones escénicas, hasta la actualidad. No podemos desconocer que el escenario teatral como espacio público, ha colocado a la mujer cubana y sus conflictos en primeros planos a través de dramaturgos paradigmáticos, por algo más de medio siglo.

La labor emprendida desde entonces, ha tributado a numerosos artículos publicados, tesis doctoral, ponencias, reseñas críticas e intervenciones especiales en eventos teóricos en el territorio nacional y en el exterior, además de conferencias y conversatorios para determinadas puestas en escena. Acciones que, de cierta manera, prosiguen líneas investigativas anteriores y contribuyen

al enriquecimiento de la historiografía teatral cubana, y al estudio de irrefutables aristas del fenómeno de marginalidad y su incidencia en la escena nacional.

Desarrollo

De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud [OMS] (2013), el femicidio es el asesinato intencional de mujeres perpetrado por hombres motivados por el odio, el desprecio y la suposición de poder sobre ellas. La mayoría de los femicidios son cometidos por una pareja actual o anterior de la víctima e incluyen maltrato repetido en el hogar, amenazas o intimidación, violencia sexual o situaciones en las que las mujeres tienen menos autoridad.

A partir de consultas realizadas en torno al feminicidio, aparecen referencias a célebres feministas con sustanciales aportes a las campañas frente a la violencia de género y particularmente contra el asesinato de mujeres en diversas regiones del planeta. Entre ellas la estadounidense Carol Orlock quien introdujo el término “femicide” y lo define como el asesinato perpetrado por hombres contra las mujeres tanto por sentido de pertenencia sobre ellas como por desprecio, odio o cualquier sentimiento que la cosifica. Es asumido luego desde una perspectiva política por la psicóloga social sudafricana Diana Russell (1938–2020) quien impulsa en 1976 la organización del Tribunal Internacional sobre crímenes contra mujeres en Bruselas, en el que llegaron a reunirse cerca de 2000 mujeres de 40 países. La autora define el homicidio de mujeres como **femicidio** y su obra ha resultado esencial como aportes para erradicar asesinatos de mujeres. (<https://bookdepository.com>) La antropóloga e investigadora mexicana María Marcela Lagarde (1948), ha dedicado sus estudios al tema de la mujer en condición de subalternidad y acuña el término como **feminicidio**, para definir el asesinato de mujeres en México ante un contexto de muertes frecuentes, frente a la impunidad del Gobierno y la fractura en los Derechos Civiles para establecer sanciones que impidan su proliferación. Según los datos consultados, no se consigue hasta el 2011 que se impulse su tipificación como delito de feminicidio en el Código Penal Federal de México. (<https://mujeresenred.net>)

Aunque en Cuba hemos asumido la expresión feminicidio para identificar el asesinato impune como expresión máxima de la violencia contra la mujer, no es reconocido entre los documentos legales. En el Código de las Familias aprobado en noviembre de 2022, se apela a la erradicación del crimen perpetrado contra

cualquier persona para desterrar una práctica de origen cultural enraizada aún en la sociedad cubana como expresión de violencia.

Muchas conquistas de nuestro sistema social han empoderado a la mujer en numerosos aspectos, sin embargo, en el imaginario ciudadano, la violencia psicológica y física intrafamiliar permanece y llega a su expresión más aberrante a través del feminicidio, con mayor incidencia de la que sospechamos. Tampoco aparece tipificado en el nuevo Código Penal aprobado recientemente, a pesar de la solicitud hecha por una diputada para que fuera incluido en el artículo 345. Asimismo, resulta difícil acceder a cifras y quizás, las existentes, no respondan a la real comisión del delito, en ocasiones enmascarado por los propios artífices.

La Federación de Mujeres Cubanas (FMC) desde su creación en 1960, asimila a las asociaciones feministas ya existentes. Sin embargo, los *estudios de género* como fundamentación teórica que propicie un cambio de paradigma desde la visión de la mujer sobre sus derechos de realización como necesidades y aspiraciones, están aún lejos de establecerse en el ámbito académico, literario y artístico. Una nueva mirada a la condición femenina se comienza a abordar con investigadoras en la década de los noventa desde Casa de las Américas, la facultad de Letras de la Universidad de la Habana, la ensayística y la narrativa, donde sobresalen figuras en las que el tema de la mujer marca un terreno fértil y significativo.

Al crearse los Centros Nacionales de Estudio de la Mujer (1997) y de Educación Sexual (1989) el *rol de género*, como manifestación pública de las identidades y la individualidad, ha ocupado un sitio de privilegio en investigaciones y acciones en torno a la necesidad de reconocimiento del derecho plural, el respeto por las diferencias, el enfrentamiento a la violencia física y psicológica sobre la mujer y a todo tipo de exclusión social.

A finales del siglo XX el estado cubano ha incrementado los esfuerzos para la atención a la violencia contra las mujeres, a través de un programa de Casas de Orientación a la Mujer y la Familia, donde se da seguimiento adecuado a personas sometidas a este castigo e intervienen en la prevención de desgracias mayores. Equipos multidisciplinarios reciben y atienden los casos, aunque en otras regiones a lo largo y ancho de la isla, no funcionen con igual efectividad como en la capital.

Numerosas fuentes, sobre todo en el trabajo de campo realizado para nuestra investigación, han permitido constatar la conducta del feminicidio en el país, por la dificultad para acceder a documentos oficiales debido a los prejuicios y

posiciones que lo impiden, a pesar de ser del dominio de comunidades, barrios, regiones y demarcaciones donde ocurren. Estas historias pasan a formar parte de las leyendas urbanas y rurales de esos sitios y cada quien va transformándolas según su imaginación, por lo que resulta engorroso descifrar entre historia real y fabulación. En el caso que nos ocupa, ocurrido en 2017, el testimonio parte de Tamara, la madre de la víctima Taimara Gómez Macías, de ahí la carga de veracidad y dolor; el alarido desgarrante de una cruda historia de vida y muerte.

Para acceder a la verdad hemos contado -además- con el testimonio de habitantes afines a los acontecimientos por su relación con la madre y la occisa como Marielys Pérez, camarera de un restaurant-cafetería privado y otro colega que narran la tensión vivida en esos días en el pueblo, las contrastantes anécdotas tejidas alrededor del hecho, donde algunos atribuían como móviles del crimen la infidelidad por parte de la víctima, la prostitución, el sacrificio para una ofrenda religiosa; razones que de alguna forma intentan justificar el asesinato y ponen al descubierto el rezago del machismo subyacente. La víctima al morir tenía 29 años y dos hijos menores, con la peculiaridad de que solo el más pequeño era hijo genético del marido, presunto asesino.

A pesar de ser Cárdenas una pequeña urbe que no supera los 150,000 habitantes, son frecuentes los episodios de violencia y los asesinatos. Geográficamente se ubica cerca del muy popular y desarrollado polo turístico de Varadero y de la ciudad de Matanzas, la otrora nombrada Atenas de Cuba. Como se enuncia en la introducción, la propuesta del texto para la escena *Taymara* parte de un hecho de la -desafortunadamente abundante- crónica roja cardenense, y del alto índice de violencia contra las mujeres y el feminicidio como colofón, presente en historias conmovedoras, que hemos podido corroborar en el proceso investigativo por la referencia a casos muy puntuales.

Se recuerda con nitidez acontecimientos más recientes como la manera en que la hija de una doctora del pueblo fue apuñalada por el exnovio para dejarla en estado de gravedad; solo sobrevive porque la madre, para protegerla, se atraviesa entre el cuchillo y el agresor, y es quien muere. Otro caso es el de la muchacha de 18 años a quien el marido le revienta el hígado, a patadas, y fallece. Así como el relato del hombre negro que había ocupado responsabilidades de dirección en cargos intermedio en el propio municipio (catalogado por los habitantes del lugar como persona de muy buena conducta) que mata a puñaladas a su novia -una

mujer blanca- porque decide separarse de él por un tiempo, ante determinada circunstancia familiar que la obligan.

La fábula del texto *Taymara* se centra en un hombre que lleva su caballo a pastar, e intrigado por el desasosiego del animal, descubre un cráneo humano extrañamente conservado que al principio confunde con una pelota. Paralelamente, en otros lugares comienzan a aparecer distintas partes del cuerpo de una mujer joven recientemente desaparecida. La manera en que las autoridades locales actúan respecto al desconcertante suceso, unido a otros conflictos sociales tan singulares en la zona como el jineterismo en tanto modalidad de prostitución con todos sus matices, el racismo, las carencias económicas, el machismo, la condición de inferioridad femenina, la disfunción en el seno familiar y otros avatares relacionados con deformaciones de la idiosincrasia ciudadana que erosionan la sociedad, dan cuerpo al nuevo texto para la escena, y son signos comunes a otras mujeres en nuestro país y en el mundo.

En el caso que nos ocupa, la madre, protagonista del relato, fue jinetera confesa y declara cómo proveía a su hija de todo lo material posible y soñado, sin ofrecerle la confianza, afecto y amor que desde niña necesitaba. Aunque se considera una gran madre por la manera en que ha batallado para poder criar a su hija lejos de las precariedades, preocupada por su “bienestar” desde que la trajo al mundo, reconoce haberla convertido en una persona dependiente, de autoestima baja, aferrada a lo poco que podía recibir de un hombre. Una madre que después de padecer el peor de los sufrimientos, comprende su parte de responsabilidad por sentirse incapacitada de proporcionarle valores que ella nunca tuvo, debido a su origen tan humilde, marginal y el desamparo a que fue condenada por su progenitora desde que era una niña, que inexorablemente marcó el rumbo de su existencia.

Partiendo de una concepción cuestionadora, donde se abordan problemas de la Mujer a partir de la vida de esta mujer en particular, el colectivo de Ágora Teatro pretende acercarse al universo de conflictos desde una perspectiva de investigación que, junto al aspecto temático, vincula la exploración de los recursos estilísticos que posibilite articular un discurso congruente. Desde este enfoque el equipo se ha propuesto una doble línea de trabajo: la centrada en

la búsqueda de los temas que acoge la investigación a nivel sociohistórico, y la puramente técnica relacionada con el estudio de los géneros, el trabajo con el actor y la dilucidación de una estrategia discursiva que tribute a una comunicación efectiva con un público, que en el intercambio nos revelará la efectividad o no del trabajo que se le presenta. Esta evaluación, solo posible con la puesta en escena, validaría el resultado como dispositivo estético y a la vez como vehículo para la reflexión acerca de los temas sometidos a sus juicios.

En un proceso similar a la investigación precedente emprendida por este equipo en el colectivo teatral de referencia, relativa a la violencia sobre la mujer, en *Taymara* se explora el vasto universo temático, amparado en la investigación de fuentes (consulta de materiales, entrevista a la madre de Taimara, a vecinos y pobladores de la comunidad, acercamiento a determinados agentes de la PNR cercanos al caso) y el montaje se apoyará en una incursión plural en la vasta zona de los sistemas de representación; así, se explorarán los recursos del Teatro Documento y del Testimonio como formas de articular la fábula, las distintas valencias del espacio y la tecnología y el trabajo del actor a partir de acercamientos que tributan a Brecht, Stanislavsky y las más diversas formas en que lo performativo pueda enriquecer el discurso de la puesta en escena.

Hasta ahora, el texto en construcción se sustenta en un mínimo de personajes con la madre de Taimara como protagonista, por ser la única que puede describir la historia de su hija y los sucesos que definen la existencia de ambas, desde la contundente autenticidad y crudeza que requiere una propuesta de riesgo, solo viable a partir del conocimiento profundo de un contexto capaz de desencadenar acontecimientos de extrema violencia.

Hemos concebido el montaje con la participación en la escena de dos personajes: la madre en el rol principal y otro ser muy relacionado con ella por cercanía espacial, temporal y afinidad en algunos acontecimientos vividos, pero con divergencias ocasionadas por destinos desiguales y otros aspectos diferenciadores, para recrudecer los conflictos sociales que transversalizan la historia de esta madre, a los que hemos hecho referencia detallada anteriormente. Es una manera de distender contradicciones palpables en el seno de las sociedades a nivel global, y trascender el enfoque más allá de la dolorosa historia de una madre negra,

pobre y jinetera que enfrenta y sufre el asesinato atroz de su hija a manos de su cónyuge.

La investigación en curso se sustenta –fundamentalmente– en un enfoque sociológico, psicológico, cultural e histórico a partir de estudios precedentes relativos a la violencia sobre la mujer y el feminicidio en nuestro país y en otras latitudes. La labor realizada hasta el momento nos ha permitido acopiar todo el material necesario, triangular la información y elaborar un texto de partida que se irá acoplando en el proceso de montaje con el aporte del elenco y el equipo creador en su totalidad. Culmina con un nuevo texto y una puesta en escena sobre un tema polémico de violencia en grado superlativo, que se erige como expresión letal; como un arma de dominio-sumisión amenazante para impedir a la mujer romper ataduras, en sociedades que apuestan por la libertad plena de todos sus habitantes.

Conclusiones

Las primeras décadas del siglo XXI abren mayores perspectivas para los estudios de género en nuestra nación. Las campañas y acciones emancipadoras que se libran en el mundo contra la violencia y en defensa de los derechos de la mujer, unido a la intensificación en el país de estudios sobre feminismo, la hegemonía de la interdisciplinariedad y la interconexión global, han potenciado el discurso femenino en la creación de textos teatrales y la producción escénica, con su repercusión lógica en la crítica teatral. Ha crecido la presencia de la mujer en la dramaturgia, la dirección escénica, la actuación, la producción, la investigación y la crítica, quienes hacen aflorar la identidad femenina desde su palabra, desarticulando el canon masculino imperante durante largo tiempo en la escena teatral.

Los complejos procesos sociohistóricos de naciones fundadas sobre la base de la colonización en lo económico, social y cultural, han marcado ciertos componentes sociológicos, raciales, psicológicos y existenciales que repercuten en el individuo y son determinantes en su comportamiento. El imperativo de la superioridad masculina y la entronización de una mentalidad de dominio-sumisión sobre las mujeres, subyace en el imaginario de los pueblos aun cuando se pronuncien a

favor de las conquistas femeninas de igualdad.

El feminicidio se desencadena como forma extrema de violencia contra las mujeres después de padecer la física y psicológica, y es proclive a incrementarse en el mundo por no haberse colocado aún en un sitio lo suficientemente privilegiado dentro de los derechos constitucionales, ni estar debidamente tipificado como caso letal de violencia dentro de los códigos penales de cada nación con la consistencia que requiere, ni se sanciona acorde a la gravedad que el delito demanda. Específicamente en Cuba urge tipificarlo como feminicidio en el Código Penal y tratar el tema con mayor transparencia.

Además de multas y cautiverio, se necesita poner en práctica políticas preventivas e instructivas para victimarios que sean denunciados por agresiones y actos violentos contra mujeres, de modo que puedan ser superadas esas conductas por convicción y evitar catástrofes futuras.

Investigadoras cubanas desde recintos de altos estudios como la Universidad de la Habana, la de Oriente y Cienfuegos, fundamentalmente, están inmersas en investigaciones sobre el feminicidio como fenómeno mundial, nacional y regional, que cada vez se hace más visible en las sociedades contemporáneas.

Al acercarnos a sucesos derivados de una mentalidad ancestral generada por la colonialidad del poder, descubrimos cómo sobreviven hoy esos matices, en una sociedad que apuesta por la dignidad femenina como una de las fortalezas más preciadas. Ello conlleva a la reflexión sobre el tema para darle visibilidad en el escenario teatral, con la aspiración de intervenir en su erradicación paulatina desde un sondeo en historias que, aunque insólitas, forman parte del acontecer cotidiano en diversos asentamientos humanos y demandan ser desterradas del panorama social de la nación cubana; exponerlas artísticamente sin evadir la transparencia y crueldad con que se ejecutan, pudiera contribuir de alguna manera a este noble empeño.

Referencias Bibliográficas

Organización Mundial de la Salud [OMS] (2013). Comprender y abordar la violencia contra las mujeres [Sitio Web]. Recuperado de <https://oig.cepal.org/es/infografia/feminicidio>.

Código Penal Federal de México. Recuperado de <https://mujeresenred.net>.

Fuentes utilizadas

- Entrevistas que preferimos conservar en el anonimato
- Entrevista a Tamara Macías Biart (madre de Taimara)
- Notas en internet relativas al vil asesinato y otros casos
- Testimonios anónimos de mujeres abusadas del Centro Nacional de Estudios sobre la Mujer.
- Astelarra Judith (2005): ¿Libres e iguales? Sociedad y política desde el feminismo. Ciencias Sociales. La Habana.
- Rosanyela Cabrera Viera e Irma Rivera Sánchez (2022): *Femicidios en Cuba: Al filo del peligro*. Revista Alma Mater, UH.

094- Consideraciones para la creación de un Taller Optativo de Artes Vivas, Facultad de Arte Teatral

Considerations for the creation of an optional workshop of Living Arts, Faculty of Theater Art

Autora

Lic. Taimi Dieguez Mallo177, taimidieguez90@gmail.com

Resumen

Las Artes Vivas se instauran en el pensamiento y la práctica creativa de las principales plazas teatrales del mundo, respaldadas por instituciones académicas, culturales y artistas de renombre. En Cuba, aunque se han realizado acciones en este sentido, queda mucho por hacer para alcanzar un sistematicidad y desarrollo de esta tendencia artística. Desde la Universidad de las Artes nos proponemos la creación de un taller optativo sobre Artes Vivas.

Palabras claves: Artes Vivas, desarrollo, taller optativo.

Abstract

The Living Arts are established in the thought and creative practice of the main theater venues in the world, backed by renowned academic and cultural institutions and artists. In Cuba, although actions have been carried out in this regard, much remains to be done to achieve systematicity and development in this artistic trend. From the University of the Arts we propose the creation of an optional workshop on Living Arts.

Key Words: Living Arts, development, optional workshop.

Introducción

En importantes plazas teatrales como la española, inglesa, francesa, alemana, estadounidense y sudamericana el teatro apuesta por expandir sus límites, sin que por ello, no existan las contradicciones pertinentes para un proceso de crecimiento y desarrollo de las artes escénicas sustentado en la necesidad de renovación e inclusión de las más diversas disciplinas del arte, las humanidades, la ciencia y la tecnología. Amparado por el nombre de Artes Vivas, el teatro se nutre de expresiones y tendencias, algunas aparecidas en la segunda mitad del siglo xx como el happening, el performance, la instalación, la intervención pública, provenientes de las artes visuales y otras, más recientes en el tiempo como la autoficción y el teatro documental, sin descuidar que este último también vio la luz durante las vanguardias artísticas, de la mano de Erwin Piscator, Peter Weis, entre otros, y que actualmente, se trata de una reapropiación de esta práctica, para crear a partir de algo que para las Artes Vivas es fundamental: lo real.

Lo real como sinónimo de lo vivo. Lo real como sinónimo de lo que acontece en la vida de las personas, para abordar lo que sucede en los pueblos, las naciones, las culturas. Lo real como posibilidad de experiencia creativa. Es por ello que si nos referimos a las Artes Vivas, lo hacemos a prácticas que tienen por principio el intercambio directo de sus creadores con el público, la participación de este público en la construcción de sentido de la obra en cuestión, prácticas que se estructuran sobre la base de la multidisciplinariedad, la exploración de los límites del teatro, los espacios públicos o no convencionales, la investigación y perenne renovación de los lenguajes y dispositivos escénicos, que le permiten al público deconstruir su visión del teatro y asumirse como parte, o muchas veces, coautor de la experiencia artística, que tendrá un marcado sentido social.

Según la directora y dramaturga, Inma Garín Martínez, en su artículo Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos “las Artes Vivas configuran las nuevas tendencias, de las miradas diferentes, de lo arriesgado, de lo distinto, de lo único, de lo nuevo, porque representan a la sociedad” (2018). Algunas de sus manifestaciones se ocupan de casos de estudio de problemáticas sociales, otras tocan cuestiones más generales, pero siempre desde la perspectiva de lo real, como un método infalible para poner en la mira lo que es urgente y necesario en la sociedad.

Actualmente, en estas importantes plazas teatrales, las Artes Vivas tienen un respaldo institucional que abarca diferentes formatos como los festivales, las

residencias artísticas, la programación de obras, espacios de investigación y formación, desde posgrados hasta maestrías como es el caso de la Maestría en Artes Vivas que coordina MAPA Teatro y que ofrece la Universidad Nacional de Colombia o el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, de la Universidad de Castilla-La Mancha/ Museo Reino Sofía, en España. También, muchas de estas propuestas formativas provienen de creadores o colectivos artísticos, y no necesariamente de instituciones, pero que sus trayectorias artísticas avalan el nivel de estas experiencias de aprendizaje. De manera que las Artes Vivas se enseñan, se investigan, se practican, se muestran, se perfeccionan, se redefinen, como cualquier arte que se mantiene vivo.

Ahora bien, ¿qué sucede en Cuba con las Artes Vivas? ¿Cómo se ha fomentado su crecimiento y desarrollo dentro del panorama teatral cubano? ¿Qué papel juega la Universidad de las Artes con respecto a esta formación? ¿Qué podemos hacer? Estas son algunas interrogantes que me propongo responder a lo largo de este ensayo.

Desarrollo

En nuestro país, el teatro continúa procurando la representación, la ficción, el personaje, el conflicto, y si bien dentro de él, se han encontrado zonas de experimentación, exploración, fragmentación, multidisciplinariedad, autoficción, teatro documental, se sigue apostando por la producción de una puesta en escena que respete las convenciones teatrales, en tanto, el espectador asiste a la sala teatral para ver y comprender el determinado sentido de una obra, pero no para participar en la construcción de este sentido junto a los creadores. Por lo tanto, la presencia de las Artes Vivas en Cuba se manifiesta de forma intermitente, no sistemática y ha estado motivada por procesos formativos, a los cuales me referiré a continuación, tomando dos ejemplos en específico, pero que no han sido suficientes para que las Artes Vivas se instauren en el pensamiento y en la práctica del teatro cubano y se desarrollen.

El primer ejemplo al que me referiré, surgió hace, aproximadamente, diecisiete años y estuvo protagonizado por un grupo de teatrólogos y dramaturgos, nucleados en una plataforma que se llamó “Tubo de ensayo”, luego, “Laboratorio IBSEN” y hace menos años, “Laboratorio Escénico de Experimentación Social”

(LEES), que coordinaban de manera horizontal Yohayna Hernández, Danelis Dieguez, Marta María Borrás y Martha Luisa Hernández, quienes desarrollaron una agenda de trabajo que abarcaba conferencias, encuentros, talleres con disímiles creadores internacionales como Mariana Percovich, Aristeo Mora, Rubén Ortiz, Saeed Pezeshki, Adriana Urrea, Didier Ruiz, el grupo de teatro alemán Rimini Protokoll, entre otros pensadores y gestores; además de desarrollar un residencia de creación, en la cual, artistas cubanos colaboraron con coetáneos de otras nacionalidades. Este grupo de coordinadoras tuvo como propósitos, el de promocionar una generación de artistas egresados de la Universidad de las Artes (ISA) y jóvenes creadores de todo el país, dirigir la escena cubana hacia el performance, el teatro documental y las Artes Vivas, y con ello, potenciar el sistema de autogestión y producción del arte. Es importante agregar que las acciones del LEES fueron apoyadas por el Centro Cultural Vicente Revuelta, la Casa Editorial Tablas-Alarcos, por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, así como, por la Oficina del Goethe-Institut en La Habana.

Entre los resultados de este proceso formativo y de colaboración artística-social surgieron y se consolidaron varios proyectos de creación, tales como Osikán. Plataforma Escénica Experimental que dirige José Ramón Hernández, Ediciones Sinsentido, a cargo de Marta Luisa Hernández, numerosos creadores multidisciplinarios como Marta María Borrás, Alessandra Santiesteban, Karina Pino, Laura Liz Gil, Pedro Villareal, Ricardo Sarmiento, María Victoria Guerra, Luis Carricaburu, Luvyen Mederos, y otros que supieron aprovechar las dinámicas formativas y de creación, que priorizó este laboratorio.

El performance, la intervención pública, el trabajo con la comunidad, con los “expertos de vida”, lo documental, lo real, la multidisciplinariedad, fueron algunas de las líneas prácticas que sostuvieron este laboratorio a lo largo de su existencia para dialogar sobre cuestiones como la relación del arte con la vida, la presencia de la memoria y el pasado en los espacios públicos o privados, la construcción de un espacio colectivo y de un saber, igualmente colectivo, las posibilidades de resistencia de nuestra nación desde la participación ciudadana. Lamentablemente, el LEES se desarticuló con la emigración de algunas de sus coordinadoras y creadores que agrupaba, aunque muchos de ellos continúan desarrollándose dentro del campo de las artes escénicas y las artes vivas en los diferentes países de residencia actual.

El segundo ejemplo al que me referiré es el Laboratorio Internacional Traspasos

Escénicos. Núcleo de Prácticas Creativas, que dirige el teatrólogo y profesor, Dr. C. Eberto García Abreu, desde la Facultad de Arte Teatral, en la Universidad de las Artes (ISA), con la colaboración de profesores, estudiantes, y creadores de las artes escénicas, en general. Este laboratorio que surgió hace, aproximadamente, once años y cuenta con su décima edición en el pasado 2021, está diseñado para el encuentro, el intercambio y el convivio de la docencia, la investigación y la creación, a través de un programa de actividades que se sustenta en talleres, conferencias, paneles, coloquios, muestra de obras, en los que artistas y estudiosos, profesores y estudiantes nacionales e internacionales comparten sus visiones y prácticas creativas-teatrales.

Cada edición de Traspasos Escénicos se ha regido por un eje temático, que es abordado en diferentes áreas del conocimiento y la práctica, y que encuentra sentido dentro de los debates más acuciantes sobre las artes escénicas y los diferentes contextos sociales, así como la realidad de la sociedad contemporánea y los constantes desafíos a los que nos enfrentamos. Traspasos Escénicos, como su nombre lo indica, es un laboratorio de pensamiento y creación artística y social, que cada vez más busca a abrirse a nuevas maneras de interacción, desde la tecnología y las redes sociales, desde la gestión y la forma de producción y colaboración. Y aunque su sede radica en la Universidad de las Artes (ISA), se expande por los teatros capitalinos, en la edición pasada, particularmente, en la Nave Oficio de Isla. Comunidad Creativa, que lideran el actor y director Osvaldo Doimediós y el propio Dr. C. García Abreu, y vale mencionar que en ediciones anteriores, ha tocado puertos matanceros.

Lo que demuestra no solo la voluntad de traspasar, expandirse, multiplicarse, colaborar con otros (estos otros también son numerosas instituciones, embajadas, fondos de apoyo para la cultura, etc.), sino un pensamiento multidisciplinar, transdisciplinar y en resumidas cuentas, creativo, que si bien el laboratorio no está dirigido hacia el desarrollo de las Artes Vivas, en realidad, sus organizadores y participantes lo practican de manera natural, podría decirse. Sería esta una nueva forma de comprender las Artes Vivas, más allá de la realización de una obra, la realización de un evento de este tipo de naturaleza.

Pero como dice el refrán «Una golondrina no hace verano» y no podemos pretender que por dos experiencias formativas-creativas, y sus respectivas repercusiones en determinados artistas, sea suficiente para impulsar y sustentar un movimiento escénico de esta dimensión, que está revolucionando la escena mundial, a pesar

de unos y para la felicidad de otros, más si se toma en cuenta dos años de pandemia y la floración del llamado teatro virtual o teatro tecnológico, en el que también entran a jugar diferentes dinámicas y disciplinas. Porque no cabe dudas de que estamos llamados en el arte a renovar constantemente nuestros lenguajes y medios expresivos, y a establecer un diálogo honesto y fecundo con la sociedad. Entonces, ¿cómo nos preparamos en Cuba para renovar nuestra escena, para dialogar con la escena internacional y con la sociedad en general? ¿Qué hacemos por entender, asimilar e incorporar a nuestras prácticas creativas nuevas tendencias y expresiones del arte? Y no se trata aquí de seguir modas pasajeras, sino de estar atento a los cambios de pensamiento, de operaciones y comportamientos de la sociedad y del arte como expresión creativa de esta.

No son suficientes la impronta del LEES y de Traspasos Escénicos, también debe articularse un sistema de festivales, programaciones, residencias o becas que ofrecen nuestras instituciones, como las becas de creación de la AHS, por ejemplo, premios, espacios de investigación, crítica, publicación y por supuesto, de formación, que en realidad es la base para que todo lo demás sea posible. Por ello, mi interés fundamental con este ensayo es puntualizar la necesidad de sumar a la formación de los estudiantes de la Facultad de Arte Teatral, de la Universidad de las Artes (ISA) conocimientos teóricos y prácticos sobre las Artes Vivas.

Históricamente la Facultad de Arte Teatral, primeramente llamada Facultad de Artes Escénicas ha contribuido con el pulso del teatro cubano, no solo por la preparación en las aulas de artistas capaces de desempeñarse exitosamente en sus respectivos perfiles como dramaturgos, teatrólogos, actores y diseñadores, y también, en algún momento, como directores, cuestión que vuela a retomarse con la Maestría en Dirección Escénica, sino por la integración entre profesores-artistas y estudiantes en ejercicios académicos-creativos, que después han resultado ser muy significativos dentro del panorama teatral cubano y que definitivamente han marcado la historia de este arte desde mediados de los 80 a la fecha.

La M. Sc. Isabel Cristina López Hamze en su tesis de maestría *Laboratorio Teatral: una propuesta del Campo artístico-pedagógico para la formación del profesional de la Facultad de Arte Teatral* afirma que:

En la década del 80 se evidencia la lucha entre los agentes específicos del Campo artístico-pedagógico: profesores-artistas que a su vez eran directores de los más importantes grupos teatrales del momento y estudiantes-artistas que pujaban por una estética y una ética diferentes. Los mejores resultados

de la vinculación artística-pedagógica en esos años se dan con la mezcla de intereses artísticos entre profesores y estudiantes, como parte de un mismo proceso de búsqueda creativa.

El primer ejemplo valioso de la vinculación artística-pedagógica es la labor de Flora Lauten como profesora de la Facultad y sus sucesivos montajes con estudiantes como ejercicios de año que comenzaría con La emboscada en 1981 y terminaría en 1985 con el estreno de Lila la mariposa de Rolando Ferrer, puesta que marcó los inicios de Teatro Buendía compuesto por un grupo de Actuación de la Facultad de Artes Escénicas, hecho sin precedentes en la historia teatral cubana. (López Hamze, 2016)

Efectivamente, Teatro Buendía constituye un paradigma dentro de nuestra historia teatral, por la renovación del lenguaje y recursos expresivos, por la metodología de trabajo, la contextualización de los clásicos, entre otros aspectos que hicieron de este grupo una escuela viva, de la cual se desprendieron importantes directores de la escena cubana como Nelda Castillo, Carlos Díaz, Carlos Celdrán, Antonia Fernández, por citar algunos.

Otros ejemplos acompañan esta historia que se acercan más en el tiempo y que están en total consonancia con las necesidades artísticas-pedagógicas de la época en cuestión, como el boom de “los novísimos”, término acuñado por la teatralista Yohayna Hernández, y que agrupó a una generación de dramaturgos, que hoy en día, ya han cosechado sus frutos en las tablas y en el panorama teatral, y forman parte del claustro de profesores de nuestra facultad.

Si reflexionamos sobre estas experiencias, que sin dudas han marcado pautas en la creación escénica cubana, advertiremos, como indicó la Mr. C. López Hamze, que han sido resultado de esa integración entre la práctica y la teoría, entre la creación y el pensamiento, pero sobre todo, entre el mundo profesional y el académico. Ahora bien, han sido integraciones que se han consensuado por la voluntad de estos maestros y alumnos, y no como resultado de un programa curricular, no porque dichos programas no preparen al estudiante para hacer bien su trabajo, sino porque no se ha reconocido la necesidad de una asignatura, taller o espacio que permita la unión de estudiantes de los diferentes perfiles para crear en conjunto como ocurre en el mundo profesional. De ahí la tesis de López Hamze para implementar un Laboratorio Teatral en nuestra facultad, que desarrolle el trabajo colectivo, de la mano de un profesor-tutor. Lamentablemente,

este laboratorio todavía no se ha podido implementar.

Esto me convida aún más a interesarme por proponer un Taller Optativo de Artes Vivas en la Facultad de Arte Teatral con el objetivo de proveer a los estudiantes de las herramientas cognitivas y habilidades para una mejor apreciación, análisis, crítica, concepción escénica, diseño e interpretación actoral de esta expresión artística, que permita un crecimiento y desarrollo de ella dentro de las artes escénicas cubanas. Pero también la propuesta de este Taller Optativo posibilitaría el encuentro creativo de los estudiantes de los diferentes perfiles de la facultad, la integración entre ellos en un ejercicio académico-creativo y además la vinculación con estudiantes de otras facultades, interesados en una práctica artística multidisciplinar, para quienes también estaría dirigido este taller.

Con el ánimo de que en estos encuentros los estudiantes experimenten lo que puede ser su vida profesional como artistas, desarrollen ideas y proyectos personales, que luego pueden expandirse más allá de los muros de la facultad y la universidad, que aprendan o reafirmen la complejidad del trabajo colectivo y sus beneficios para el arte teatral y contemporáneo, la ejercitación de una conciencia y una práctica de la investigación, la colaboración, la participación y la creación, se concebirá este Taller Optativo en Artes Vivas.

A mi juicio esta experiencia docente podría contribuir a los procesos sustantivos de la Universidad de las Artes (ISA) y a tomar la creación no solamente como la finalidad de dichos procesos, sino como parte fundamental de ellos y un proceso en sí mismo, que necesita ser nombrado, diseñado, y ejecutado. Entonces seríamos una universidad más creativa y participativa en los procesos sociales de nuestra nación.

Conclusiones

Las Artes Vivas se hacen cada vez más presentes en el panorama teatral internacional, en gran medida están respaldadas por las instituciones culturales y académicas. En Cuba se hace necesario un respaldo de este tipo, que contribuya al crecimiento y desarrollo de esta expresión del arte, que hasta ahora ha tenido una presencia intermitente en el ámbito teatral.

Para ello se recomienda la creación de un Taller Optativo en Artes Vivas, en la Facultad de Arte Teatral, de la Universidad de las Artes (ISA), que agrupe a

estudiantes de los diferentes perfiles de esta facultad y de otras, con el ánimo de desarrollar una práctica y pensamiento multidisciplinar y colectivo.

Referencias Bibliográficas

- Garín Martínez, I. (2018). *Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos*, *Revista Estudis Escénics*, (43), Institut del Teatre de Barcelona, España.
- López Hamze, I. C. (2016): *Laboratorio Teatral: una propuesta del Campo artístico-pedagógico para la formación del profesional de la Facultad de Arte Teatral* (Tesis de Maestría). Universidad de las Artes (ISA), La Habana, Cuba.
- Dieguez Mallo, T. (2019): *La ciudad de adentro. Singularización del espacio público por las actuales prácticas performativas en Cuba*, en *Revista Tablas*, No 3-4, Vol. cxv, La Habana, Cuba.

III Taller Internacional Música, Arte y Ciencia

010- Hitos del devenir de la formación musical universitaria en Cuba. El ISA y sus músicos.

Milestones of the history of university musical education

Autoras

M. Sc. María del Rosario Hernández Iznaga, decmusica@isa.cult.cu.

M. Sc. Grizel Hernández Baguer

, grizhbaguer@gmail.com.

M. Sc. Ailer Pérez Gómez

, ailerperez@cubarte.cult.cu

Resumen

El presente trabajo es resultado de un análisis del comportamiento histórico de la enseñanza superior de la música en la Sede Central de la Universidad de las Artes de Cuba, desde la óptica de egresados y profesores de sus diferentes etapas.

Será explicitado y fundamentado el proceso de investigación y la consecución de las muestras que hicieron posible abordar las diferentes problemáticas.

Se considera lo institucional como objeto de indagación y se cruza con las experiencias personales, trayectorias académicas y extraacadémicas. Esto permite circunscribir la dimensión de la institución en la época de creación, aspiraciones, críticas, así como niveles de impacto en áreas del saber artístico- musical. Así como avizorar los nuevos retos que tendrá la Facultad de Música para su gestión académica.

Palabras clave: Cuba, educación musical, Universidad de Artes

Abstract

This work is the result of an analysis of the historical behavior of the higher education of music at the University of Arts of Cuba, from the perspective of graduates and professors of its different stages.

The research process and the achievement of the samples that allowed to address

the different problems will be explained and substantiated.

The institutional is considered as an object of inquiry and intersects with personal experiences, academic and extra-academic trajectories. This allows circumscribing the dimension of the institution at the time of creation, aspirations, criticism, as well as levels of impact in areas of artistic-musical knowledge.

It allows us to envision the new challenges that the Faculty of Music will have for its academic management.

Key words: Cuba, musical education, University of Arts.

Introducción

La historiografía musical cubana cuenta hasta la fecha con una extensa obra en el campo de los estudios teóricos realizada por investigadores, musicólogos y periodistas que se han referido a personalidades, agrupaciones y fenómenos abordados desde formas de acercamiento diversas. Sin embargo, en ese compendio de experiencias, investigaciones y memorias, las propuestas enfocadas específicamente hacia el rol particular desempeñado por la Facultad de Música, no han sido suficientes, por lo que en la actualidad no se cuenta con un registro de historias de los departamentos, sus profesores, así como los egresados y su desempeño una vez salidos de la institución, todo lo cual conformaría un importante documento así como un estudio coherente acerca del impacto de la Facultad de Música del ISA en el país y el mundo.

Los estudios superiores de la música en Cuba, se realizan en 27 perfiles que posibilitan la creación - interpretación de los más diversos estilos y géneros, la formación de nuevas generaciones y la investigación. Siendo así, los egresados de la Facultad de Música desde el año 1981 hasta la actualidad, constituyen una masa artística de enorme valía para Cuba y muchos otros países con los que la institución ha mantenido un vínculo, pero el accionar no está sistematizado, ni es resultado de estudios; sino que son comportamientos espontáneos que no se planifican, registran, o responden a principios estratégicos.

Este trabajo es resultado del proyecto de investigación "Hacia un vínculo con los egresados músicos de la Universidad de las Artes, ISA"

, inicialmente emprendido a fin de significar la fundación de la Universidad en 1976, sus resultados académicos y proyecciones en la actividad profesional de la música en Cuba y el mundo durante más de cuatro décadas.

Es sabido que la historia de una institución siempre es el resultado de una extensa y profunda labor que implica a muchas personas, principalmente aquellas que participaron en su creación y desarrollo. Ese es también el caso de la Facultad de Música, institución que forma parte de otra mayor, el Instituto Superior de Arte, fundado en 1976 y al que a partir del año 2013 se le denomina Universidad de las Artes.

Como organismo docente, la Facultad de Música es expresión de la práctica de numerosos sujetos, que contempla estudiantes, educadores y todo el personal que, sin estar directamente vinculado a la docencia, también forma parte de ese universo, entre ellos secretarías, personal de apoyo a la docencia, etc., y por otra, documentos como expresión de la intención del proyecto y sus resultados docentes. Comprender un movimiento institucional no depende solo de su visión cronológica, sino que también la dimensión ideológica en que se inserta, todo ello marcado por un imaginario perfilado en el tiempo histórico y el espacio.

Es por ello que la investigación se ha encaminado por las siguientes interrogantes que marcaron inicialmente las intenciones de la pesquisa: ¿Cómo ha transcurrido la historia de la Facultad de Música de la Universidad en relación con sus perfiles, claustros y generaciones de planes de estudio? ¿Qué particularidades debe poseer el sistema de relaciones entre músicos egresados y la Facultad de Música de la Universidad de las Artes (ISA)? ¿Cuáles son las principales problemáticas profesionales a las que se enfrentan los egresados músicos de la Universidad?

El estudio se fundamenta en el paradigma cualitativo, donde lo institucional como objeto de indagación, se articula en la concreción de un proyecto que se fundamenta como formación social y cultural que se cruza con las experiencias personales y trayectorias académicas o extracadémicas, para lo cual resultan imprescindibles registros que fundamentan y corroboran las memorias.

Para ello es valiosa la información de los sujetos fundacionales y todos aquellos que han pasado por sus espacios, narrativas que muestran la interpretación de cada activo en el vínculo con la misma y que plantea a las investigadoras las diversas posturas y enfoques en la historicidad de cada idea.

Los cuestionamientos para la pesquisa emergen de conocer el estado de la cuestión, es decir, que se ha escrito, que se ha dicho, que memorias se conservan,

cuáles son las continuidades y discontinuidades en esa historia que se construye, comprobándose el poco ordenamiento de la información que se ha generado en estos años.

La investigación, parte del paradigma cualitativo donde lo institucional, como objeto de indagación, se articula en la concreción de un proyecto que se fundamenta como formación social y cultural que se cruza con las experiencias personales y trayectorias académicas o extracadémicas, para lo cual resultan imprescindibles registros que fundamentan y corroboran las memorias.

Para el marco metodológico-conceptual se tomaron como referentes, la historia oral e historia de vida como componentes del método biográfico, lo cual llevó a establecer criterios para la selección de las fuentes vivas y también el fundamento para el registro, interpretación y contrastación de los testimonios y entrevistas acopiadas, así como su relación con algún documento que refiriese el hecho narrado.

El concepto asumido de Historia presente es conceptualizado como aquellos sucesos ocurridos en el pasado hasta la actualidad, con los que se intenta reconstruir los acontecimientos a partir de recuerdos, memorias o hechos. Tal criterio resultó apropiado para comprender el marco de referencia precedente, desde la propia instalación constructiva en que se erige la academia como escenario de nivel preinstitucional, que va desde los predios de la Escuela Nacional de Arte como espacio, a los Cursos Superiores de Música precedentes allí realizados, como fundamento conceptual. Ello contribuyó a explicar los propósitos fundacionales de la Facultad.

De esta forma, se han abordado las historias de vida, proceso que exigió de búsquedas de diversos miembros de la comunidad universitaria, ya fueran estudiantes o egresados, maestros y su acción en varios instantes de estos años, así como las informaciones aportadas por el personal de apoyo al proceso docente y que también resultaron imprescindibles para comprender el universo estudiado. Parte de dicha historia es mostrar también las múltiples relaciones que se expresan a partir las más diversas prácticas artístico docentes, las conexiones entre los diversos grupos que la integran y que se expresan en acuerdos, tensiones y conflictos propios del desarrollo. De esta manera las historias de vida permiten conocer las experiencias e incidencias que cada historia personal ha tenido en la Facultad, a partir de las entrevistas, a través de las narraciones orales o los testimonios escritos como principales técnicas de recogida de información donde

se puede obtener el amplio cuerpo de datos y de conocimientos.

Por otra parte, la obra de Maurice Halbwachs (Betancourt, 2004), ayuda a situar una diversificación de la memoria que se construye desde la experiencia, reconociendo la individual como aquella que se establece a partir de la sucesión de eventos personales; la colectiva que resulta de las que se establece como experiencia de un grupo de individuos o comunidad y la memoria histórica que evidencia la reconstrucción de datos proporcionados por el presente y proyectada sobre el pasado reinventado.

Esta historia institucional, por tanto, se articula en un relato compuesto por memorias que se enuncian a partir de testimonios reunidos, donde lo múltiple y lo personal se comparten como memoria colectiva y llegan a unificarse para conformar el corpus de la misma. La historia se conforma desde miradas que parten del presente de los más de 45 años de la Universidad de las Artes hacia el pasado, por lo que no se muestra en una linealidad sino en las múltiples relaciones que ha construido la Facultad de Música en estos años, en sus avances y retrocesos.

Esto último constató como la Facultad ha mantenido un vínculo con sus egresados en el campo nacional e internacional, pero es un accionar no sistematizado, ni resultado de un propósito consciente, sino que son comportamientos espontáneos por ambos actores, que no se planifican, registran, ni responden a principios estratégicos. El estudio de esta realidad nos indujo a investigar y comprender cuál es el comportamiento de dichos vínculos, para lo cual resultaron significativos el estudio de las entrevistas y *curriculum vitae* de los egresados y la aplicación de la técnica de grupos de discusión, que hicieron posible conocer las principales problemáticas a las que se enfrentan los titulados en su práctica profesional.

La incidencia del pasado en el presente es revisado, reinterpretado y resignificado también desde los archivos. En primer lugar, se efectuó una revisión y análisis de los documentos de la propia universidad, que permitió determinar aquellos protagonistas e informantes a entrevistar y como parte del proceso investigativo corroborar y explicar los hechos relatados por los testimoniantes. Se encontró documentación preservada y catalogada, pero también vacíos de información y conocimiento sobre la trayectoria de la Facultad, que impuso a la investigación cambios que se fueron corrigiendo como objetivos en el tiempo de la indagación, con la finalidad de construir una sustentada memoria histórica.

Los archivos oficiales ya fueran registros de matrículas y estadísticas, planillas

de horarios, claustros, actas de reuniones, cartas oficiales, expedientes, diseños curriculares, programas de disciplinas, actas de exámenes y de reuniones, programas de cursos de postgrados, tesis y documentos de exámenes, programas de graduación, eventos se enriquecen con documentos personales entre las que se citan notas de clases, periódicos y revistas, grabaciones de clases y de graduaciones, fotografías, videos y documentos sonoros. Se realizó una revisión de diferentes tipos de publicaciones cuyos contenidos aportan información relevante para la historia de la institución. En este sentido se destacan Notas discográficas, entrevistas y artículos de revistas especializadas.

La investigación documental permitió comprender los diferentes escenarios docentes desde la actualidad, formas de trabajo y organización de la academia que refieren las políticas educativas y tendencias metodológicas de estos años y permiten circunscribir la dimensión de la institución en el momento de su creación y posteriores aspiraciones, momentos críticos, así como el impacto nacional e internacional.

Apoyo a estas acciones ha sido el manejo de otros registros ofrecidos por los egresados, que han hecho posible mapear la localización actual de muchos de ellos y reconstruir datos curriculares relevantes en su posterior desempeño profesional y por ende el impacto de la institución. a través de la trayectoria de sus egresados e identificar regularidades propias de los perfiles de carrera en cada etapa de desarrollo de las especializaciones.

Aun cuando la investigación no se propuso periodizar la memoria histórica de la Facultad, durante la investigación de alguna manera se delimitaron etapas que se fundamentaron en los cambios dados en la misma a partir de los objetivos trazados en los 45 años, ya sean los vínculos con las especializaciones o los fundamentos del Instituto Superior de Arte (hoy Universidad) y las implicaciones del cambio de nomenclatura, así como las relaciones en el contexto reglamentario y conceptual de la Enseñanza Superior en Cuba, que de alguna manera establecieron giros positivos o no en el accionar de la misma y que permite “contextualizar” el fenómeno a estudiar, estableciendo relaciones diacrónicas y sincrónicas entre acontecimientos actuales y pasados; lo cual posibilita hacer un “pronóstico” comprensivo e interpretativo de un suceso determinado. (Yuni 2014,100)

Los criterios de selección de los sujetos para la compilación de testimonios y entrevistas como estrategia metodológica, se basaron en el tipo de vínculo con la institución y procesos o acontecimientos de la facultad o las diversas

especializaciones; tener una destacada proyección nacional e internacional ya fuera como estudiante, profesor, directivos administrativos o trabajado de otras áreas docentes o no y la representatividad generacional estudiantil y docente de los sujetos para la recuperación del pasado y los criterios presentes como parte de la historia de la institución.

Como ya se ha planteado, durante más de cuatro décadas, múltiples estudiantes han tenido acceso a los estudios superiores y han compartido una diversa y profunda formación estética y humanística como continuidad del nivel medio profesional de las escuelas de música. Ello ha dado como resultado un rico acervo artístico de gran reconocimiento nacional e internacional, por una sólida obra conseguida en los más diversos campos de la música cubana en la interpretación, la teoría y la creación.

Esta investigación toma como punto de partida el índice de egresados, como resultado más visible de la labor de la institución para así aproximarse a las principales tendencias en la proyección formativa y proponer nuevas vías de gestión académica para con los egresados, así como considerar aquellos aportes y deficiencias que en la actualidad pueden ser modificadas. (Ver Figura 1)

Entre los egresados de diferentes promociones se observa un nivel de afectividad y pertenencia con lo aprendido; circunstancia que ha servido de motivación para la concepción de la presente investigación que, de inicio tuvo como objetivo, la elaboración de un Diccionario de egresados que dejara plasmado el recorrido artístico – profesional de aquellos que estudiaron en la Facultad y se han destacado por su quehacer. Luego de transcurrida la etapa de contacto y análisis preliminar de los currículos, el equipo de trabajo entendió necesario aplazar temporalmente la redacción del Diccionario, y analizar estas referencias desde otros puntos de vista.

De ese modo en una primera etapa de trabajo se logró reconstruir la relación de egresados de la Facultad, los nombres y fichas de vida, perfiles cursados, años de graduación o período de estancia en la universidad, datos curriculares relevantes durante sus años de estudio y posterior desempeño profesional, así como la localización o ubicación actual. Para ello se trabajó en las siguientes direcciones:

- Identificación y localización de egresados de la Facultad de Música entre 1981 y 2019.
- Compilación, ordenamiento y actualización de datos curriculares de los egresados.

- Balances estadísticos en relación con los índices de graduados de la carrera de Música, según perfiles profesionales.
- Estudios comparados en torno a las principales proyecciones profesionales de los egresados.

Luego de este trabajo ha sido posible llegar a generalizaciones que permiten identificar algunos de los hitos que identifican los resultados de la Facultad de Música y sus protagonistas.

Algunos hitos en el devenir de la formación musical universitaria en el ISA

Característica importante de nuestra Facultad es la creación de cuatro carreras que solo se estudian en el nivel superior: Musicología, Composición, Dirección de Orquesta, y Dirección de sonido pues las otras especializaciones continúan del Nivel Medio del sistema de enseñanza artística que caracteriza la formación de los músicos del país.

La Musicología está asociada a la historia misma del Instituto Superior de Arte y cimentada en el pensamiento del maestro Argeliers León. Esta formación prepararía desde el aula a los primeros jóvenes musicólogos para enfrentarse a la investigación de campo que se haría práctica con la creación en 1978 del CIDMUC, institución que acogería estas pioneras graduaciones de la carrera con sólidas herramientas científicas para el estudio de las más tradicionales manifestaciones de la cultura musical folklórica y popular así como enfrentar los fenómenos musicales de la contemporaneidad. (Hernández, Hernández, García y Valdés 2017)

En la actualidad ha continuado su desarrollo y una dinámica como especialidad que se muestra acorde a los nuevos tiempos, de lo cual son testimonio los diversos resultados de las investigaciones realizadas a nivel de licenciatura y posterior maestría para finalizar los estudios, pues todas se acercan a las más diversas problemáticas de la música en el país, así como los trabajos en que se insertan los musicólogos en toda la isla. Asimismo, estos resultados se extienden más allá de la frontera nacional pues muchos musicólogos cubanos residen en otros países y desde ellos apoyan con su experiencia al desarrollo de la música en Cuba.

Por otro lado, una mirada a la relación de graduados del perfil de composición

desde su primera promoción en 1981 a la de 2019, revela la cifra de 129 compositores formados profesionalmente. Sin embargo, el número de estos que tiene una participación activa en el ámbito académico y de conciertos actuales (tanto en Cuba como en el exterior) es muy reducido.

Para poder tener una idea clara de su participación como compositores en el contexto cubano contemporáneo se ha partido de reunir una serie de datos en función de su ubicación, localización y seguimiento de sus catálogos. Una rápida mirada a este conjunto de informaciones revela que, a pesar de constituir un nutrido grupo de creadores, en muchos casos su desempeño como compositores no resulta el rol principal de su labor profesional, dado que en la mayoría de los casos esta no es una acción remunerada. Es por ello notable su ubicación fundamentalmente como profesores o intérpretes.

Hay que tener en cuenta que a los espacios de validación para un compositor académico es muy difícil acceder, y se encuentran exclusivamente en La Habana, desde la academia como espacio de formación profesional, hasta los principales circuitos de difusión, entiéndase Festivales, Concursos, Medios de difusión, casas discográficas y editoras de música.

Otro aspecto a considerar es que, si bien la mayoría de los compositores de este grupo se encuentran en La Habana, existe un número importante de ellos que desarrollan carreras, fundamentalmente como profesores, intérpretes o becarios, en países como España, México, Canadá, Estados Unidos o Brasil. Hecho que constituye una de las principales razones que han influido en la poca interacción de estos compositores y sus obras con el ámbito cubano, aunque en muchos casos no hayan perdido el contacto con el país.

Los perfiles de interpretación son los de mayor relevancia y visibilidad en sus resultados, incluso los más disímiles en comportamientos. Existe una notable presencia de estos artistas en Cuba y países como Estados Unidos, España, México, Ecuador y Costa Rica (en este país ha sido definitoria la presencia de pianistas y guitarristas egresados); en tanto el intérprete ha ido tras la búsqueda de posibles proyectos, dígame agrupaciones con remuneración elevada y estable, cuestión que no se logra en todos los casos y el músico entonces se desarrolla como maestro de niveles bien elementales en la enseñanza de la música, o bien en la educación musical, aspectos que no se enfatizan en nuestra enseñanza universitaria que perfecciona, fundamentalmente al solista y le da recursos para la enseñanza, siempre con énfasis en la profesionalidad.

Una de las cuestiones que se observa con mayor notoriedad es la relacionada con la interpretación de géneros populares. En este sentido existen muchas interrogantes y desacuerdos en la academia. El énfasis en la música académica durante el perfeccionamiento interpretativo en la Universidad no limita la incursión en lo popular, máxime cuando también en nuestro país el joven requiere de mejor sustento y estas músicas forman parte de su entorno y han sido parte de sus memorias históricas. No obstante, se discute si es necesaria la presencia de nuevos perfiles para tales desempeños.

Interesante entonces, ver ejemplos tales como los resultados en las enseñanzas del tres y el trombón, así como la percusión cubana. La academización del tres, fundamentada y llevada a vías de hecho por el Dr. Efraín Amador ocurre en la década de los 90 y parte de un repertorio concebido para el concierto, siendo este instrumento propio de nuestra música campesina y bailable. El estudio de los resultados profesionales de estos graduados denota el predominio de la filiación profesional hacia lo popular, manteniéndose, en algunos de los que radican en Cuba, la realización de determinados conciertos.

Aunque cada generación de egresados posee sus particularidades, existen índices de regularidad. El estudio inicial de más de 600 graduados confirma la efectividad de los Planes de estudio aplicados, en tanto los conocimientos adquiridos han servido para el desempeño como músicos de un por ciento de la muestra, en instituciones de relevancia cultural.

Como resultados de esta etapa de trabajo es posible considerar lo siguiente:

Se inició una relación institucional basada en principios de la subjetividad social, ya que el acercamiento se produjo por parte de aquellos profesores y funcionarios (los integrantes del equipo de investigación) que formaron parte de su entorno estudiantil y se proyectaron desde lo afectivo, permitiendo que aflorara la pertenencia y la necesidad de contribución. Lo anterior permitió el compromiso de la organización de proyectos académicos, cimentados en diversas concepciones artísticas y docentes.

Se confirma la presencia relevante de egresados de la Facultad en la docencia en todos los niveles de enseñanza y en las direcciones académicas y empresariales de Cuba.

Se confirma la presencia relevante de egresados de la Facultad en la docencia en todos los niveles de enseñanza y en las direcciones académicas y empresariales de Cuba.

Se comprueba la notoriedad de egresados de la Facultad en los Catálogos artísticos de las empresas y centros de la música del país.

Se constata un elevado sentido de pertenencia a la institución, sea cual fuere el lugar en el que radican los egresados, destacándose como artistas de la música.

La Facultad de Música se encuentra en condiciones de concebir un sistema de relaciones centrado en la constante presencia artística y/o académica de sus egresados, con énfasis en la creación de agrupaciones temporales de estudiantes – egresados. A su vez, se han de perfeccionar los currículos y programas con la activa participación de aquellos egresados más destacados en el mundo artístico. La actualización bibliográfica debe estar cimentada en aquellas obras donadas por egresados creadores de mayor relieve.

Mostrado el interés de aquellos que no radican en Cuba, de participar en los procesos de su Universidad, se debe intencionar el vínculo, con dispositivos administrativos que permitan el seguimiento permanente a los resultados de sus labores artísticas y docentes, a fin de dar cumplimiento a planes de acciones periódicas.

Estos criterios llevaron a la idea de concebir un texto como obra de referencia, con el propósito de abarcar la mayor cantidad de información del trabajo realizado por la facultad y sus departamentos en estos años de labor. Dicho texto que aspira a ser de gran valor y utilidad no solo para estudiosos del campo de la música y de la cultura en general, sino para el público en general y, además pretende ser un estudio que complementa las obras referenciales hechas en el país en años anteriores. Esta es por tanto una obra que no tiene antecedentes y por su magnitud documentará personalidades, instituciones, géneros, catálogos, discografía y obras científicas en que han participado los egresados de nuestra institución y que han construido la más reciente historia musical cubana, desde los años ochenta del pasado siglo hasta la actualidad.

Memorias de una historia compartida

El volumen que resultó del trabajo de investigación, incluye vivencias y recuerdos que se insertan en el devenir académico, extensionista y extraescolar de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes, para ello se propuso una estructura organizada en dependencia de la intencionalidad de su contenido. (Ver Figura 2) El inicio, su primera parte, está integrada por aspectos generales que discursan

acerca de cómo trascurren determinadas áreas del conocimiento, con énfasis en conceptos propios de la planeación académica y la Musicología, por constituir la base teórico-histórica de la formación universitaria del músico.

Este corpus muestra un resultado inclusivo, que por una parte aporta referencias sobre acontecimientos, profesores y estudiantes; presta atención a los actuales y recuerda a aquellos que se necesita mantener vivos para el aprendizaje de las más jóvenes generaciones. Es sobre los que viven en nuestro país y alrededor de aquellos que desde la distancia colaboran y quieren que sus historias permanezcan en el diario quehacer de la enseñanza y la cultura artística cubana. Por otra parte, muestra las vivencias más contemporáneas del accionar de la facultad en sus tiempos más recientes. Finalmente se propone una galería de fotos que, entre diversas líneas de pensamientos van dejando rastros de otra faceta de la historia, sus memorias gráficas.

A modo de conclusión

La indagación y los análisis realizados, así como el amplio volumen de información y testimonios que se logró sistematizar en el proceso de la investigación, han permitido constatar la pertinencia de establecer y mantener relaciones sistemáticas de la Universidad con sus egresados, y de acuerdo con las particularidades de perfiles y generaciones. Se ha demostrado la presencia relevante de egresados en la docencia, direcciones académicas y empresariales de la música, así como su notoriedad en los Catálogos artísticos de las Empresas y Centros de la Música del país. Por último, han sido significativas las muestras de su sentido de pertenencia a la institución.

Tejer este relato institucional implica por tanto muchos aspectos que se enuncian desde las periodicidades del tiempo histórico de la universidad y sus más variadas miradas, acápites que se manifiestan desde las iniciales ideas de problematización que guiaron la investigación y que se refundan en un punto común: cómo nos vemos y quienes somos desde nuestra Facultad de Música.

Referencias bibliográficas

Betancourt Echerry, D. (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica. Lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. En *La práctica investigativa en ciencias sociales* (124-134). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>

Hernández, M., Hernández, G., García, I. y Valdés, D. (2017). De la teoría al ejercicio de la musicología en la Universidad de las Artes (ISA). *Clave*, año 19(1), 44-51.

Hernández, M., Hernández, G., Pérez, A. (2022). Tras una historia: el ISA y sus músicos. Centros de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (inédito).

Yuni, J. y Urbano, C. (2014). *Técnicas para investigar 2. Recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. Brujas. Argentina.

Otras fuentes consultadas

Libro de registro de títulos. Secretaría de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes, ISA.

Biografías, currículos, fichas curriculares y catálogos inéditos ofrecidos por los egresados.

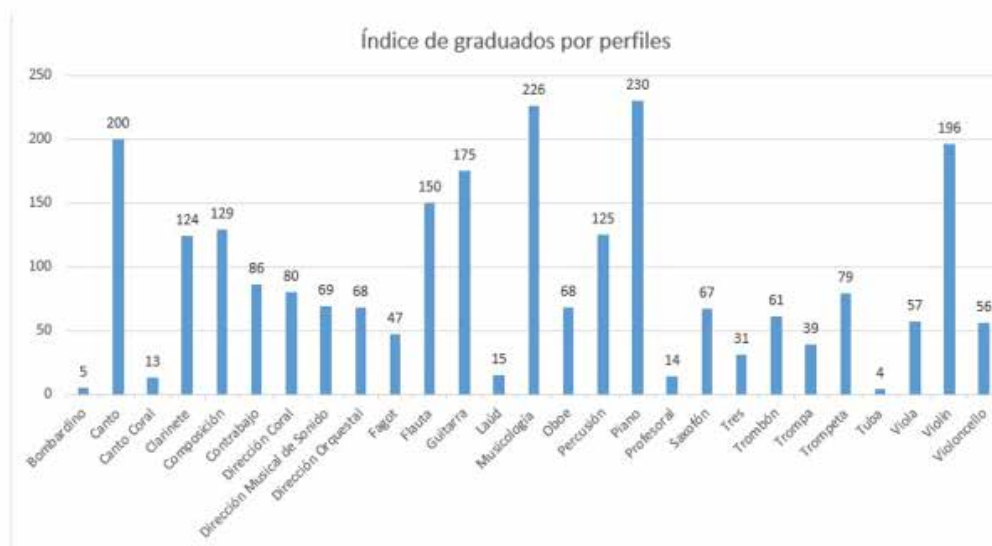


Figura 1. Índice de graduados de la Facultad de Música (1981-2019)

ÍNDICE	
Historia de historias /	Karla Escalante: pianista, profesora, decana /
I. Huellas de sabores /	Nuestro maestro Luis Bayard /
La formación del músico en la Universidad de las Artes (ISA) /	La impronta de Ninón Lima /
De la teoría al ejercicio de la musicología en la Universidad de las Artes (ISA) /	Un pianista sin fronteras: César López /
El Instituto Superior de Arte y la dirección orquestal en Cuba /	Profesor Radosvet, te recordamos siempre /
Sobre la Dirección Coral /	Siempre con la sonrisa de Lucy Provedo /
Del ISA traigo un cantar /	Jesús Ortega, el maestro de juventudes /
30 años de la formación de Directores Musicales de Sonido en la Facultad de Música de la Universidad de las Artes, ISA /	Martín Pedreira: docente e investigador /
Mis memorias sobre la enseñanza del piano en los primeros años del ISA /	"Mi regalo a la Revolución Cubana" /
Piano complementario ¿una gran experiencia? /	Angeliers León Pérez, maestro de luces /
Clase de acompañamiento en el Instituto Superior de Artes en Cuba /	De los egresados /
Música de Cámara: devenir de un género en asignatura /	La Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA). Memorias acerca de mis experiencias como alumna de Composición y como profesora del ISA /
Brigadas serranas del ISA en dos tiempos (1988-1998) /	La Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA). Memorias acerca de mis experiencias como alumna de Composición y como profesora del ISA /
El estudio de música electroacústica y por computadoras del Instituto Superior de Arte /	Mónica O'Reilly y su vocación de servicio al arte /
Impronta de la mujer en la enseñanza superior de la música en Cuba /	"Camino, cúpulas y verdes infinitos" /
II. Semblanzas y recuerdos /	Honremos la memoria de nuestro egresado Yami Portuondo, músico y amigo /
Sobre los maestros /	El liderazgo de Anarelys Garriga /
Semblanza de la maestra Dolores Flovia Rodríguez Cordero /	Reunidos en tres tiempos /
Remberto Depestre de la Torre: un maestro singular en el ISA /	Dice Promisica, nacidos del ISA /
Memorias sobre el profe Alberto Aldén /	El contrabajo y los contrabajistas en Cuba /
Contribución de la maestra Dinorah Eusebia Valdés Pérez a la enseñanza de la Historia de la Música /	Dos violistas egresados: Juan Carlos González y Eduardo Cana /
Una maestra singular: Nola Sahag /	PERCUBAENSEMBLE y su CD <i>Percepción I/ra</i> /
Sobre los profesores rusos /	El desarrollo de los Clarinetistas de mi generación /
Guevnadi Dmitriak. La entrega de un maestro y director /	III. Otras dinámicas /
Irina Martinova. Renovación en la enseñanza del Sello y la Armonía en Cuba /	África de ida y vuelta /
Breves memorias sobre Zoila Gómez /	Una galería de experiencias académicas. Música en tiempos de coronavirus /
Tercita Junco, inolvidable maestra /	Obtiene la Música de Cámara de la Universidad de las Artes importantes lauros en prestigiosos eventos internacionales /
Los tiempos de amor y esperanza /	Otros apuntes sobre José Luis Cortés /

Figura 2. Índice del volumen *Tras una historia: el ISA y sus músicos*

033- Paulina Álvarez: la consagración de una emperatriz

Paulina Álvarez: the consecration of an empress

Autoras

M. Sc. Maily Morejón Concepción, profesora auxiliar
, mmorejón@ucf.edu.cu

Dr.C. Alegna Jacomino Ruiz, profesora titular
, ajruiz@isa.cult.cu

Resumen

En la historiografía que trata la música cubana y las personalidades que en ella se han destacado, ha sido poco abordada la figura de Paulina Álvarez, la Emperatriz del Danzonete. En este sentido la presente ponencia muestra el resultado de una indagación teórica y metodológica sobre su evolución histórica desde 1953 hasta 1965. Aborda su carrera como cantante solista, se destacan sus cambios más importantes y el desarrollo que alcanzó dentro de la música popular cubana, donde se le reconoce por ser una artista consagrada, establecida, que constituía ejemplo para los nuevos talentos. Se explica su evolución histórica en estrecha relación con el contexto que le tocó vivir y el espacio social del que formaba parte, lo que marca la diferencia con estudios anteriores. Las fuentes consultadas revelan que Paulina ocupa un lugar destacado dentro de nuestra escena musical.

Palabras Claves: Paulina Álvarez, Emperatriz del Danzonete, Capital Simbólico.

Abstract

In the historiography that deals with Cuban music and the personalities that have stood out in it, the figure of Paulina Álvarez, the Empress of the Danzonete, has been little addressed. In this sense, this paper shows the result of a theoretical and methodological inquiry about his historical evolution from 1953 to 1965. He addresses his career as a solo singer, highlighting his most important changes and the development he achieved within Cuban popular music, where She is recognized for being a consecrated, established artist who set an example for new talents. Its

historical evolution is explained in close relation to the context in which it had to live and the social space of which it was a part, which marks the difference with previous studies. The sources consulted reveal that Paulina occupies a prominent place within our music scene.

Keywords: Paulina Álvarez, Empress of the Danzonete, Symbolic Capital.

Introducción

Cuando apenas terminaba el segundo mes del año 1911, el martes 28 de febrero nacía a las cuatro de la tarde en Cienfuegos quien luego sería denominada “La emperatriz del danzonete”: Paulina Álvarez. Tal y como consta en los archivos de la Parroquia La Purísima Concepción, de la Iglesia Catedral de Cienfuegos, en el Libro de Bautismo de Blancos N.11 sus padres, José Caridad Peña y María Álvarez, le pusieron por nombre Raymunda Macaria Paula (Oropesa Lorente, 2022). Acercarse a la carrera musical de esta popular cantante que marcó la historia social de la música cubana de la primera mitad del siglo XX exige entenderla en estrecha relación con el entramado social específico en el que se desarrolló atravesado por las tensiones sociales de su época. Su trascendencia tiene lugar por constituir la primera voz femenina y negra que interpretó el danzonete, al ser capaz de simbolizar y encarnar un género que por efímero, no es menos importante. Fue la primera mujer dueña y directora de una orquesta de música popular compuesta por hombres. Desde una postura musicológica la singularidad de Paulina en la historia musical cubana, ha sido resumida por Oni Acosta:

La importancia de Paulina Álvarez en la historia de la música cubana (...) ha estado en la forma y manera de asumir el danzonete desde una perspectiva audaz, definiendo un territorio musical que aún permanece casi intacto y donde casi ninguna otra mujer ha querido incursionar (...) lo cierto es que no ha habido otra figura femenina en el género o en derivaciones posteriores como el mambo o el chachachá que haya igualado a Paulina. (O. Acosta Llerena, comunicación personal, 11 de octubre de 2021)

Este texto forma parte de una investigación más amplia que realiza una reconstrucción minuciosa de su carrera musical, a través de tres períodos que

marcan su evolución. Se centra básicamente en el último de estos períodos, específicamente en la **tercera etapa** que lo compone, en él se analiza la evolución histórica de Paulina Álvarez de 1953 hasta 1965 en la historia social de la música cubana.

Desarrollo

En el año 1953 la situación política y económica se tornaban complejas en Cuba, emergían nuevas fuerzas de oposición al régimen batistiano y los precios del azúcar seguían bajando con la puesta en vigor la cuota azucarera aprobada por Estados Unidos. Como plantea Philippou (2015):

Batista había querido crear condiciones favorables para atraer inversores de EE.UU. Se proponía la construcción de una serie de edificios de gran altura frente al mar para hoteles y apartamentos, así como la creación de una extensa isla artificial con ostentosos hoteles y casinos. Los casinos y los clubes nocturnos de la nueva isla prometían no solo disimular el régimen represivo de Batista, sino también apoyarlo económicamente. (pág. 77)

La activa vida nocturna de La Habana fue el foco principal del negocio turístico lucrativo que desarrolló su propia infraestructura. Se construyeron hoteles como el Habana Hilton y el Habana Riviera, que eran parte del proyecto turístico que convertiría a La Habana en “las Vegas del Caribe”, todo ello no solo con el apoyo del gobierno autoritario de Batista, de la élite económica, de los terratenientes y de los especuladores inmobiliarios de la Isla, “sino también con conocidos inversores de la mafia estadounidense como Meyer Lansky, Charles «Lucky» Luciano y Santo Trafficante Jr, quienes imaginaban la nueva isla frente al malecón como el «Monte Carlo del hemisferio occidental»”(Philippou, 2015, pág. 78).

Unido a esto alcanzaron esplendor los espectáculos de cabaret, destacaban por su fastuosidad Tropicana, Montmartre y Sans Souci. La intensidad de la noche habanera y la calidad de sus espectáculos ubicaron a la ciudad entre las más importantes del mundo si de diversiones y vida mundana se trataba (Orejuela, 2004). Estos cabarets constituyeron una fuente de empleo segura para los músicos, y no solo los de lujo, sino también aquellos denominados de segunda (Orejuela, 2004) como el Ali Bar (reconocido por ser el favorito de Benny Moré), el Sierra, El

Autopista, el Night and Day, entre otros.

Precisamente bajo los arcos de Tropicana, da cuenta el Diario de la Marina de las presentaciones de Paulina Álvarez a partir del año 1953. Allí formó parte de los elencos de lujo que daban fama a los diversos shows del coreógrafo Roderico Neyra, Rodney, “los que marcaron una manera de hacer y concebir el mundo del espectáculo” (Orejuela, 2004, pág. 31). Tropicana exhibía carteles que mezclaban artistas consagrados, entre los que se encontraba Paulina y nuevos talentos, ofreciendo un *bouquet* de ritmos bailables y de exotismo tropical adaptado a las expectativas de una clientela adinerada y de cultura occidental.

En este cabaret se le vio actuar a la Emperatriz del Danzonete en importantes shows como Cuban Medley («Noche de moda en “Tropicana”», 1953); también en Prende la vela («Sábados de Tropicana», 1953); en el renombrado show y además Carnaval Carioca, en estos junto a Maño López, Celia Cruz, Marta Castillo, Alexander Cuttin y Kiko Gonzalvez («Mayombe», 1954; «Mayombe un rito lucumí», 1953; «Noche de Moda en Tropicana», 1954). De igual manera actuó como parte de los shows Prohibido en España, Noches cubanas y el espectáculo En Tragos, en este último todo el elenco tomó parte con Benny Moré y su orquesta («Noches de Tropicana», 1956). También actuó en Tambó de ritmos afrocubanos y Copacabana de aires brasileños («Noche de Moda en Tropicana», 1957), con relación a ello la revista Bohemia expuso: “en las carteleras del día, predominan la voces cubanas (...) En el grupo, les presentamos tres cubanas que triunfan en las nuevas producciones de Tropicana: Celia Cruz, Paulina Álvarez y Mercedes Valdés.” («Voces de Cuba», 1957, pág. 100)

El Sans Souci, otro habanero cabaret de lujo, acogió a Paulina Álvarez, quien formó parte de los shows Serenata Mulata (García, 1954) y Bongó («Sans Souci», 1955). En ambos, junto a un elenco integrado por Conjunto Facundo Rivero, Gina Martín, Victoria Álvarez, Clarisse Novo y Ray Carson.

Unido a su presencia en circuitos de cabarets, Paulina mantiene una posición en programas radiales en CMQ y Radio Progreso, donde comparte micrófonos con la orquesta Aragón (Casanella Cué, 2015, pág. 37). También en la televisión mantenía su presencia, pues participó en los programas “El show del mediodía” («Programas de televisión para hoy», 1953) y “Casino de la Alegría” (Giró, 1956) ambos del canal 6 de CMQ-Televisión. En el primero junto al Conjunto Casino, Ramón Veloz, Trío Saborit, Germán Pinelli y en el segundo compartió la invitación con Celia Cruz, Celina Reinoso, el ballet de Alberto Alonso, entre otros.

El 24 de febrero de 1957 es merecedora del premio al mérito conferido por la Unión Sindical de Músicos de Cuba, por la labor desplegada en la divulgación de la música cubana (Depestre Cantony, 1989; Lam, 2008) y ese mismo año se presenta, el 26 de abril, en un importante concierto en el que también participaron La Sonora Matancera, Benny Moré y su Banda Gigante, Rolando Laserie, las orquestas Aragón, Sensación, Sublime y Chepín-Chovén, las orquestas Melodías del 40 y Hermanos Cardoso, el conjunto Jóvenes del Cayo, los cantantes Olga Guillot y Fernando Albuerne (Ulloque German, 2004, pág. 37)

Tampoco su carrera discográfica se detuvo durante estos años. Apunta Reyes Fortún (2017) que la Emperatriz “a finales de los 50 registra por primera vez el danzonete *Rompiendo la Rutina*, para un sencillo con la etiqueta Suaritos” (pág. 361). Este tema tendría para Paulina una significación especial, pues ella encarnaba el símbolo de este género, grabarlo, representaba llevarlo a la inmortalidad a través de su voz. También entre 1958 y 1959 Paulina graba dos temas para el sello Panart: *La violetera*, en versión guaguancó, y el chachachá *Mimosa* (Marquetti Torres, s. f.). Estas eran el reflejo de su capacidad para interpretar los distintos géneros de la música cubana.

El posicionamiento de la Emperatriz del Danzonete en los más importantes centros nocturnos de La Habana, junto a populares orquestas y solistas, su presencia en los circuitos de radio y televisión, el premio conferido por el gremio de los músicos, y el interés de las casas disqueras por grabar temas musicales interpretados por ella, responde al prestigio y el reconocimiento institucionalizado que había obtenido esta cantante en el campo musical cubano. Esto se traduce en un capital simbólico que le otorgaba un peso importante dentro de este. Puede plantearse que su talento, reputación y carisma fueron legitimados tanto por aquellos agentes que dentro de este campo definían la presencia de los músicos en los diversos espacios así como por un público que bailaba, cantaba, comentaba y usaba como recurso de identificación y memoria colectiva (Giraldo Barbosa, 2017) las canciones que ella interpretaba.

La grave situación política que vivía el país tuvo su desenlace con el triunfo revolucionario el primero de enero de 1959. Comenzaría así una nueva etapa en la historia de Cuba. La revolución desencadenaría grandes cambios políticos, sociales y culturales. El viraje que en todos los órdenes tomó la nación tuvo su impacto en la infraestructura de la música popular y en el quehacer musical en sí mismo.

Durante 1959 y los años siguientes los géneros populares bailables no presentan cambios sustanciales con relación al período anterior. Esta vivía un gran momento y Benny Moré quien había arribado a una suerte de clímax en el desarrollo del son, era tal vez la mejor prueba de ello. Pero los cambios que se operaban en la sociedad terminaron por incidir en la música popular. Comienza una búsqueda del acento nacional en todos los órdenes. Se desarrollan bailes masivos, práctica inusual dentro del contexto fundamentalmente habanero. Comienza la intervención por parte del estado de algunos centros nocturnos como el Casino Hotel Sevilla. Con estas intervenciones desaparece el carácter elitista de algunos locales. De igual manera continúan las giras y verbenas en La Tropical, La Polar y Los Jardines de la Hatuey.(Orejuela, 2004, pp. 80-81)

Este gran acontecimiento influyó en la carrera musical de Paulina en tanto tuvo que insertarse en un nuevo contexto donde se transformaron los circuitos habituales de la música. Sin embargo esto no condujo a una ruptura en su evolución histórica pues durante estos años mantuvo su posición como intérprete vocal consagrada de nuestro país.

Fue invitada en los primeros meses de 1959 por el maestro Gilberto Valdés para integrar como cantante solista la Gran Orquesta Típica Nacional, surgida en 1959 y compuesta por 64 de los mejores músicos danzoneros (Martínez Rodríguez, 1988). A pesar de la corta duración de esta orquesta dejó para la historia “el LD Gran Orquesta Típica Nacional (SP-114) con el que el sello Puchito levantó considerables ventas” (Reyes Fortún, 2017).

Los últimos meses del año la vieron actuar en cabarets como el Sierra («Debut sensacional en el cabaret SIERRA», 1959) y el Autopista Club. Su paso por este último tuvo una enorme repercusión en los medios de prensa durante 1959 y 1960. El periódico Prensa Libre la presenta como “uno de los valores reverdecidos que triunfa en TV y en no menos de 9 números en cada show del Autopista” [sic] («Oiga lo que hay detrás de la noticia», 1959, pág. 22). La revista Bohemia expone que en este cabaret reina la Emperatriz del Danzonete, donde su voz prodigiosa destaca como estrella indiscutible de la canción criolla, siendo la atracción de los shows del Autopista Club («La farándula pasa», 1959; «La farándula pasa», 1960a; «La farándula pasa», 1960b). Pero fue el Diario de la Marina quien destacó la singularidad de Paulina en sus actuaciones en este cabaret, sobre todo a través del artículo *“Vimos el sábado pasado algo insólito: en un cabaret el AUTOPISTA CLUB,*

ovacionar el público, puesto de pie, a Paulina Álvarez” (1959). En él se describe lo acontecido:

Creemos no haber visto nunca lo que vimos el pasado sábado en el Autopista Club. Cuando estamos acostumbrados a una semi indiferencia del público por los shows del night club, cuando en los cabarets escuchamos esos aplausos, medidos por la cortesía, no dábamos crédito a nuestros ojos y a nuestros oídos. Un público frenético levantándose de sus mesas y agolpados junto a la pista del Autopista Club, en racimos macizos, ovacionaba a nuestra emperatriz del danzonete Paulina Álvarez y en ella ovacionaba a nuestra mejor música de siempre, a nuestros compositores legítimos y a una empresa que ofrece la raíz de lo cubano, sacudiendo la mata artística cubana de añadidos y postizos que nada dicen a nuestra sensibilidad [sic]. (pág. 10)

Ello era el reflejo en primer lugar de la popularidad que aún tenía la Emperatriz del Danzonete, pues este tipo de cabaret albergaba a artistas de gran arraigo popular, donde el público -básicamente integrado por gente de vitrola- participaba un poco de los shows formulando peticiones (Orejuela, 2004), difícilmente un artista impopular triunfara en ellos. Además responde a cómo su manera de cantar y la selección de los temas enmarcaban ciertos imaginarios compartidos por este público que prefería el consumo cultural de los diversos géneros de la música popular cubana. La identificación de los oyentes con su interpretación vocal revelaba cómo en el proceso de distinción de lo sonoro, de sus valores estéticos y sociales se cumplían las funciones expuestas por Frith (1987) de la música popular, entre las que destacan que “la música simboliza una experiencia de identidad colectiva, proporciona una vía para significar la vida emocional pública y privada, organiza las experiencias vitales en el tiempo desde la memoria colectiva, y tiene un gran sentido de apropiación simbólica” (p. 420). Puede plantearse entonces que las canciones seleccionadas estructuraban una idea de transcendencia (Frith, 1987) sobre la posición en el mundo de los individuos y grupos sociales que asistían al Autopista. Además, con su interpretación vocal colmaba las expectativas y necesidades sociales concretas de este público.

A inicios de 1960 formó parte del gran elenco que protagonizó el III Festival del Danzón («El festival del danzón ¡Revive nuestras viejas costumbres!», 1960). También de acuerdo con las nuevas costumbres introducidas por la Revolución, en el carnaval de este propio año se incrementaron los bailables de carácter masivo

y fue presentado el programa titulado Así Cantó Cuba («Gran concierto de música cubana», 1960), dirigido por el maestro Gilberto Valdés en la Plaza de la Catedral, donde interpretó *Son de la Loma* de Matamoros, junto a Adriano Rodríguez. De igual manera en 1960 vuelve Paulina al estudio para grabar un grupo de sus mayores éxitos bajo la dirección de Rafael Somavilla y los arreglos de Rolando Baró, Enrique Jorrín y Severino Ramos (Marquetti Torres, s. f.; Martínez Rodríguez, 1988).

“Pese al éxodo de destacados artistas como Celia Cruz, los integrantes de la Sonora Matancera, Olga Guillot, José Antonio Fajardo, entre muchos otros; la vida nocturna de la capital seguía dando muestras de vigor y versatilidad” (Orejuela, 2004, pág. 128). En ella se mostró a Paulina donde brilló lo más valioso de la música popular. En junio de 1962 actuó en el show Yumbambé, que bajo la dirección de Armando Suez se estrenó en Tropicana. Según Orlando Quiroga (1962) ella era el centro del espectáculo. También en ese propio año se celebró el Primer Festival Nacional de Música Popular Cubana, calificado por Alejo Carpentier en aquellos tiempos como un evento sin precedentes en América Latina. Al respecto Adriana Orejuela (2004) planteó:

La realización de este Festival fue el suceso más significativo del año 1962, no solo por su trascendencia en el ámbito musical, sino porque constituyó un verdadero hito dentro del contexto de la cultura cubana en su más amplio sentido. Nadie antes, se había propuesto reunir tal cantidad de intérpretes representativos de las distintas manifestaciones de la música popular cubana, expresión que posee un peso enorme en la cultura e identidad de este país. (pág. 139)

En los seis programas del Festival, participaron un total de 1553 artistas y activistas, se mostró la totalidad de las formas, géneros y estilos de las transculturaciones, la música popular, el folclor y el teatro vernáculo conocidos en más de trescientos años [sic] (Gómez Cairo, 1989).

El teatro Amadeo Roldán fue el escenario principal del evento. Paulina actuó insertada en la orquesta de Barbarito Diez el 24 de agosto, en un programa que acogió a la Orquesta Típica de Santiago de Cuba, la Orquesta Típica de La Habana dirigida por José Urfé, la Orquesta de Cheo Belén Puig, Arcaño y sus Maravillas, La Charanga Típica (Marquetti Torres, s. f.). De este festival la Emperatriz manifestó a Bohemia (Sánchez Lalebret, 1962) “una maravilla que va a reunir muchas figuras y todo el valor de nuestra música” [sic] (pág. 34).

El año 1963 estuvo marcado para Paulina sobre todo por los éxitos cosechados en Tropicana, donde actuó junto a Gina León y Rafael Barceló en el show Noches de Tropicana hasta el mes de marzo (Quiroga, 1963). Mientras en abril se estrenaba Senseribó, espectáculo que conquista grandes éxitos entre el público y la crítica. Aquí se presentó junto a Caridad Cuervo, María de los Ángeles Rabí, Miguel Ángel Ortiz, Roberto Barceló y Pedro Izquierdo “el Afrokán”. De su actuación en este espectáculo escribió Mario del Cueto (1963): “remueve el espíritu de los nuevos y viejos bailadores” (pág. 21). Este comentario demostraba el valor artístico de Paulina que respondía a las expectativas del sector social que consumía la música que interpretaba.

Este año Odilio Urfé realizó una serie de conciertos didácticos acerca de la historia de la canción, del son, del danzón, y en general, sobre lo que hoy se conoce como complejos genéricos de la música cubana. El Palacio de Bellas Artes, la Iglesia de Paula y el Teatro Mella fueron los escenarios elegidos. En este último Paulina Álvarez se presentó como parte del elenco seleccionado («Música Popular en el “Mella”», 1963).

Durante estos años no solo estuvo presente en los medios a través de la prensa escrita, sino también en la televisión. A finales de 1961 participó en el programa El Album de CMQ-TV. Allí se presentó junto Barbarito Diez, quienes estuvieron acompañados por la orquesta de Antonio María Romeu. Sobre esta presentación resaltaba el periódico Noticias de Hoy:

Tres piezas llenaron de sonidos y voces el programa del jueves: “Brazos traicioneros”, de Luis Marquetti, por Paulina, “Veinte años”, de María Teresa Vera, por Barbarito, y, finalmente, “Esas no son cubanas”, original de Piñeiro por ambos cantantes: Diez de primo y Álvarez en segunda.

Criollez, cubanía y esa típica sabrosura de nuestra música genuina en “El Album” del jueves. Y, naturalmente los estilos peculiares de Paulina y Barbarito” [sic] (Branly, 1962a, pág. 2)

También como parte de la programación del Instituto Cubano de Radiodifusión, en la Semana de festejos por el 45 aniversario de la Revolución Socialista de Octubre, integró el elenco que actuó en el encuentro entre jóvenes cubanos y soviéticos, el cual fue televisado. Allí interpretó dos temas: *Lágrimas Negras* y *Danzonete* (Branly, 1962b).

El 18 de mayo de 1965 se presentó en el programa Música y Estrellas en los estudios de CMQ donde cantó, bailó y estrenó el bolero de Joaquín Mendívil

Honda Pena junto a Barbarito Diez y la orquesta Aragón, para hacer alusión a esta presentación Orlando Quiroga (Quiroga, 1965) escribió: “las voces inderrotables de Paulina y Barbarito, frescos y populares”. Esta expresión resumía la actualidad estética de las interpretaciones de la Emperatriz del Danzonete. Esta sería su última presentación en público, pues se encontraba muy enferma y moriría en La Habana el 22 de julio de ese propio año (Castillo, 1965). Como homenaje póstumo se publican aquellas grabaciones que, bajo la dirección de Rafael Somavilla realizara en los estudios Areíto en 1960.

Conclusiones

Paulina Álvarez con su calidad vocal e interpretativa, elevado registro, y notable sentido del ritmo, resumió el valor de la música popular cubana, representando sus más genuinos géneros. A través de sus interpretaciones los oyentes transgredían su individualidad para compartir una experiencia colectiva creada en el espacio sonoro.

El análisis de la evolución histórica de Paulina Álvarez desde 1953 hasta 1965 en la historia social de la música cubana, plantea una serie de claves para una agenda historiográfica en la cual la selección del repertorio a interpretar y su creatividad para hacerlo, aparecen como una manera de anudar tradiciones y prácticas musicales desgajadas de lo nacional. Su lugar en la vida nocturna habanera, su presencia en la industria discográfica, en el entretenimiento comercial popular a través de los diversos bailables y los medios de comunicación, ofrecen una vía para repensar los modos de entender, desde la música, la historia cultural cubana.

Referencias Bibliográficas

- Acosta Llerena, O. (2021, octubre 11).** *Entrevista estructurada sobre la trascendencia de Paulina Álvarez en la historia musical cubana.* [Correo Electrónico].
- Branly, R. (1962a, enero 7). *El Album. Noticias de Hoy*, 2.
- Branly, R. (1962b, noviembre 11). *Encuentro. Noticias de Hoy*, 4.
- Casanella Cué, L. (2015). *Orquesta Aragón. Más allá de la música* (1.a ed.). Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.
- Castillo, A. (1965, julio 23). *Ha muerto Paulina Álvarez: La Emperatriz del Danzonete. Revolución.*
- Cristine Jorgensen en *Tropicana*. (1953, octubre 8). *Diario de la Marina*, 9.
- Debut sensacional en el cabaret SIERRA.* (1959, octubre 18). *Diario de la Marina*, 20.
- Del Cueto, M. (1963, junio 7). *Senseribó. Revista Bohemia*, 35(23), 21-25.
- Depestre Cantony, L. (1989). *Homenaje a la música popular cubana. Oriente.*
- El festival del danzón ¡Revive nuestras viejas costumbres!* (1960, enero 26). *Diario de la Marina*, 13.
- Frith, S. (1987). *Hacia una estética de la música popular. En Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 413-435). Editorial Trotta.
- García, H. (1954, febrero 12). *La puertas de un mundo deslumbrante se abren ante sus ojos. Diario de la Marina*, 28.
- Giraldo Barbosa, J. E. (2017). *Coleccionistas de música en la ciudad de Barranquilla: Una perspectiva desde los capitales simbólicos. Encuentros*, 15(3), 69-82. <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.958>
- Giró, R. (1956, octubre 3). *Desfile de atracciones, esta noche, en "Casino de la Alegría". Diario de la Marina*, 17.
- Gómez Cairo, J. (1989). *De paciencia y pasiones. Clave: revista cubana de música*, 14, 7-10.
- Gran concierto de música cubana.* (1960, marzo 4). *Prensa Libre*, 7.
- La farándula pasa.* (1959, diciembre 27). *Bohemia*, 51(52), 126.
- La farándula pasa.* (1960a, enero 10). *Bohemia*, 52(2), 110.
- La farándula pasa.* (1960b, mayo 8). *Bohemia*, 52(19), 109.
- Lam, R. (2008). *Polvo de estrellas. Ediciones Adagio.*
- Marquetti Torres, R. (s. f.). *La emperatriz Paulina. Desmemoriados: historia de la música cubana.* Recuperado 13 de enero de 2020, de desmemoriados.com/la-emperatriz-paulina/

Martínez Rodríguez, R. (1988). *La emperatriz del danzonete*. *Revolución y Cultura*, 7, 36-39.

Mayombe. (1954, enero 2). *Diario de la Marina*, 37.

Mayombe un rito lucumí. (1953, diciembre 26). *Diario de la Marina*, 31.

Música Popular en el «Mella». (1963, mayo 4). *Noticias de Hoy*, 4.

Noche de moda en “Tropicana”. (1953, octubre 1). *Diario de la Marina*, 11.

Noche de Moda en Tropicana. (1954, abril 8). *Diario de la Marina*, 13.

Noche de Moda en Tropicana. (1957, febrero 7). *Diario de la Marina*, 17.

Noches de Tropicana. (1956, noviembre 28). *Diario de la Marina*, 17.

Oiga lo que hay detrás de la noticia. (1959, diciembre 19). *Prensa Libre*, 22.

Orejuela, A. (2004). *El son no se fue de Cuba: Claves para una historia 1959-1973* (1ra ed.). Ediciones ACS.

Oropesa Lorente, Mons. D. (2022). *Certificación de Bautismo. Parroquia de la «Purísima Concepción» S.I Catedral de Cienfuegos*.

Philippou, S. (2015). *Un modernismo vanidoso: Espacios de ocio turísticos durante los años cincuenta en Miami y La Habana*. *Arquitectura y Urbanismo*, XXXVI(1), 62-85.

Programas de televisión para hoy. (1953, septiembre 9). *Diario de la Marina*, 12.

Quiroga, O. (1962, junio 29). «Yumbambé»: Tropicana en el mapa. *Revista Bohemia*, 54(26), 40-42.

Quiroga, O. (1963, marzo 29). *De Viernes a viernes*. *Revista Bohemia*, 55(13), 38-39.

Quiroga, O. (1965, mayo 28). *Tres noches para recordar en la pantalla*. *Revista Bohemia*, 57(22), 42.

Reyes Fortún, J. (2017). *Un siglo de discografía cubana*. Ediciones Museo de la Música.

Sábados de Tropicana. (1953, noviembre 21). *Diario de la Marina*, 9.

Sánchez Lalebret, R. (1962, agosto 24). *Festival de Música Popular*. *Revista Bohemia*, 54(34).

Sans Soucí. (1955, marzo 11). *Diario de la Marina*, 11.

Vimos el sábado pasado algo insólito: En un cabaret el AUTOPISTA CLUB, ovacionar el público, puesto de pie, a Paulina Alvarez. (1959, diciembre 8). *Diario de la Marina*, 10.

Voces de Cuba. (1957, febrero 3). *Bohemia*, 49(5), 100.

050-Registros sonoros de desplazamientos urbanos: caminar y escuchar como modos de representación continua de las ciudades

Sound recordings of urban displacements: walking and listening as modes of continuous representation of cities

Autor

Dr. Alexandre Sperandéo Fenerich¹⁷⁸, alexandre.fenerich@unirio.br

Resumen

El autor busca discutir el curso de su práctica artística reciente y las cuestiones conceptuales que las permean. Debe trazar paralelismos (a partir de las ideas de Milton Santos) entre piezas en las que el gesto de captación sonora se vincule al desplazamiento en contextos urbanos. Entiende la actividad como una estrategia única de creación sonora, en la que se involucra y entrelaza el propio cuerpo y la escucha de sí mismo en el espacio. Caminar y escuchar, actos que exigen una atención intensa, son registrados y tienen, en la grabación, una representación igualmente dada a la escucha. Además, la herramienta poética propone una apertura a los tejidos sociales, ambientales y políticos de los espacios visitados, los cuales son explicitados y analizados a través de registros sonoros.

Abstract

The author intends to discuss the paths of his recent artistic practice and the equivalent conceptual questions. Comparisons between his pieces in which the sound capture gesture were linked with the displacement in urban contexts (upon the ideas of Milton Santos) will be made. He understands this activity as an unique sound creation strategy, in which the body and the listening of oneself in the space are involved and imbricated. The listening and the walking, acts of intensive attention, are recorded and have a representation equally given to the

¹⁷⁸ Professor Adjunto del Instituto Villa-Lobos da la Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Brasil.

listening. Furthermore, the poetic tool proposes an opening to social, political and ambiental tissues from the visited spaces which are exposed and analyzed through the recordings.

Introducción

El presente texto pretende reflexionar sobre un medio de creación musical con el que he venido trabajando de forma constante desde 2016 hasta la actualidad: la grabación del caminar en espacios urbanos. Más concretamente, una situación en la que, micrófono en mano, o acoplado a los oídos (en el caso del binaural), me coloco como oyente y caminante, ya sea en la ciudad en que vivo, Río de Janeiro, o en ciudades que visito. El texto pretende plantear reflexiones sobre el método, discute algunos trabajos realizados desde 2016 hasta 2019 y busca mostrar una evolución de cómo lo percibo y conceptualizo, a lo largo de los años.

Caminar y escuchar

Desde hace mucho tiempo he coleccionado sonidos de viajes por ciudades en las que vivía o visitaba, que se convertían, para mí, en objetos mnemotécnicos de esa experiencia. Cuando vuelvo a escucharlos, no sólo me invade una percepción suprasensible de aquel momento, sino que se establece una nueva situación imagética que converge con la memoria de la ciudad visitada, pero que la recrea o, incluso, la inventa.

Esta práctica de salir a grabar, a veces, es un escudo contra mi inseguridad; otras, una actividad que me obliga a salir de casa para ahuyentar la melancolía. Esto lo he relatado en otras ocasiones (Dantas, 2019, pp. 158-161) y coincide con la motivación de al menos otro investigador que trabaja de forma similar a la mía (Cusack, 2013, pág. 191). Pero, con el tiempo, también se ha convertido en un motor creativo, una estrategia para investigar los espacios urbanos por sus sonoridades, una táctica de fisgoneo y un método de introspección. Este último aspecto me interesa mucho: para grabar hay que callar o sólo se capta la propia voz, que, en mi caso, es siempre aterradora. Tener el sonido del exterior es una forma de volver a lo que escucho y, por tanto, a mí mismo; busco un detalle, camino hacia

lo que me interesa, escapo del sonido incesante del tráfico, etc.

A lo largo de estas diversas experiencias, voy descubriendo trucos. Invento maneras de hacer que mi presencia resuene en el espacio, para que el sonido captado sea más realista, o escapo de estos trucos, con la cámara en la mano, cesando mi movimiento y convirtiéndome en una estatua de mí mismo. Así, los manierismos se establecen o se ahuyentan.

De esta práctica de acumulación organizada, he intentado construir situaciones musicales con y a partir de los sonidos. Una de ellas ocurre en “Coleção Peripatética de Sons”, de 2016, inicialmente un montaje con varias grabaciones: desde la línea de tren Luz - Francisco Morato (en São Paulo), captada en 2007 en varias deambulaciones, hasta el vacío de la Universidad Federal de Juiz de Fora un domingo, en 2013; una playa de Nápoles o Capri, o las abejas en medio de la maleza, en Nocelle (Italia), hasta el metro de Moscú (en 2014) y los diminutos zumbidos de la iluminación en Ouro Preto (en 2015), todo esto se mezcla, creando imágenes sonoras improbables sobre las cuales, en varias presentaciones en vivo, toqué con instrumentos-objetos comprados en mercadillos, o regalados por personas importantes para mí. Más tarde, en 2019, publiqué un disco-libro con un texto mío y otros de Rodolfo Caesar y Janete El-Haouli, además de preciosos dibujos de Ida Leal. En él, describía la creación a través de imágenes sonoras:

El sonido es como una imagen poética: se podría decir que un ícono, incluso afectivo, de la memoria de la caminata. Se remonta al encuentro del espacio con el viajero, fruto de una búsqueda no fortuita de los sonidos que le interesaban, enfocados en el acto de la grabación y luego cortados en la edición. (...) El acto de caminar, mientras se graba, es así un descubrimiento de imágenes imprevistas que tomaron por asalto los sentidos y las impregnaron en la memoria. No es un acto vinculado al pensamiento verbal; su naturaleza se asemeja al descubrimiento del punctum fotográfico, para recuperar una idea de Barthes: algún sonido me mueve y abarca para sí todo el sentido del entorno sonoro. (Fenerich, 2019a, pág. 11).

El álbum puede escucharse en el siguiente enlace: <https://alefenerich.bandcamp.com/album/cole-o-peripat-tica-de-sons-peripatetic-collection-of-sounds>.

Cambios de perspectiva: la escucha documental en Mantra, Três Mundos y Jebebiracica

El etnomusicólogo estadounidense Stephen Feld sugiere que el sonido puede ser una forma privilegiada de conocimiento de los fenómenos sociales: «su fisicidad es tan instantánea y forzosamente presente para la experiencia, como lo es para quien lo experimenta». Para el investigador, la escucha convoca un «saber en acción», más allá de especulaciones metafísicas sobre una «verdad en abstracto» (Feld, 2015, pág. 14). Reúne el contexto de la producción sonora con una coparticipación del observador-oyente en el entorno, implicándole en el fenómeno natural o social, ya que comparte el espacio con los emisores del sonido: «la emisión sonora y la escucha se retroalimentan».

Mis investigaciones recientes en este campo se centran menos en situaciones musicales explícitas, en las que predomina, por así decirlo, un elemento estético. Son, a veces, más contundentes en su necesidad de traducción de la realidad con la que me encuentro en mis paseos de grabación y tienen un sentido más documental. De este modo, resuenan las creaciones del músico inglés Peter Cusack, ya mencionadas (2012, 2013, 2017). Pero a diferencia del inglés, cuya motivación es ecológica o urbanística, fueron drásticos acontecimientos políticos y sociales de la sociedad brasileña, como el golpe de estado contra Dilma Rousseff, el brutal asesinato de la concejala carioca Marielle Franco el 15 de marzo de 2018 y la elección de un proto-dictador y facineroso -cuyos actos, nefastos, contaron con una aterradora aquiescencia institucional- los que me llevaron a este cambio de intención, a fin de utilizar el registro sonoro para hacerme evidente las transformaciones sufridas en el país a lo largo de los años.

Entonces hacía grabaciones menos por el placer de escuchar y más para la traducción del momento y el lugar. Con este espíritu aparecieron una serie de trabajos. El primero de ellos es *Mantra*, de 2018, en el que visité las manifestaciones populares en Río de Janeiro en homenaje a la concejala carioca asesinada el 14 de marzo de aquel año -las cuales tuvieron lugar durante su velorio en la Cámara de los concejales-. Yo pasaba por una depresión muy seria, curada tanto por la práctica psicoanalítica (guiada por mi terapeuta Karen Marcela, fallecida en 2021, una mujer negra, doctora muy dedicada y sabia, a quien rindo homenaje), como por la meditación diaria. Así, basándome en mi experiencia personal, creé un mural con los sonidos de la plaza donde tuvieron lugar los homenajes públicos y

los mezclé con la escena de una meditación, en los funerales a la líder asesinada. Pero el homenaje fúnebre no contó con un sentido católico: imaginé la meditación como una oración por el paso en paz del alma de Marielle, cuya vida se había roto violentamente.

La pieza puede escucharse aquí: https://soundcloud.com/ale_fenerich/mantra.

En este trabajo utilicé un tipo de captura de sonido que he venido aplicando desde entonces: el uso de micrófonos binaurales. Están diseñados para imitar la imagen estereofónica de la audición humana, ya que consisten en dos cápsulas cardioides insertadas cada una en un oído y dirigidas a uno de los canales estereofónicos. El resultado de la grabación es, por así decirlo, similar a mi escucha, y al estar colocados en mi propio cuerpo, también traducen los sonidos de mi respiración, pasos y otros ruidos, reinsertando mi presencia en la imagen sonora captada. Además, al ser idénticos a los auriculares, disfrazan el acto de grabar, que no es percibido por quienes pasan a mi lado, hecho que, a veces, crea un problema ético. De todos modos, al usarlos desde 2018, comprendí que la práctica no solo registra los sonidos, sino que también es una forma de creación sonora: por un lado, al visitar los lugares con el dispositivo, los estoy traduciendo en sonoridades que no serían escuchadas de otro modo; por otro lado, mi presencia se percibe y resuena en el espacio acústico y social -existe, así, algo como el registro sonoro de, digamos, una coreografía casi involuntaria de mi encuentro con la ciudad, y este es otro elemento de creación a explorar.

El hábito de caminar por la ciudad, junto a la captura de sonido binaural, se solidificó entonces en mi investigación, resonando incluso la idea de “*Delirium Ambulatorium*” del artista brasileño Hélio Oiticica: según Jacques (2014), una forma de experimentar la ciudad a partir de sus caminatas desde el centro de Río de Janeiro hasta Mangueira, que termina constituyendo un «pensamiento ambulante que hace apología del movimiento, de lo provisional, de la no-fijación» (Jacques: 2014, pág. 235). Como residente en la Praça da Bandeira, en la misma ciudad que el artista, decidí recorrer la región del terraplén del manglar pasando por la Rua Ceará, Vila Mimosa, los alrededores de la Estación de Autobuses “Novo Rio” y la Quinta da Boa Vista -antiguo palacio imperial-. Esta región se destaca por muchas razones. Llamada “Pequeña África” en los siglos XIX y XX, era allí que atracaban los barcos que transportaban esclavos africanos hasta que se extinguió el comercio de esclavos en 1850. En el siglo XX, fue la región a la que llegaron inmigrantes sirios, libaneses, polacos y portugueses, y sus alrededores ya estaban

poblados por antiguos esclavos, liberados a partir de 1888 con la abolición formal de la esclavitud. La región se convirtió en un bastión de las clases sociales menos favorecidas, lo que propició el comercio popular, el nacimiento del samba y ricos intercambios interculturales. La zona de prostitución, que hoy se concentra en una única calle (llamada Vila Mimosa, en la periferia de la calle Ceará) se instaló en esta región desde principios del siglo XX. No fue casualidad que, mucho más tarde, se instalara también allí la Estación de Autobuses Novo Rio, cuya construcción había comenzado en 1965, un polo de llegada de emigrantes de otras regiones del país. Sin embargo, desde las sucesivas políticas higienistas (que van desde las iniciadas por el alcalde Pereira Passos en 1904 hasta la creación de la Avenida Presidente Vargas en 1945 – Abreu, 2013), la región se ha vaciado tanto de gente, como de capital y foco urbanístico. No obstante, he observado en mis andanzas que aún conserva vestigios arquitectónicos de sus varios períodos de urbanización, además de conservar una ínfima parte de los estratos de población que la habitaron con fuerza en otros tiempos. Rasgo que es ilustrado por el pensamiento de Milton Santos sobre la formación de las ciudades contemporáneas, y en especial las brasileñas:

El paisaje es como un palimpsesto, es decir, el resultado de una acumulación en la que algunas construcciones permanecen intactas o modificadas, mientras que otras desaparecen para dar paso a nuevos edificios. A través de este proceso, lo que tenemos ante nosotros es siempre un paisaje y un espacio, del mismo modo que las transformaciones de una lengua se producen a través de un proceso de supresión o exclusión, en el que las sustituciones se corresponden con las innovaciones. Tal como el sistema lingüístico, cada sistema geográfico es sucedido por otro, que recrea su coherencia interna, aunque cada variable aislada experimente un proceso de cambio a su propio ritmo. (Santos, 1997, pág.67)

De hecho, en medio de vías rápidas construidas hace menos de treinta años, como, por un lado, la Radial Oeste, que conecta el Centro con Maracanã, y por otro, los viaductos que llevan de la Avenida Presidente Vargas a la Linha Vermelha, la Avenida Brasil y el Puente Rio-Niterói (todas ellas, vías rápidas), pude comprobar en la Rua Ceará y sus alrededores, y en la Quinta da Boa Vista, las características híbridas a las que se refería Milton Santos. Presentan amplios terrenos baldíos que sirvieron para líneas de ferrocarril, abandonadas hace más de cuarenta

años, y viviendas populares con características de *art nouveau*, probablemente construidas a principios del siglo XX. El propio parque de la Quinta da Boa Vista es un refugio arcaico en medio de un entorno moderno. Al mismo tiempo, observamos improvisados establecimientos de comercio popular (puestos, vendedores ambulantes) contruidos con materiales actuales, una serie de talleres de reparación de motocicletas (un sello de la calle Ceará), grandes cobertizos contemporáneos que sirven de garajes para empresas de autobuses, y la fuerte presencia de trabajadores callejeros, como basureros, conductores, guardias de tránsito, prostitutas y vendedores ambulantes. Probablemente, estos personajes buscan el entorno tanto por la tranquilidad (ya que, lejos del ruido incesante del tráfico de las grandes carreteras que lo rodean, hay pocos coches por all), como por la proximidad a la estación de autobuses y otras terminales de autobuses y trenes, y, sobre todo, por los bajos precios de los alquileres, la comida y el ocio en el centro de la ciudad.

Es quizá uno de esos *espacios opacos* de la ciudad contemporánea a los que se refiere el arquitecto italiano Francesco Careri:

Aquellas áreas olvidadas que forman el negativo de la ciudad contemporánea, que contienen en sí mismas la doble esencia de desecho y recurso. Lugares difíciles de ser comprendidos y, en consecuencia, de ser proyectados. Esto se debe a que no tienen una ubicación en el presente, porque no conocen las lenguas de lo contemporáneo. Pero, al mismo tiempo, envían mensajes a quien est dispuesto a recibirlos (...) representan hoy un gran recurso, el único bosque donde todavía es posible perderse, un territorio híbrido entre la ciudad y el campo, donde la naturaleza todavía tiene la posibilidad de evolucionar para formas imprevistas, de producir espacios tenues, en equilibrio inestable, cuya única forma de cuidado es el abandono. (Careri, 2017, pág. 15).

En estos paseos por la muy urbanizada región central de la ciudad, en los vastos terrenos descampados, me llamaron la atención los huertos improvisados junto a montañas de basura, viejos caserones abandonados y seculares líneas de ferrocarril, como puede verse en esta serie fotográfica:



Figuras 1-4: alrededores de la calle Ceará. Rio de Janeiro, 2019.
Fuente: fotografías del autor.

Los paseos por la extensa zona comenzaron en marzo de 2018 y continuaron hasta el año siguiente. Fueron realizados muchos trabajos, pero me gustaría destacar una de estas capturas. Decidí visitar la Quinta da Boa Vista cuatro días después del incendio que destruyó por completo el Museo Nacional y un día antes de la fiesta de la Independencia. Estábamos a dos meses de las elecciones presidenciales y el candidato Jair Bolsonaro sería apuñalado en un atentado el mismo día. El acontecimiento le ayudaría a ganar las elecciones.

Evité caminar hacia el Museo en ruinas, tratando de escapar del bullicio de una Asamblea Universitaria que se estaba celebrando, de la que yo sabía de antemano, frente al edificio destruido, pero esto era inevitable. Tres mujeres en la dirección contraria llamaron mi atención. En el templete del siglo XVIII del parque rezaban y caminaban en círculos, como las Tres Gracias griegas. Decían: «Todo lo que tú llamas destrucción, yo lo llamo construcción, ¡Dios mío! «¡Señor, salva a esta nación, a este Estado!

Como era víspera de festivo nacional, la caballería del ejército, que tiene un cuartel cerca, pasaba por el parque para ensayar para el desfile militar del día siguiente. Así, simultáneamente, tres organismos sonoros independientes transcurrían en el inmenso espacio de la Quinta da Boa Vista: la asamblea universitaria, que visitaría más tarde; la caballería; las tres cantantes. Así que, decidí realizar un montaje que indujera esta noción de simultaneidad y espacialidad, que denominé «tres mundos». Los discursos inocuos de los académicos, el sonido de los caballos -ícono de la presencia militar- y la contundencia del fanatismo religioso de las tres mujeres serían un registro sintético y premonitorio de los años oscuros que

vendrían después en Brasil.

«Três Mundos» puede escucharse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=ckYl2ECNaW0>.

En 2019, fui invitado a participar en la exposición «Ríos do Rio - las aguas dulces cariocas de ayer y de hoy» - que tuvo lugar en el Museo Histórico Nacional con curaduría de Fernanda Pequeno. Propuse para la exposición, la instalación Jebebiracica -nombre que los tupinambás daban al conjunto de ríos que componen -en una época anterior a la urbanización de la región central- la bahía de manglares (Silva, 2017, pp. 107-113), que hoy no son más que cloacas a cielo abierto. Decidí pasear por las calles donde hoy se encuentran los ríos canalizados y las piscinas de contención de aguas pluviales, construidas para evitar la inundación de las calles por la expansión natural del río Maracanã hacia el antiguo manglar. Abajo narro una visita a una de estas piscinas:

El 6 de enero de 2019, visité este enorme espacio en la Tijuca que consta de dos pozos de quince metros de profundidad y diámetro para la contención de inundaciones del adyacente río Maracanã. Entramos por una pequeña puerta a ras del suelo, como una escotilla, y bajamos por una escalera metálica cuyo sonido, al pisar, reverberaba en el inmenso volumen del espacio. Aquel día, un fino lecho de agua cubría el fondo del pozo salpicado de burbujas, dando la impresión de una lengua de pez.

La luz del sol entraba por una gran abertura en la línea de la calle, una rejilla dentada que también permitía la entrada del agua de los torrentes que se formaban en los días de tormenta, cuando la Avenida Maracanã se transformaba en las orillas del río que también da nombre al barrio y al estadio.

Un ligero hedor a hojas podridas impregnaba las fosas nasales y caía un goteo constante de agua clara que, según nos explicó un ingeniero que trabajaba allí, procedía del drenaje del manto freático. Esta agua, cristalina, se mezclaba con las aguas residuales del fondo.

El sonido del tráfico en la avenida y de nuestras pisadas estaba matizado por una extensa reverberación grave que aportaba tonos aún más sombríos a la caverna de concreto. En las aguas, se arrastraba un remolino constante que daba la impresión de haber en ellas algún animal extraño, vestigio abisal de vida en condiciones tan insalubres. El ingeniero, por cierto, nos informó que allí viven peces y sapos. (Fenerich, 2019b).

El sonido de esta obra puede escucharse aquí, en montaje estéreo: <https://>

Conclusiones

Me gustaría concluir este texto con dos citas del geógrafo Milton Santos, publicadas en 1997, que han guiado mi investigación desde 2018 y que prevén nuestra melancólica situación contemporánea:

En la ciudad, hoy, la «naturalidad» del objeto técnico - una mecánica repetitiva, un sistema de gestos sin sorpresa - esta historización de la metafísica, talla en el organismo urbano, áreas «luminosas», constituidas al sabor de la modernidad y que se yuxtaponen, superponen y contraponen al resto de la ciudad donde viven los pobres, en las zonas urbanas «opacas». Son los espacios de lo aproximado y no (como las zonas luminosas) espacios de exactitud, son espacios inorgánicos, abiertos y no espacios racionalizados y racionalizadores, son espacios de lentitud y no de vértigo.

(...) Creo (...) que, en la ciudad, en la gran ciudad de hoy, todo sucede al revés. El poder es de los «lentos» (...). Quien, en la ciudad, tiene movilidad -y puede recorrerla y vencerla- acaba viendo poco de la Ciudad y del Mundo. Su comunión con las imágenes, a menudo prefabricadas, es su perdición. Su comodidad, que no desean perder, proviene justamente de convivir con estas imágenes. Los hombres «lentos», a su vez, no pueden, por mucho tiempo, estar en fase con este imaginario perverso y acaban descubriendo fabulaciones. (Santos, 1997, p. 85).

Imbuido de una actitud creativa que me llevó a caminar por las calles, se produce un desplazamiento del lugar habitual del músico. Este se orienta, tradicionalmente, o para un sonido imaginado o deseado -sonido interior- o conquistado por el trabajo con el cuerpo, físico, siempre en reescucha. Pero, en ambos casos, por tanto, siempre volcado o para la fabricación del sonido, o para su imaginación. En estas investigaciones específicas, la creación acontece en el encuentro con un sonido externo, y el movimiento es su catalizador. Hay una doble atención al continuo de la experiencia: al caminar, que no nos deja tropezar y caer, y al escuchar, acompañando la más mínima chispa de interés, que hará resonar

imágenes poéticas o registros potentes de la realidad. La atención, por tanto, se despliega; viene del exterior y converge con el interior.

De este modo, caminar por la ciudad, y por una ciudad determinada, me aporta a mí, profesor universitario, y por tanto, para retomar a Milton Santos, un sujeto «en fase» con las imágenes prefabricadas de la modernidad, una experiencia más directa con las imágenes de la urbe en que vivo. Me pone en el estado de lentitud al que se refiere el geógrafo. No es que las imágenes prefabricadas no estén siempre presentes. Pero, el dispositivo de escucha/caminata intenta dejarlas en el fondo, en un segundo plano. Y al elegir, en los trabajos en la región del Manglar, una ciudad determinada -no la mediada por las lógicas «luminosas» del turismo, la especulación inmobiliaria o la violencia-, este encuentro fortuito se produjo de forma menos problemática. En medio de la luz de los postes, los faroles de los coches y los focos, en medio del ruidoso tráfico incesante, un atisbo, «un pequeño destello de la constelación de luciérnagas» a la que se refiere el filósofo francés Didi-Huberman (2014, p. 64) - en medio de tiempos tan difíciles, encontrar, en el corazón de la ciudad, la potencialidad olvidada de una reanudación, una evolución imprevista a partir de capas superpuestas del tiempo.

Referencias Bibliográficas

Abreu, M. (2013). *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP – Instituto Pereira Passos.

Careri, F. (2017). *Caminhar e Parar*. São Paulo: Gustavo Gili.

Cusack, P. (2012). *Sound from Dangerous Places*. Berlim: ReR MEGACORP.

Cusack, P. (2017). *Berlin Sonic Places: a Brief Guide*. Berlin: DAAD Artists-in-Berlin Program.

Cusack, P. & Lane, C. (2013). Peter Cusack Interviewed by Cathy Lane. In *In the Field: The Art of Field Recording*. Lane & Carlyle (org.). Devon: Uniformbooks.

Dantas, P. (2019). Being in the Field: Process, Narrativity, and Discovery in the Field- Recording Work of Thelmo Cristovam and Alexandre Fenerich. In Iazzetta & Chaves (org.), *Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art*. New York: Bloomsbury.

Didi-Huberman, G. (2014). *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora

UFMG.

Feld, S. (2015). Acoustemology. In: NOVAK, D.; SAKAKEENY, M. Keyword in sound. Durham: Duke University Press.

Fenerich, A. (2019a). Coleção Peripatética de Sons. Rio de Janeiro. Recuperado em <https://drive.google.com/file/d/1DWbrjRWYdyaFTWtxCs3FYczGU1Bslp1e/view?usp=sharing>.

Fenerich, A. (2019b). Jebebiracica. (não publicado).

Jacques, P. B. (2014). Elogio aos Errantes. Salvador: EDUFBA.

Santos, M. (1994). Técnica espaço tempo: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec.

Silva, R. F. (2017). O Rio Antes do Rio. Rio de Janeiro: Babilonia Cultura Editorial.

058- El patrimonio musical local y su contribución artístico/ pedagógica

Article: The local musical heritage and its artistic / pedagogical contribution.

Autores

Dr. C. Silvia Álvarez Ramos, salvarez@isa.cult.cu

Dr. C. María Magdalena López Rodríguez del Rey, lopezrodriguezdelrey@gmail.com

Dr. C. Aysmara Borlot Faure, aymara@uo.edu.cu

M. Sc. Ramón Collado González, rcollado@uho.edu.cu

Lic. Yanet Pérez Diago, yperezdiago2021@gmail.com

MSc. Heidy Cepero Recoder, heidycr84@nauta.cu

Lic. Julia María Barrientos Ochoa

Lic. Eduardo Campos Reid, eduardoc.reid@gmail.cu, eduardc@nauta.cu

Luis Enrique Sánchez de la Cruz, sluisenrique260@gmail.com

Lic. Víctor Manuel Cisneros Álvarez, vcisneros@isa.cult.cu

Resumen

En el trabajo se presenta el proyecto de investigación, "El patrimonio musical local y su contribución artístico/ pedagógica", adscripto a la Cátedra Honorífica de Música Popular Cubana "Juan Formell", de la Facultad de Música de la Universidad de Las Artes de Cuba, (ISA), dirigido a valorizar la obra musical local de creadores del siglo XX en función de la salvaguarda del patrimonio musical, la contribución a la cultura y a la formación de profesionales de la música en el país. En Cuba, existe un amplio repertorio en distintos lugares que todavía está por descubrirse, que permanece silenciado sin utilización adecuada en las diferentes formas de la música profesional, que apenas se ha identificado y corre el riesgo de perderse por desconocimiento y promoción. Visibilizar, socializar y reconocer la obra creativa de artistas locales, es la proyección de esta investigación sustentada en fundamentos filosóficos, históricos, artísticos y pedagógicos.

Palabras claves: Patrimonio musical, visibilizar, salvaguarda, contribución.

Abstract

The paper presents the research project, «The local musical heritage and its artistic / pedagogical contribution», attached to the Honorary Chair of Cuban Popular Music «Juan Formell», of the Faculty of Music of the University of the Arts of Cuba, (ISA), aimed at valuing the local musical work of creators of the 20th century based on the safeguarding of musical heritage, the contribution to culture and the training of music professionals in the country. In Cuba, there is a wide repertoire in different places that has yet to be discovered, that remains silenced without adequate use in the different places that has yet to be discovered, that remains silenced without proper use in the different forms of professional music, that has barely been identified and runs the risk of being lost due to ignorance and promotion. Making visible, socializing and recognizing the creative work of local artists is the projection of this research based on philosophical, historical, aesthetic, artistic, and pedagogical foundations.

Keywords: Musical heritage, make visible, safeguard, contribution.

Introducción

El establecimiento de la política cultural cubana a partir del triunfo de la Revolución en enero de 1959, que está contenida en las palabras de Fidel Castro Ruz a los intelectuales, (1961), en las Conclusiones y Acuerdos del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), en las Tesis sobre Cultura Artística y Literaria del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975) y en los preceptos de la Constitución de la República de Cuba (1976), se reconoce como un loable intento por satisfacer las necesidades del desarrollo cultural integral masivo.

En estos documentos, se sentaron las bases de la política cultural de los años venideros, por concentrar los esfuerzos dentro del arte y la literatura para desarrollar los diferentes valores culturales del pueblo, lograr la formación plena del hombre con el desarrollo de sus capacidades de expresar, percibir, comprender, sentir y disfrutar la belleza artística que se manifiesta en el arte y

en la vida. Se declara la educación estética elemento de elevada prioridad para alcanzar estos objetivos.

Al respecto Graziella Pogolotti (1999) señaló que esta etapa de la Revolución, estuvo caracterizada por “una profunda política destinada a la democratización de la cultura, a la extensión de la cultura a las zonas más apartadas del país, a la estructuración de lo que sería más tarde el sistema de la enseñanza artística, que incluía su proyección hacia un destinatario por mucho tiempo marginado”. (Pogolotti, G, 1999, p: 45). En este contexto, la salvaguarda del patrimonio musical cubano, devino en necesidad objetiva del perfeccionamiento de las relaciones sociales.

Desde esta proyección, los estudios realizados para la elaboración del Atlas Etnográfico de Cuba en la década de los años 1980 del siglo pasado, han revelado que es preciso, desarrollar investigaciones que permitan el conocimiento de la labor creativa de músicos cubanos y de sus aportes al patrimonio musical. A partir de estas consideraciones, en el Congreso de la UNEAC de 1998 quedó planteado como objetivo estratégico del Ministerio de Cultura, frente a los desafíos de la globalización, su carácter inevitable y su naturaleza hegemónica (Leyva, 2000, pág. 26), que pretenden arrebatarles a los pueblos su verdadera esencia y autenticidad; salvaguardar lo más valioso y más trascendente de la creación musical cubana, que permita reforzar nuestra identidad (Leyva, 2000, pág. 26).

Estas ideas se reafirman por Organismos internacionales como la Organización de Naciones Unidas para la Ciencia, la Cultura y el Deporte (UNESCO), que promueve el estudio de personalidades que hayan contribuido a la defensa y salvaguarda del patrimonio musical; así mismo, en las conferencias de ministros regionales europeos de educación y cultura, así como en los simposios internacionales del Caribe sobre arte y educación de los años 2015- 2016, 2016-2017 y 2017-2018, se planteó la necesidad del estudio de las distintas obras patrimoniales, con el objetivo de que todo el pueblo las conozca y disfrute.

En este sentido, en la agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible aprobada en septiembre de 2015 por la Asamblea General de las Naciones Unidas, se propone en una de las metas del objetivo 11 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, la necesidad de “Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo” (Agenda 2030, pág. 29).

Desde estos propósitos, decisores políticos, investigadores, musicólogos, promotores, gestores culturales, artistas, intelectuales, escritores, músicos

y críticos de arte, desde hace más de dos décadas advierten la necesidad de profundizar en el conocimiento, difusión y conservación de la creación artística; no se trata solo de identificar la creación local, catalogarla o evaluarla; sino facilitar el acceso de todo el pueblo a ella e incorporarla en los productos de marketing, difusión y comercialización.

Se comparte la certeza de que Cuba, posee una riqueza musical extraordinaria y que, sobre todo, existe un intangible patrimonio musical que apenas se ha identificado y corre el riesgo de perderse por desconocimiento, divulgación y promoción. En este marco se reconoce la existencia de un amplio repertorio musical local que permanece silenciado sin una utilización adecuada en las diferentes formas de la música profesional, en los repertorios de los conjuntos y artistas locales o nacionales.

Si bien se han desarrollado estudios musicales, históricos y socioculturales de importantes grupos locales que han alcanzado una dimensión nacional, todavía aún, son insuficientes las investigaciones que condicione el compromiso permanente de trabajar por lograr el conocimiento, difusión y promoción de los mejores valores del patrimonio musical local. Es por ello que, estimular la libre circulación de ideas, la difusión de bienes y servicios musicales que responda a los intereses de toda la sociedad, es el propósito que anima el desarrollo de este proyecto de investigación.

Desde estos propósitos, en la provincia avileña se han desarrollado importantes investigaciones por musicólogos, investigadores, especialistas, periodistas, instrumentistas, como: Roberto Bullón Domínguez, María Elena Corcho Vergara, Nestor Labrada Rodríguez, Henry Godínez, así como por estudiantes de diferentes carreras afines a la Educación y la Enseñanza Artística destacando la labor artística y pedagógica de músicos que han dejado una huella trascendente en su terruño natal, existen otros autores que no alcanzaron esta condición aun cuando se connota en su obra todo el valor creativo, musicológico y, sociocultural que puede legitimar su condición de patrimonio musical local, también es innegable que se vislumbra la potencialidad musical, estética y educativa de la obra artística de múltiples creadores locales en el siglo XX que por razones de diversa naturaleza no poseen el reconocimiento necesario que permita valorizarlo, para incorporarlo a la formación de los especialistas de la educación artística y profesional de los niveles: Elemental, Medio y Superior de la Música.

En este marco, a partir de estos criterios, e interesados en aportar a la solución de

esta situación, es que se desarrolla este proyecto de investigación en alianza con entidades e instituciones sensibles a esta temática, para investigar la obra artística del creador musical avileño José Manuel García Delgado.

En este sentido, el proyecto que se presenta asume como problema científico a resolver: el conocimiento y difusión de la obra musical local del siglo XX y sus potencialidades para enriquecer el patrimonio musical local y nacional en función de convertirlo en un referente para la producción, comercialización y utilización artístico/ pedagógica en la formación de los profesionales de la música, responde a las siguientes prioridades nacionales que contempla el Programa de Desarrollo Cultural del Instituto Cubano de la Música:

Desarrollo de la Música

Creación

- *Enriquecimiento e incremento del repertorio para los diferentes formatos de música popular con obras cubanas legítimamente contemporáneas.*
- *Salvaguarda de los valores que distinguen y caracterizan los verdaderos géneros de la música tradicional cubana desde el siglo XX: canción, bolero, sake, canción-sake.*
- Recopilación y organización de las obras musicales del creador.
- Inscripción de las obras en el sistema musical, en la ACDAM, para que puedan ser editadas y ubicadas en el mercado (circulación).

Composición musical

- *Digitalización fonológica de la música y letra para ser reconocido por la Agencia Cubana del Derecho de Autor Musical (ACDAM).*
- *Interpretación de las obras con enfoque contemporáneo por solistas o agrupaciones de diferentes formatos.*

Investigación

- *Integración de los recursos humanos a la investigación.*
- *Procedimientos y técnicas de la investigación musical local.*

Desarrollo de la Musicología

- *Ampliar el conocimiento musicológico nacional desde el estudio de la creación*

musical local.

- *Identificación de continuidades, rupturas, e innovaciones en la creación musical local.*
- *Creación de espacios, catálogos, productos audiovisuales y sitios web de socialización del conocimiento musical local.*
- *Incorporación del repertorio musical local en la formación de profesionales de la música, así como en el nivel elemental y medio de arte.*
- *Promover el rescate y difusión de los resultados del estudio en función de los objetivos del marketing, comercialización y salvaguarda del patrimonio musical nacional de la Empresa de la Música Cubana.*

El objetivo general de la investigación estará encaminado a: Valorizar la obra musical local del siglo XX en función de la salvaguarda del patrimonio musical, la contribución a la cultura y a la formación de profesionales de la música en el país mientras que los objetivos específicos se dirigirán a:

1. Identificar el repertorio musical local en los territorios implicados en el siglo XX, particularmente el del avileño José Manuel García Delgado.
2. Establecer los códigos, ideales, concepciones que sustentan las obras musicales locales como parte del patrimonio musical cubano.
3. Proponer la creación de espacios, productos, mecanismos para promover el conocimiento y difusión la obra musical local en el siglo XX en función de la salvaguarda del patrimonio musical, la contribución a la cultura y a la formación de profesionales de la música en el país.

La metodología que garantiza la calidad y ejecución de los resultados de este proyecto de investigación, asume el análisis histórico, musicológico y sociocultural de la obra musical local desde un enfoque participativo entre los investigadores de diversas provincias del país: La Habana, Cienfuegos, Ciego de Ávila, Camagüey, Holguín y Santiago de Cuba, en interés de encontrar regularidades, tendencias, momentos significativos de creación de la obra artística, aportes, con la finalidad de precisar la contribución a la salvaguarda del patrimonio musical cubano. Atendiendo a ello, el proceso constatará de varias etapas:

Primera etapa: Identificación de las particularidades de las obras musicales locales que deben ser estudiadas a partir del registro e investigación histórica. Incluye la elaboración del modelo analítico, que no solo registra la obra sino la experiencia del autor y las relaciones que establece con la obra creativa, así como la caracterización de los códigos, recursos musicales y mensajes que le otorga valor musical y pedagógico. En este momento se avala ante el Consejo Científico de la entidad municipal local la posibilidad del estudio y el interés musicográfico, historiográfico y sociocultural del estudio.

Elaboración de las técnicas e instrumentos tridimensionales ajustándolo a las condiciones documentales, testimoniales y la participación de especialistas y conocedores del tema en cuestión.

Segunda etapa: Identificación y emplantillamiento del repertorio, registro audiovisual y fonográfico de los creadores, asentamiento de las obras no registradas, presentarlas en eventos y talleres de intercambios para completar y ampliar la visión de los investigadores.

Tercera etapa: Elaboración de productos manuales y de difusión que posibilite su utilización en la formación de profesionales de la música local y nacional. Presentar propuesta de productos en conversatorios, galas, jornadas locales y nacionales en el evento internacional del Cubadisco, la Conferencia Internacional de Arte y Cultura del ISA, Piña Colada. Crear un espacio de investigación y difusión de la música local (casa, centro, cátedra) dedicada a la salvaguarda, difusión y continuidad de estos estudios.

Impactos esperados de los resultados planificados

Impacto Social

- Identificación de las concepciones y percepciones populares de los decisores institucionales, académicos, políticos, ideológicos, musicólogos, que favorecen o limitan la visualización y divulgación del patrimonio musical local como premisa para trazar políticas y programas de salvaguarda de los valores identitarios que la caracterizan como parte del patrimonio musical de la nación cubana.
- Creación de mecanismos e infraestructuras para la promoción del patrimonio musical local como fuente generadora de conocimientos y

producciones musicales.

- Ampliación del diálogo e intercambio artístico acerca de la importancia del patrimonio musical local, la necesidad de su salvaguarda mediante conferencias, conversatorios, prácticas artísticas, y la participación en eventos, con instituciones cubanas e internacionales interesadas en esta temática.
- Elaboración de proyectos sobre el patrimonio musical local, asumiendo la apertura de un movimiento de intercambio cultural a partir de convenios con instituciones artísticas cubanas, e internacionales, que contribuyan a difundir esta como parte del patrimonio musical cubano.

Impacto Científico

Introducción, confirmación, ampliación de resultados científicos e investigativos asociados a la promoción de lo más trascendente del patrimonio musical cubano con enfoque sistémico, al integrar resultados y aportar a la concepción de la salvaguarda de nuestra identidad cultural, al precisar:

1-Las instituciones musicales, culturales y la comunidad como espacios de legitimación destinados a la valorización, visualización, promoción y utilización de las obras del patrimonio musical local del siglo XX.

2-El enfoque interdisciplinar e intersectorial, contextual y participativo como principios y condición esencial para la promoción de las obras del patrimonio musical local del siglo XX.

3-La concepción para la promoción de la obra creativa del músico avileño José Manuel García Delgado, en función de la salvaguarda de la cultura cubana.

4-Identificación de factores y condicionales de la promoción de las obras del patrimonio musical local del siglo XX desde un enfoque intersectorial, contextual y participativo.

5-Consolidar y estrechar aún más las relaciones entre las instituciones musicales y culturales cubanas de la provincia, nacionales e internacionales que tengan por objeto social la temática investigada o les interese la misma desarrollando actividades para la salvaguarda del patrimonio musical local como parte del patrimonio musical cubano.

Para lograr estos resultados se proyecta lo siguiente: 2 publicaciones anuales en revistas de alto impacto; la publicación de 2 libros, un catálogo artístico con las obras musicales patrimoniales de los creadores locales del siglo XX investigados, un Demo, participación en el evento internacional Cubadisco, varias presentaciones públicas que propicien divulgar y promocionar las obras creativas, que suscite actitudes en función de la salvaguarda del patrimonio musical cubano.

Conclusiones

El estudio del patrimonio musical local desde la Cátedra Honorífica de Música Popular Cubana “Juan Formell” de la Facultad de Música de la Universidad de Las Artes de Cuba, (ISA), desde un proyecto de investigación, dirigido a valorizar la obra musical local del siglo XX, la contribución a la cultura y a la formación de profesionales de la música en el país, se articula de manera coherente y responde a las prioridades establecidas por el Instituto Cubano de la Música desde el Programa de Desarrollo Cultural y a las líneas de investigación trazadas por el Consejo Científico de la Facultad de Música del ISA.

Se favorece desde la investigación científica, la identificación de las particularidades de las obras musicales locales que deben ser estudiadas a partir del registro e investigación histórica, que además incluye la elaboración del modelo analítico, que no solo registra la obra sino la experiencia del autor y las relaciones que establece con su creación, se caracterizarán los códigos, recursos musicales y mensajes que le otorgan valor musical y pedagógico a las obras.

El proyecto, permitirá, la identificación de las concepciones y percepciones populares de los decisores institucionales, académicos, políticos, ideológicos, musicólogos, que favorecen o limitan la visualización y divulgación del patrimonio musical local como premisa para trazar políticas y programas de salvaguarda de los valores identitarios que lo caracterizan como parte del patrimonio musical de la nación cubana.

Los resultados que se obtengan con el proyecto de investigación “el patrimonio musical local y su contribución artístico/pedagógico propiciará, incorporar en primera instancia a la formación de los especialistas de la educación artística y profesional de los niveles: Elemental, Medio y Superior de la Música, las obras

musicales de los creadores musicales investigados, ello posibilitará su visibilización y reconocimiento.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez, S. (2017). La desconocida presencia de una voz conocida". (Trabajo de investigación) presentado en VI Taller Internacional. "La Enseñanza de las Disciplinas Humanísticas". Las Humanidades y la Identidad Cultural en el siglo XXI. Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos Gorriarán. Matanzas. Cuba.
- García, M.; Álvarez, S. & Pérez, Y. (2021). Notas para un catálogo de la obra de José Manuel García Delgado: el bolero. Universidad de Las Artes de Cuba. ISA. Cuba.
- Álvarez, S. (2021). La obra creativa de José Manuel García Delgado como parte del patrimonio musical cubano". (Ponencia) presentado en la XX Conferencia Científica Internacional de la Universidad de las Artes de Cuba, ISA. La Habana, Cuba.
- Barnet, M. (2000). La enseñanza de la cultura tradicional y popular como garantía de una educación integral. En Compendio de Lecturas acerca de la Cultura y la Educación Estética. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Báez, C. R. (2005). Mesa Redonda Informativa: "Palabras a los Intelectuales y la política cultural de la Revolución", efectuada el 29 de enero del 2001. En Palabras a los Intelectuales. La Habana: Editorial Casa Abril.
- Castro, F. (2005). Palabras a los Intelectuales. La Habana: Editorial. Casa Abril.
- Constitución de la República de Cuba. (1976). Capítulo V: Educación y Cultura. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

060- Creación de un conjunto de práctica instrumental para salvaguardar el patrimonio musical nacional y local

Creation of a group of instrumental practice to safeguard the national and local musical patrimony

Autoras

Lic. Yanet Pérez Diago¹⁷⁹, yperezdiago2021@gmail.com

Dr. C. Silvia Álvarez¹⁸⁰, salvarez@isa.cult.cu

Dr. C. Juana Virgen Sánchez Morales¹⁸¹, sanchesmoralesjv@gmail.com, juanavsm@unica.cu

Resumen

En la Escuela Elemental de Arte “Ñola Sahig Sainz” de la provincia Ciego de Ávila, se identificaron limitaciones en el aprovechamiento de las potencialidades que ofrece la práctica orquestal para la consolidación de los conocimientos de la enseñanza elemental y la preparación para pase de nivel, existe insuficiente estimulación hacia el conocimiento de la obra creadora de personalidades avileñas con aportes en esta manifestación artística para dar respuesta a las problemáticas descritas, se determinó como objetivo crear un conjunto de práctica instrumental en función de salvaguardar el patrimonio musical nacional y local. Su novedad radica en la identificación de los aportes de personalidades avileñas en función de que sean interpretadas sus obras con esta agrupación. La evaluación en la práctica demostró su efectividad, utilidad de este tipo de conjunto, se logró la integración de la praxis orquestal, a partir de la influencia de múltiples elementos educativos

¹⁷⁹ Institución de procedencia: Escuela Elemental de Arte “Ñola Sahig Saiz”. Ciego de Ávila y de la Filial del ISA. Camagüey. Cuba. Labor que desempeña: Pianista, pianista acompañante y profesora del perfil Piano.

¹⁸⁰ Institución de procedencia: Facultad de Música. Universidad de Las Artes de Cuba. ISA. (UA). Labor que desempeña: Vicedecana de Extensión Universitaria y profesora de Taller de Investigación.

¹⁸¹ Institución de procedencia: Universidad de Ciego de Ávila “Máximo Gómez Báez. Labor que desempeña: Profesora del Centro de Estudios Educativos y Coordinadora de la Maestría en Dirección del Proceso Educativo.

y formativos.

Palabras claves: Creación, conjunto de práctica instrumental, salvaguardar, patrimonio musical.

Abstract

In the Elementary School of Art “Ñola Sahig Sainz” of the Blind county of Ávila, limitations were identified in the use of the potentialities that offers the orchestral practice for the consolidation of the knowledge of the elementary teaching and the preparation for level pass, insufficient stimulation it exists toward the knowledge of the creative work of personalities avileñas with contributions in this artistic manifestation to give answer to the described problems, it was determined as objective to create a group of instrumental practice in function of safeguarding the national and local musical patrimony. Their novelty resides in the identification of the contributions of personalities avileñas in function that its works are interpreted with this grouping. The evaluation in the practice demonstrated its effectiveness, utility of this group type, the integration of the orchestral practice it was achieved, starting from the influence of multiple educational and formative elements.

Key words: Creation, group of instrumental practice, to safeguard, musical patrimony

Introducción

La sociedad tiene como necesidad la formación de músicos con alta calificación, así como el perfeccionamiento del desempeño de los docentes de la Escuela Elemental de Arte. Este tipo de iniciativas están presentes en la historia local de Ciego de Ávila desde inicios del siglo XX.

Los primeros educandos que formaron la Banda Infantil de Concierto se sitúan alrededor de los años 1911, después de ellos varios planes de estudios se utilizaron para la formación de músicos que integrarían las Bandas Profesionales de Música, el Programa Nacional de Escuelas de Bandas, el Programa de Instructores de Arte y la Banda “Ñola Sahig Sainz”.

En la actualidad, este tipo de experiencias ha fructificado a nivel nacional con iniciativas como: las orquestas infantiles “Los Aragoncitos” y “José Martí”,

situadas en el Conservatorio de Música “Amadeo Roldán”, la orquesta infantil “Los Vanvancitos”, patrocinada por “Juan Formell” hasta su deceso, en la Escuela Profesional de Música “Ernesto Lecuona”, así como múltiples iniciativas puestas en práctica a lo largo y ancho del país.

Desde estos propósitos en la provincia Ciego de Ávila, se le ha brindado tratamiento a algunas problemáticas educativas en relación con la formación en la práctica musical de conjunto, a pesar de la labor destacada en los últimos 10 años de varios docentes/especialistas relacionado con el trabajo musical de conjunto, la falta de medios, de un programa de acciones, así como de un respaldo sistémico, no permitió hasta el año 2018 la concreción de este proyecto.

En la Escuela Elemental de Música “Ñola Sahig Sainz”, se pueden enunciar dos dilemas fundamentales que constituyeron una limitación para el trabajo en esa institución educativa:

1. Carencia de trabajo sistémico y continuado en las prácticas de conjunto musical.
2. Formación incompleta de los alumnos por no contar con las horas necesarias para la formación musical de conjunto, lo cual generó inconformidades por parte del claustro de docentes y los educandos.

A partir de estos elementos, desde el año 2017 en reuniones de trabajo y actividades metodológicas realizadas en las diferentes cátedras, se valoró resolver esta dificultad creando en el nivel elemental una agrupación de práctica de conjunto con la finalidad de elevar la calidad de la formación de los futuros músicos instrumentistas, y en función de salvaguardar el patrimonio musical nacional y local, así como para lograr la mejora del desempeño artístico/pedagógico de los docentes de la Escuela Elemental de Arte “Ñola Sahig Sainz”.

Desarrollo

La música, como manifestación del arte, está estrechamente vinculada a la cultura y también a la educación cubana, por lo que ella debe ser fuente de conocimiento de todo educando, estudiando e investigando todo lo relacionado con ella: sus funciones, los elementos que la conforman, el papel que juega la creación musical en la preparación estética que realiza el individuo, superarse, actualizarse

y prepararse bien para luego poder educar y, a su vez, influir en la realización espiritual de todos los miembros de la sociedad.

Hacer música es una manera más de engrandecer y enriquecer el espíritu, en este sentido, las prácticas y ejecuciones colectivas son las formas más sublimes de expresión, pues reflejan la evolución de la sociedad; constituyen la vía más certera de transmitir sensaciones, canalizar los sentimientos y virtudes, fortalece el aprendizaje y la memoria, contribuye a la unificación y cohesión social, a la proyección educativa y a la sensibilización de la conciencia en la cultura popular, fomenta la sociabilidad, la tolerancia, la empatía y el trabajo en equipo.

La música de la localidad es la que identifica a un pueblo en cualquier parte del mundo, por lo que se debe palpar a diario y nutrirse de ella para luego educar a niños, adolescentes y Jóvenes. Se considera de gran importancia que las nuevas generaciones conozcan, amen y divulguen la música nacional y sobre todo la música de la localidad, ya que a partir de esta podrán preservar su terruño y desarrollar así el sentido de pertenencia hacia ella.

Diferentes investigadores han profundizado en temas relacionados con la enseñanza y la educación musical en las escuelas cubanas, dentro de las que se encuentran: Paula Ortega (1992 y 1998), Paula Ortega y Xiomara Morales (2001, 2003), y Nallibys Martínez Herrera (2013), esta última orienta la necesidad del conocimiento de músicos locales utilizando diferentes métodos y materiales didácticos. De forma general, estas investigaciones aportan fundamentos teóricos y metodológicos relacionados con la formación musical de los individuos.

Otros autores resaltan la importancia de la música en la vida de todo el pueblo, entre los que se pueden mencionar a Barnett, M. (2000), Castro, F. (2005), Báez, C. R. (2005), Álvarez, S. (2017), García, M.; Álvarez, S. & Pérez, Y. (2021), los que consideran que en Cuba, la enseñanza de la música tiene una gran importancia para el desarrollo de la espiritualidad del ser humano y en la formación de la identidad nacional, señalan que el desarrollo de ella, están estrechamente unidas al desarrollo de la creatividad y la imaginación, de la comunicación, a la formación de las convicciones morales, el amor a la patria, y a la defensa de la identidad.

Siempre ha sido motivo de gran preocupación para maestros, instrumentistas e incluso alumnos la carencia de instrumentos y bibliografía especializada que permita una formación teórico metodológica que reflejen nuestras raíces musicales (nacionales y locales), a la vez que propicien un enriquecimiento de la cultura general integral en la asignatura de práctica de conjunto impartida en el

nivel elemental, que refleje lo más auténtico y trascendente de las culturas de la cual somos depositarios.

Los resultados obtenidos al analizar el Plan de Estudio que contiene las disciplinas y asignaturas del curriculum de formación de los alumnos de la Escuela Elemental de Arte, permitió arribar a la conclusión de que en la asignatura Práctica de Conjunto que se inicia en el III y V años de estudio (7mo grado) de los ciclos largos (violín, viola, violoncello y piano) y cortos (guitarra, flauta, clarinete, fagot, saxofón, trompeta, trombón, trompa, percusión), tiene potencialidades para incorporar estos contenidos, en función de integrar la práctica orquestal la formación musical de tradición europea y la música cubana, incluyendo la obra musical de creadores musicales de la localidad.

A partir de la experiencia adquirida en el desarrollo artístico profesional, la labor pedagógica de las autoras de la ponencia y teniendo en cuenta la importancia de la asignatura para consolidar los conocimientos en la enseñanza elemental y lograr la preparación de los alumnos para el pase de nivel, es que se creó en el año 2018 en la Escuela Elemental de Arte “Ñola Sahíg Sainz”, el Conjunto de Práctica Instrumental “César Alberti”, en reconocimiento a la labor artística y pedagógica de un destacado músico.

César Máximo Alberti Orozco, fue un insigne educador, instrumentista y director de agrupaciones de varios formatos, como: quinteto de vientos, Bigbands, bandas de concierto, orquesta danzonera, maestro de música, impartió teoría y solfeo y formó a importantes músicos en la ejecución del Saxofón, entre ellos a; Jesús Lacerda Adán y a José Manuel García Delgado. La impronta de César Alberti es inspiración, su labor como impulsor del arte de las nuevas generaciones lo sitúa en un lugar destacado en la historia de la provincia avileña.

Al crear este proyecto en el año 2018 encaminado al desarrollo de hábitos y habilidades en el desempeño artístico juvenil en los alumnos entre el 7mo y el 9no grado de enseñanza artística desde esta asignatura, se logró la integración las asignaturas: Acompañamiento, Práctica de Conjunto, Orquesta y Música de Cámara de Nivel Medio Profesional, las que posibilitaron:

- Intencionar el conocimiento del patrimonio musical internacional, nacional y local en las nuevas generaciones.
- Revitalizar la sonoridad del formato instrumental y la representación del piano y otros instrumentos solistas en sus diversas especialidades.

Para su cumplimiento se elaboraron las siguientes direcciones de trabajo:

- Actualizar y adecuar los programas de Práctica musical de conjunto en el nivel elemental a través de la Orquesta “César Alberti”.
 - Crear y ejecutar un calendario de talleres, ensayos (parciales o de cuerdas y totales), conciertos y grabación de materiales audiovisuales para desarrollar los programas de Práctica musical de conjunto en el nivel elemental a través de la Orquesta “César Alberti”.
 - Reorganizar la actividad interpretativa de la Orquesta “César Alberti”, en dirección a elevar la praxis instrumental de sus integrantes.
 - Sistematizar la práctica adquirida mediante la actualización del programa de gestión de la práctica musical de conjunto en el nivel elemental a través de la Orquesta “César Alberti”.
 - Indagación y búsqueda de materiales relacionado con la formación musical en conjuntos de la localidad y, en Cuba.
 - Análisis de iniciativas musicales para la práctica de conjunto al interior de espacios institucionales dirigidos a adolescentes y jóvenes.
1. Recopilación de datos de programas de prácticas musicales de conjuntos nacionales.
 2. Compilación y selección de un repertorio que integre la música internacional, nacional y local.

La propuesta permitió sensibilizar a profesores y estudiantes en la necesidad de unirse para solucionar las problemáticas relacionadas con el nivel técnico-artístico alcanzado en el trabajo de cada una de las cátedras, posibilitó elevar la aspiración de logros en la enseñanza musical que favoreciera una concepción desarrolladora y una adecuada preparación de los alumnos para los exámenes de pase de nivel. La creación del conjunto de práctica instrumental para salvaguardar el patrimonio musical nacional y local, facilitó la interrelación de distintos perfiles musicales a través de la clase de práctica de conjunto del perfil piano, permitió trabajar con agrupaciones de pequeño formato las obras de la especialización de los instrumentos melódicos buscando integralidad en el desempeño de los alumnos; también se asegurando períodos de ensayos y clases abiertas con la presencia de los profesores de instrumentos de cada perfil, facilitando una mayor interdisciplinaria en el trabajo artístico/pedagógico.

La práctica de conjunto puesta en práctica, contribuyó a que la escuela de enseñanza elemental trazara la estrategia de convertirse en el centro cultural más importante de la comunidad; a partir de los diversos formatos artísticos musicales

surgidos desde la propia clase; ello elevó los resultados en el rendimiento de los alumnos en las restantes disciplinas artísticas incluyendo el instrumento, propició que los educandos se apropiaran de herramientas para la lectura, análisis e interpretación de las obras musicales.

Creación del conjunto de práctica instrumental para salvaguardar el patrimonio musical nacional y local. (Ver Anexo 1).

1. **Repertorio, su selección y recopilación de partituras.** El objetivo fundamental fue el de favorecer el conocimiento del patrimonio musical avileño, nacional e internacional.

Con este objetivo se dividió el repertorio para la orquesta “César Alberti” en varias direcciones:

- Repertorio de la música académica internacional y nacional.
- Repertorio de la música contemporánea. Jazz, latín jazz.
- Repertorio de las tradiciones orales nacionales e internacionales. Música folclórica en general.
- Repertorio de la creación musical local. Que concentra el patrimonio integrado por obras de compositores avileños.

Se organizó teniendo en cuenta la siguiente propuesta:

- Tres obras del repertorio universal.
- Dos obras de música cubana.
- Las obras se organizaron para la ejecución teniendo en cuenta tres grupos con obras cambiantes según las líneas de instrumentos, seleccionadas del programa que se trabaja en la escuela y las que se ejecutan en el pase de nivel, en el primer grupo, también esta concepción permitió la creación de otros formatos e interpretar las mismas posteriormente en una orquesta grande, además se fueron gradando el nivel de complejidad y dificultad por grupo de las obras que se fueron interpretando, con la finalidad de desarrollar las habilidades artísticas de los alumnos.

Grupo 1

1. **Obras cubanas:**

Danzón "Legrand" de Andrés Alen. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.

"Danzón para un joven flautista". Música de Lic. Pedro Dalmau

2. Obras universales:

"La muerte del ángel" de Astor Piazzolla.

"Vals de las flores" de P. I. Tchaikovsky. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.

"Mambo Influenciado" de Eddy Palmieri. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.

Grupo 2

1. **Obras cubanas:**

Será empleada cada pianista en los formatos restantes para completar la sonoridad en las obras cubanas.

2. Obras universales:

Sonatina en Sol Mayor opus 66 #3 a cuatro manos. F. Kulau.

Vals # 1 y #15 a dos pianos de Johannes Brahms.

Grupo 3

1. **Obras cubanas:**

"Volver a Cuba" de Ernán L. Nusa. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.

"El hipócrita" Poema sinfónico del compositor avileño Federico Sariol.
Arreglo: Miraima Cristina García Lacerra.

"La voisine" de Ernán L. Nusa. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.

2. Obras universales:

"Canon" de J.F. Pachelbel. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.

"Meditación" de Jules Massenet. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.

Por necesidad de esta cuerda con otros grupos se evalúa con este material.

Grupo 4

1. **Obras cubanas:**

Este grupo es mixto y cosmopolita por tanto desarrolla obras más contemporáneas, por tanto evalúa en el segundo concierto.

2. Obras sorpresas, los temas para fiesta de graduación ensaya con bailarines.

3. Obras universales:

Chica de Ipanema de Tom Jobim. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.

Tema de Thelonius Monk. Arreglo de la Lic. Yanet Pérez Diago.
La tercera obra se suprime pues este grupo evalúa con otros.

Propuesta de trabajo con el repertorio del compositor musical avileño: José Manuel García Delgado:

La obra del creador se sitúa desde los inicios del Triunfo de la Revolución con sus grandes cambios y transformaciones sociales, período donde se define la política cultural de la Revolución Cubana, orientada a, “hacer del arte y la cultura, un real patrimonio de todo el pueblo” (2004).

En el año 1971 participa en el Primer Festival del Creador Musical de la Habana, su composición « La lluvia cae silenciosamente” fue defendida por Barbarito Diez y obtuvo uno de los 12 premios del evento cultural de composición musical más importante realizado en La Habana después del Triunfo de la Revolución. En el año 1973 Barbarito Diez asiste a una gira internacional y realiza un contrato con la Empresa Productora de Discos Produfón S.A, y graba esta obra en Caracas, Venezuela, en un disco titulado “Barbarito le canta a Venezuela”.

En la doble condición de compositor e intérprete participa posteriormente en el 1er Festival del Creador Musical «Ernesto Lecuona» del municipio de Guanabacoa, obtiene el 1er lugar con la balada « Yo le Pedí» que contó con el arreglo del maestro Alejandro García Caturla (hijo). Participa en 1973 en una Plenaria Anual convocada por el Comité Nacional de la Unión de Jóvenes Comunistas para los creadores jóvenes vinculados o no al movimiento de la Nueva Trova, en Párraga, Municipio de Arroyo Naranjo junto a Silvio Rodríguez, Vicente Feliú, Pablo Milanés entre muchos cantautores destacados.

En el año 1978 obtiene el premio más importante de su carrera: En un Concurso Nacional llamado «Solidaridad con el pueblo Palestino» auspiciado por Naciones Unidas, convocado por el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos y la Asociación Nacional Cubano Árabe, obtiene el: Primer Premio y Premio Nacional con una marcha que tiene como título «Palestina».

El compositor donó el premio en metálico a favor de la lucha del pueblo palestino; posteriormente esta obra fue seleccionada por el Consejo de Estado, para representar internacionalmente a Cuba junto a otras latinoamericanas grabadas en cassette y difundidas en el continente por la embajada de Palestina.

Obras interpretadas:

La lluvia cae silenciosamente.

El ventilador.
Los patios de mi casa.

Conclusiones

La creación del Proyecto Institucional de Práctica Musical de Conjunto “Cesar Alberti”, en la Escuela Elemental de Arte “Ñola Sahig Sainz”, constituyó un merecido reconocimiento a un insigne educador, instrumentista y director de agrupaciones de varios formatos entre ellos: quinteto de vientos, Bigbands, bandas de concierto, orquesta danzonera, maestro de música, que impartió clases de Teoría y Solfeo, Apreciación e Historia de la Música, y formó a importantes músicos en la ejecución del Saxofón, entre ellos a; Jesús Lacerda Adán y a José Manuel García Delgado. A través del programa de Práctica Musical de Conjunto con la creación de esta orquesta, se salvaguardó el patrimonio musical nacional y local, se consolidaron los conocimientos de los alumnos de la enseñanza elemental y se garantizó la preparación para pase de nivel de la provincia Ciego de Ávila, además se estimuló el interés y la motivación por el conocimiento de la obra creadora de personalidades avileñas.

La creación de esta orquesta, posibilitó por vez primera contar en la enseñanza elemental en la provincia Ciego de Ávila con una agrupación con este formato y estas características, que contribuyó a la difusión de la obra musical inédita de gran calidad de compositores musicales avileños, poco promocionados y conocidos nacional e internacionalmente.

La evaluación en la práctica demostró la utilidad de este tipo de conjunto, se logró la integración de la praxis orquestal, a partir de la influencia de múltiples elementos educativos y formativos.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez, S. (2017). La desconocida presencia de una voz conocida". (Trabajo de investigación) presentado en VI Taller Internacional. "La Enseñanza de las Disciplinas Humanísticas". Las Humanidades y la Identidad Cultural en el siglo XXI. Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos Gorriarán. Matanzas. Cuba.
- García, M.; Álvarez, S. & Pérez, Y. (2021). Notas para un catálogo de la obra de José Manuel García Delgado: el bolero. Universidad de Las Artes de Cuba. ISA. Cuba.
- Álvarez, S. (2021). La obra creativa de José Manuel García Delgado como parte del patrimonio musical cubano". (Ponencia) presentado en la XX Conferencia Científica Internacional de la Universidad de las Artes de Cuba, ISA. La Habana, Cuba.
- Barnet, M. (2000). La enseñanza de la cultura tradicional y popular como garantía de una educación integral. En Compendio de Lecturas acerca de la Cultura y la Educación Estética. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Báez, C. R. (2005). Mesa Redonda Informativa: "Palabras a los Intelectuales y la política cultural de la Revolución", efectuada el 29 de enero del 2001. En Palabras a los Intelectuales. La Habana: Editorial Casa Abril.
- Castro, F. (2005). Palabras a los Intelectuales. La Habana: Editorial. Casa Abril.
- Constitución de la República de Cuba. (1976). Capítulo V: Educación y Cultura. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Sinfonía a dos manos

AILEN CASTILLA PADRÓN
f/aillen.castilla

Con el tesón de los que empujan sin importar los contratiempos, Yanet Pérez Diago, pianista concertista y profesora, ha logrado estrenar los primeros acordes de la orquesta de cámara Arte Nola Sahig Sainz, que honra con su nombre a esta virtuosa artista del piano, e incluye en su nómina a alumnos de noveno grado del centro de enseñanza artística elemental del territorio, empecinados en no dejar morir la esencia más pura de la música clásica y en oxigenar con nuevas propuestas nuestro panorama cultural.

La primera presentación transcurrió sin grandes poses o escenarios, al ritmo de un danzón y en uno de los portales de esta institución, pero sí con desenfado y autenticidad suficientes como para ser calificada de excelente y augurarse, desde ya, el buen desempeño de la orquesta.

En los papeles ha quedado refrendado como un proyecto que busca incentivar, desde las primeras edades, las prácticas en conjunto y que tributará, necesariamente, a la formación integral de los muchachos, que egresan carentes de experiencias similares, y a la conformación de formatos corales y sinfónicos que incluyan todas las líneas de instrumentos.

Para Yanet Pérez Diago, pianista concertista que diseñó el proyecto, la idea ha venido a concretar lo que era ya una

necesidad en la provincia, que ha lidiado, por años, con el hecho de no poder retener con propuestas atractivas a los egresados de la enseñanza artística que regresan al terruño.

"Luego de una larga ausencia de las cuerdas en las agrupaciones de pequeño formato existentes, comienzan a visibilizarse algunos cultores, que deben ser involucrados en los diversos programas de desarrollo del Instituto Cubano de la Música. Comenzar desde la enseñanza elemental debiera ser una fortaleza que, bien aprovechada, a largo plazo, devolverá frutos."

Clarinetes, flautas, oboes, fagot, piano, percusión y los violines ajustan sus sonoridades en el logro de piezas de exquisita factura, que han llegado a través de diversas vías, pero, sobre todo, gracias a la colaboración de amigos y artistas de la Escuela Profesional de Música José White, de Camagüey.

La interpretación, a través del lenguaje instrumental, de temas antológicos del repertorio cubano y universal, no solo resultan parte ineludible del currículo formativo de cualquier alumno, sino un modo de cimentar lo que podría ser un nutrido grupo de artistas que

tributen al desarrollo de la música de concierto en Ciego de Ávila, con preferencia hacia el logro de una orquesta sinfónica.

En los últimos años, este género ha inaugurado una suerte de cultura de la resistencia en el afán de mantenerse activo, no por falta de talento, sino porque ha lidiado con la escasa comercialización y la falta de espacios para mostrar su diversidad, lo cual ha contribuido al éxodo hacia



FOTOS: ALEJANDRO GARCÍA



agrupaciones de música popular bailable que venden sin preámbulos y, en el peor de los casos, a mostrar espectáculos deslucidos, ajenos a los más elementales códigos de la calidad. Vale cualquier alternativa para devolverle su esplendor.

079- La sonoridad de los años 50, su recreación en la obra Penny Lane

The sound of the 50's, it's recreation in the song
Penny Lane

Autora

Lic. Ilena Peña Fernández¹⁸², ilepf22@gmail.com

Resumen

Este trabajo aborda lo relacionado con el proceso de mezcla como una de las etapas más creativas en la realización de un producto fonográfico, lo cual se ejemplifica a través de la recreación de una época y formato específicos (el formato Jazz Band de los años 50) en la mezcla de un tema.

Palabras Claves: Proceso de mezcla, Sonoridad de los años 50.

Abstract

This work addresses what is related to the mixing process as one of the most creative stages in the making of a phonographic product, which is exemplified through the recreation of a specific era and format (the Jazz Band format of the 1980s). 50) in the mix of a song.

Keywords: Mixing process, Sound of the 50s.

Introducción

Una producción discográfica lleva implícita diferentes etapas y procesos, que sumados, contribuyen a la obtención de un producto fonográfico. La mezcla es la penúltima de las cuatro etapas técnico-artísticas existentes en la actualidad.

¹⁸² Egresada de la Facultad de Música, Perfil Dirección Musical de Sonido. Universidad de las Artes, ISA. Cuba

Desde el comienzo de una producción debe tenerse claro el producto que se quiere lograr, para así ir tomando decisiones que desde el inicio contribuyan a alcanzar ese objetivo. La mezcla es una de las fases decisivas para lograrlo, mediante ella se pueden recrear épocas y estilos determinados que acerquen la propuesta sonora a la intención y concepto que el artista persiga con su producción.

Resulta evidente la evolución y desarrollo de la tecnología en general y en el mundo del sonido. Los soportes, equipos de monitoreo, micrófonos y equipos de registro no son los mismos de antes. En la actualidad existe infinidad de equipamiento que pone en las manos del ingeniero toda una paleta de posibilidades y colores para recrear casi cualquier época y estilo, siempre y cuando el profesional conozca bien las herramientas, sepa usarlas como ampliación de su creatividad, y dar vida así, a la idea, al concepto estético-artístico que quiere desarrollar.

En el caso del formato Jazz Band, debido a la forma en la que se ha grabado, sus características estéticas e historia, la mezcla se distingue por ser más orgánica, jugando más con los espacios y sonoridades analógicas dadas por la espontaneidad de este tipo de música.

En el caso específico del producto fonográfico “Sueño del pequeño Quin” del maestro Joaquín Betancourt y su Jazz Band, se busca recrear la sonoridad de los años 1950, época dorada de este formato en Cuba y a su vez combinarla con una más actual en ciertos elementos de los temas.

Actualmente se cuenta con muchas más herramientas para la producción de audio comparado con las que existían en aquel momento, sin embargo con la era digital se disipó ese sonido cálido que daban los soportes y equipos analógicos al igual que la integración y empaste de los músicos al grabar juntos, debido a la posibilidad que existe de grabar individualmente para retocar problemas de afinación y tiempo. Es por ello que a pesar de tener un amplio abanico para facilitar la producción y recrear la sonoridad de los años 50, resultan definitorios tanto la forma de grabar, dígame “diseño sonoro”, como los recursos que se usen tanto digitalmente como en equipamiento externo digital o analógico.

No obstante, en la literatura no se encontraron descripciones de procedimientos, ni experiencias de trabajo que ilustren cómo conducir la mezcla para la obtención de resultados sonoros específicos que recreen épocas determinadas.

Dada la oquedad existente en este tema, me planteé como pregunta central de indagación: ¿Cómo recrear la sonoridad de los instrumentos de viento de las Jazz Band de los años 50 en el proceso de mezcla en la obra Penny Lane?

Este trabajo se realizó con el objetivo de registrar una experiencia en la labor de mezcla que pretendía evocar la época de 1950, sirviendo a su vez como fuente de posteriores consultas.

Desarrollo

De acuerdo con algunos autores, el objetivo de la mezcla en la actualidad es reducir todo el amplio conjunto de pistas independientes a una versión estéreo final (u otros formatos en caso de surround, cine, etc.) aplicando corrección de timbres si es necesario, efectos y ubicación de los instrumentos en el plano sonoro de escucha.

Pablo Fernández en un artículo publicado en la Revista Hispasonic en el 2020, explica que en la generalidad del proceso de mezcla se combinan acciones correctivas que buscan mejorar o compensar algún aspecto de lo grabado, y acciones creativas que buscan voluntariamente una alteración más intensa del material obtenido en la grabación. Afirma que un elemento esencial a lograr es la claridad en la escucha y definición de todos los instrumentos, aspectos en los que coinciden todos los profesionales consultados para realizar esta investigación: Alfonso Peña, Daelsis Pena, Orestes Aguila, Osvaldo Padrón y Pablo Fernández. Ellos, como la mayoría de los ingenieros, tienen el criterio de que no existe una mezcla perfecta para un tema, ya que todo se basa en el gusto personal del artista, del productor y el ingeniero. (Cid, 2020)

Las opiniones coinciden en que el principal objetivo es que coexistan todos los instrumentos (pistas) repartidos en los diferentes planos sonoros sin que ninguno sobresalga (a no ser que ese sea el objetivo) y con una calidad sonora óptima; que los instrumentos protagonistas destaquen suficientemente en cada momento, que los ruidos y defectos surgidos en la grabación vean reducido su impacto y lograr un producto agradable que sea competente en el mercado y sea expresión del concepto artístico general de la obra artística.

Análisis auditivo de referentes sonoros

Para la realización de una mezcla es importante tener claro el producto al que se

quiere llegar, además de tener referentes, para así seguir un camino lógico. Es por ello que se realizó un análisis auditivo a ciertos temas de la discografía de algunas de las orquestas más importantes en aquellos años, como son La Big Band del “Bárbaro del Ritmo” Benny Moré, La Riverside, La orquesta de los Hermanos Castro, La Orquesta Hermanos Palau.

Los temas seleccionados varían en género con el propósito de encontrar el punto común en la sonoridad del formato Jazz Band de los años 50. Aunque las orquestas, géneros, instrumentistas, arreglos, y lugares en que se grabaron hayan sido diferentes, es de reconocer que sonoramente hay aspectos que los unifican y denotan una época. Los temas analizados fueron:

Big Band de Benny Moré:

- Las mujeres de mi tierra 1952 (Mambo/ Justí Barreto; con la Orquesta de Ernesto Duarte)
- Cómo fue 1953 (bolero/ Ernesto Duarte; con la Orquesta de Ernesto Duarte)
- Devuélveme el coco 1953 (Guaracha Swing/ Benny Moré)
- Bombón de pollo 1953 (Son Montuno Enrique Benítez; con la Orquesta de Ernesto Duarte)
- Batanga N° 2 1955 (Batanga/ Justí Barreto; con su Banda Gigante)

Tito Gómez y la Riverside:

- Salpícame (1956 Guaracha)
- Mi son montuno (Son)
- Distintos Senderos (Bolero-Chá)
- Rumba pa´ los rumberos (Rumba)

Hermanos Castro

- Bombón Chá (Cha cha chá)
- Adiós Negrita (Merengue)

Hermanos Palau

- Saquen los paraguas (Guaracha)
- Chucuchucu (Guaracha)

Mediante la escucha se hallaron características sonoras afines, que de cierta forma dan el sello de la sonoridad del formato de Jazz Band cubana de esta etapa.

Una característica general es el color¹⁸³ de los instrumentos de viento, basado en su composición reforzada en medias y altas frecuencias, lo que les da un

183 Resultado sonoro del timbre de un instrumento al procesar su señal.

sonido redondo con cierto brillo, en ocasiones nasal, si el instrumento se está desempeñando en un registro grave, puede llegar a sentirse falta de cuerpo¹⁸⁴. En el caso específico de las Trompetas esto se traduce en un sonido muy brillante debido a que la composición de su sonido está cargada de altas frecuencias, además que en las orquestaciones para Jazz Band se hace un uso frecuente de su registro agudo y sobreagudo. En el caso de los Trombones y los Saxofones no sucede así, Aunque en la familia de los Saxos hay una muy amplia variedad y registros, y dependiendo de eso varía su sonido; la cuerda en general tiene un sonido más cargado en las medias altas, por lo que se muestra atenuado el cuerpo del instrumento, haciendo una analogía con la fotografía es la atenuación, que colorea de gris la imagen perdiendo claridad en los colores. Con los Trombones pasa igual y sobre todo se entrelazan entre todos los instrumentos de viento debido al papel de acompañantes que juegan dentro del formato.

El Contrabajo tiene un sonido definido en las bajas frecuencias. Este instrumento tiene dos masas de frecuencias importantes en su sonido, las bajas, y las medias, donde se siente el punch de pisar y pulsar. En estas grabaciones se escuchan únicamente las bajas frecuencias, producto a la microfónica que era escasa y la simultaneidad de los instrumentos al grabar. En la mayoría de los temas el bajo está muy presente, teniendo un papel casi protagónico, la excepción fue Bombón Chá donde estaba menos presente.

El Piano tiene función de relleno por lo que no destaca. De la percusión el instrumento con más representación es la Campana, de la Tumbadora se escucha más el registro medio y los golpes abiertos y del Bongó las altas frecuencias. El Drums cumple el mismo papel que el piano pero en la parte rítmica.

En cuanto a planos y posiciones la percusión está ubicada bien atrás, aunque en ocasiones se encuentra del centro a la izquierda en el fondo y a su derecha las Trompetas, como es el caso del tema Bombón Chá. En cualquier caso su ubicación atrás hace que tenga menos presencia y aparece el sonido original de los instrumentos mezclado con las reflexiones de la sala. Las Trompetas también tienen esta característica aunque ubicadas un poco más adelante o en ocasiones atrás a la derecha. En el caso de los Trombones, que están posicionados delante de las Trompetas, no sobresalen debido a su papel de acompañante y relleno melódico-rítmico. Los Saxos por su parte cumplen un papel protagónico en las

184 Coloquialmente se le llama cuerpo a las frecuencias principales, generalmente medias y medias bajas, que componen el sonido de un instrumento

Jazz Band, solamente superado por la voz en el caso de los géneros vocales-instrumentales. Están en el plano más cercano y con una participación efervescente dentro de la orquestación. Su sonido es en la mayoría de los temas brillante y nasal, a excepción de "Saquen los paraguas" en el cual su sonido es redondo. La variación en sonido depende más del arreglo y registro en que se desarrolla el instrumento que de la orquesta o género.

De esta manera los protagonistas son: la Voz; los Saxofones -que alternan entre el característico tumbao y melodías en respuesta a la Voz-, las Trompetas, -cuya principal función es el contracanto, contrapunto o respuesta a la Voz, aunque también realiza melodías principales en fragmentos puramente instrumentales- y el Bajo, con una acentuada presencia, dando el pie al tumbao en los Saxofones. Los instrumentos restantes cumplen más función de relleno, base y conformación de la gran masa sonora que caracteriza al formato. Musicalmente hay tres cuestiones que son importantes, el sonido de los Saxofones en los tumbaos que es "unísono", las articulaciones están muy marcadas, lo que le da mayor sentido rítmico y los cierres y bloques son abiertos en cuanto a la armonía, esto le da una sonoridad característica a la orquestación. Otra característica bien marcada es el uso de la dinámica como recurso expresivo. En sentido general y como agrupación el sonido es compacto, muy homogéneo y acoplado.

En todas las audiciones analizadas hay falta de claridad y definición en los graves, la masa sonora en esta zona frecuencial se muestra confusa, turbia, y también se escuchan, en comparación con la actualidad, menos definición y menos componentes en altas frecuencias. Esto tiene que ver con la respuesta en frecuencia de los micrófonos y con el espacio en el que se grababa.

En algunos de los temas como "Mi son montuno" y "Chucuchucu" las Trompetas tienen un sonido más redondeado, en parte debido al arreglo y al registro en que se desempeñaban. En los demás temas este instrumento sí tenía un sonido brillante, en ocasiones nasal y en otras un poco estridente, como es el caso de "Rumba pa' los rumberos" y "Salpícame".

Es importante resaltar que para esta fecha la estereofonía estaba en etapa germinal y no había llegado a la isla, por lo que la distribución de los instrumentos estaba dada por su respectiva ubicación respecto al o los micrófonos, cuya cantidad era limitada. Es por esta causa que la disposición de los instrumentos se realizaba de acuerdo a su nivel de presión sonora, los que tenían un sonido más fuerte iban detrás y los que en cambio tenían un sonido más débil iban ubicados más

próximos al (los) micrófono(s).

Otro factor importante para recrear una época es conocer el equipamiento correspondiente a esta y las características de los espacios donde se grababa. Es por ello que se realizaron entrevistas a personas que trabajaron en ellos durante aquellos años.

Desde finales del siglo XIX y debido al abrumador entrecruce migratorio que vivenciaba el mundo por aquellos años, las casas registradoras de fonogramas, mayormente estadounidenses pusieron especial interés en el valor musical folclórico de las culturas latinoamericanas. Cuba era uno de esos lugares de interés, fue así como discográficas como la RCA Víctor realizaron viajes a la isla y se instalaron aquí.

Características de los estudios de los años 50 en Cuba

A través de una entrevista realizada a Félix Riera Rua, ingeniero de sonido y diseñador de banda sonora se pudo hacer un acercamiento al funcionamiento de la radio de los años 50, como entorno en el que se grababan y difundían mediante shows en vivo las orquestas Jazz Band de la época. Félix desde muy pequeño estuvo vinculado con el mundo de la radio debido a que su padre trabajó en este sector. Según el testimonio de Riera el edificio tenía alrededor de 14 estudios, algunos dedicados a la radio y otros a la televisión. Los estudios 2 y 3 eran relacionados con la radio. El estudio 2 era específicamente dedicado a los shows en vivo donde tocaban las orquestas populares del momento en programas como “El show de la mañana”, “Cumbanchoa” y además era el estudio que la RCA Víctor utilizaba para sus grabaciones. El entrevistado comenta que conoce como fue la construcción y diseño del estudio mediante anécdotas. Todos los estudios estaban bajo la supervisión de la RCA Víctor debido a que Mestre¹⁸⁵ se reunió con dicha institución, presentó el proyecto de diseño y armó su estudio con la última tecnología existente en Estados Unidos, principalmente de la RCA. El equipamiento de los estudios se componía de consolas RCA de 8 canales (última tecnología existente), amplificadores McIntosh, monitores RCA LC 2, ubicado arriba, al centro y al frente de la cabeza del grabador para facilitar la escucha

¹⁸⁵ Goar Mestre: joven emprendedor que compró la emisora el 1 de agosto de 1943, liquida a Miguel Gabriel (cofundador) y junto a Ángel Cambó quedan al frente de la CMQ S.A.

binaural¹⁸⁶ dada la inexistencia de la estereofonía. Dichos altavoces tenían un diámetro aproximado de 12-15 pulgadas. En cuanto a microfonía solo se disponía de dos modelos de micrófonos, ambos de la firma RCA: el RCA 44 BX (Figura 1) y el 77 D (Figura 2).



(1)



(2)

Figura 1. Micrófono RCA 44BX

Figura 2. Micrófono 77 D

Acondicionamiento acústico y diseño de los estudios

Los estudios estaban divididos en dos partes, cabina: donde se ubicaba el grabador, y el estudio: donde se disponían los artistas para realizar el show o grabar.

Las dimensiones de los estudios variaban en dependencia del uso para el que fueron diseñados. A pesar de las diferencias en tamaño, el acondicionamiento acústico era similar.

Eran de puntal alto con una dimensión aproximada de dos pisos hasta el falso techo y la distancia entre el falso techo y el techo era de aproximadamente un metro. Las paredes contaban con una especie de bolas, conchas, de un material similar al yeso para difractar el sonido. El techo y los laterales eran acanalados

¹⁸⁶ Escucha binaural: habilidad de percibir la dirección del sonido ,básicamente significa «escucha con dos oídos »

para evitar el paralelismo y con ello las ondas estacionarias. En los espacios de la pared donde no se hallaban conchas de yeso, había entre la pared y el material acústico usado para cubrir las paredes, un tipo de madera densa y a la vez elástica con una goma determinada (material del cuál Félix no recuerda el nombre), sobre ello iba un paño de un material fibroso, de superficie rugosa, similar al cartón, que era sólido y a la vez blando. Su espesor era de unos 6 cm y tenía una forma cuadrada de 25 cm aproximadamente. Dicho material tenía orificios de aproximadamente 2 mm para absorber altas frecuencias.

En la cabina el techo era de este mismo material a diferencia del estudio que era acanalado con mayor longitud de onda. El piso estaba cubierto de alfombra. Las puertas tenían un grosor aproximado de 6 centímetros que tenían plomo y cerraban perfectamente. En general los estudios eran vivos, con una reverberación aproximada de medio segundo.

La forma en la que estaban acondicionados los estudios provocaba una gran masa sonora o volumen de lo que se interpretara, sobre todo en el estudio 2. Para la comunicación del estudio con la cabina había un altavoz ubicado en el vértice de la pared con el techo.

El estudio 2 se componía de un escenario y una parte para público con asientos. En la parte detrás del escenario había unas conchas verticales y en las paredes laterales se encontraban las bolas. El estudio 2 era de los más grandes, (de radio era el más grande). Este estudio era bifuncional al igual que el 3, pues estaba equipado para usarlo para televisión si era necesario. La temperatura era generalizada, en el pasillo, las zonas comunes y los estudios había la misma temperatura. En el escenario se encontraba el musicalizador (persona encargada de los efectos y sonidos necesarios para el programa) para este trabajo se utilizaba una pequeña mesa de válvulas con tres platos. La cabina del grabador estaba ubicada a la derecha del escenario (mirando desde este último) y contaba con dos paredes de cristal para tener vista tanto hacia el público como hacia el escenario.

Los estudios 2, 3 y 10 estaban interconectados y tenían sound lock¹⁸⁷ para aislar el ruido. En el piso estaban las conexiones hacia las consolas y el código de identificación era con colores en vez de números.

Para los shows en vivo ubicaban en el medio un micrófono RCA 77D para los locutores y el cantante principal, a la derecha (mirando desde el público) se colocaba otro RCA 77D para los coros si la agrupación tenía y para algún instrumento

¹⁸⁷ Espacio entre dos puertas para aislar el ruido.

solista. Atrás y a la izquierda iba el piano, inclinado, el bajo se disponía a la derecha del piano, entre estos dos instrumentos se colocaba un RCA 44 BX, cuyo patrón de captación es bidireccional, por lo tanto, con una cara se capturaba el bajo y con la otra el piano. Para todos los metales se empleaba un RCA 77 D. Para las tumbadoras y bongó se utilizaba un RCA 77 D para cada uno.

En el estudio 2 durante el día se realizaba la programación en vivo de CMQ radio, comentó Riera, y a partir de algún horario de la noche grababa la productora RCA Victor.

Proceso de Mezcla del tema Penny Lane

El tema musical “Penny Lane”, de la autoría de John Lenon y Paul McCartney es una canción al estilo Pop Rock compuesta en el año 1967. Para el proyecto discográfico “Sueño del pequeño Quin”, esta pieza musical fue versionada por el maestro Joaquín Betancourt para el formato Jazz Band. El arreglo realizado para este fonograma combina elementos del lenguaje jazzístico con rasgos rítmicos del reggae, pero conservando el espíritu del género original. El mismo fue seleccionado para la realización de este trabajo teniendo en cuenta el papel protagónico que asume la cuerda de metales en esta propuesta.

Teniendo en cuenta que desde el momento de la grabación del tema a mezclar se tomaron decisiones que contribuirían a lograr el resultado deseado, las acciones realizadas en la mezcla se basaron en la búsqueda de texturas que recuerden a los años 50, además de dos factores muy importantes para la recreación de dicha sonoridad, la ecualización y la reverb.

Para mantener la idea de la grabación y de la dinámica de la época, se realizó la mezcla basada en submasters. Este es uno de los caminos que se pueden tomar al mezclar. Significa que las acciones correctivas o creativas van a ser realizadas por grupos de instrumentos. Solo en casos específicos realicé tratamiento individual. En el caso de los instrumentos de viento se organizó el trabajo por secciones para recrear la sonoridad de los años 50: Trompetas, Trombones y Saxofones. Cada instrumento individual fue enviado a un sub master, por ejemplo: las Trompetas uno, dos, tres, cuatro y cinco fueron procesadas a través del submaster de las Trompetas y no cada una individualmente y de esta manera seguir con el concepto de unidad de los instrumentos. Los Saxofones, las Trompetas, los Trombones, fueron mezclados de esa manera. La Flauta y el Saxofón solista fueron tratados

individualmente.

Una de las herramientas más usadas fue el plugin188 “Fresh Air”, el cual agrega armónicos medios y agudos a manera de textura. Este plugin, basado en circuitos excitadores antiguos y procesamiento dinámico avanzado, permite agregar la cantidad justa de brillantez y brillo a la mezcla. Se apostó por el uso de ecualizadores para tratar de reflejar en los instrumentos las respuestas de frecuencia que tenían los micrófonos de la época, teniendo en cuenta la respuesta en frecuencia de los micrófonos usados al grabar.

Otro factor importante que intervino en la mezcla fue la utilización de plugins que simulan algunos de los compresores existentes por aquellos años, los cuales se denominan vintage. La reverb es otro de los aspectos que al emplearlo adecuadamente puede resultar favorable para el acabado, y mediante su empleo simular aquellos espaciosos y vivos estudios de los años 50. Para ello se utilizaron tres reverbs, a través de envíos auxiliares, pues al combinarlas con el sonido directo del instrumento logré ubicar todos los instrumentos en el mismo espacio reverberante pero en diferentes lugares de este espacio, dígase más cerca del oyente o más al fondo.

Ejemplo en la sección de los Saxofones. Respuesta en frecuencia. Comparación

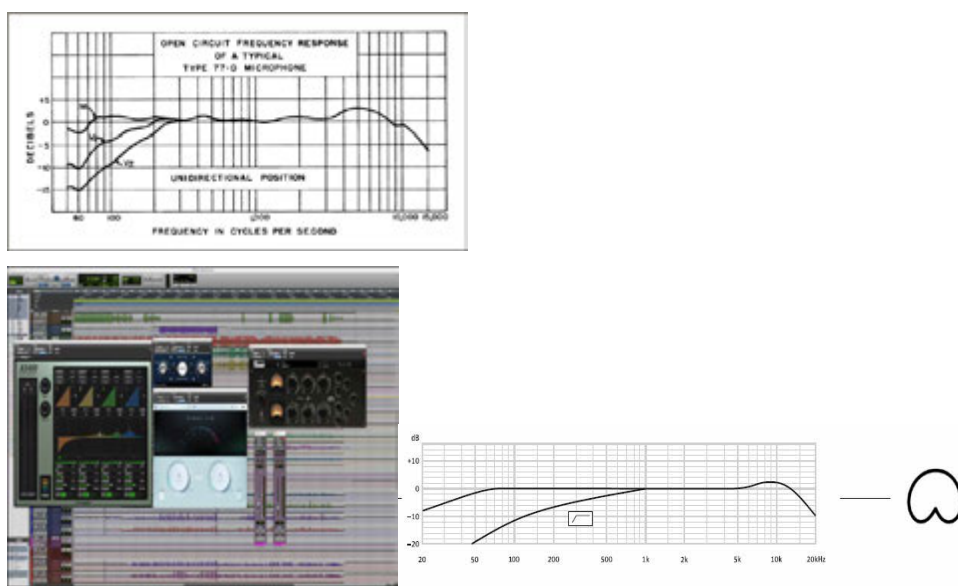


Figura 3. Resultado de la compensación de la respuesta en frecuencias.

Conclusiones

Este trabajo se realizó con el objetivo de registrar una experiencia en la labor de mezcla que pretendía evocar la época de 1950, sirviendo a su vez como fuente de posteriores consultas. La mezcla es un proceso habitual en el trabajo del ingeniero de sonido que recurre a su creatividad y sensibilidad musical, para lograr propósitos específicos. La investigación permitió definir y determinar los rasgos distintivos de una mezcla para identificarla como un proceso de suma importancia en el cual se toman decisiones definitorias y se le da balance, equilibrio y acabado estético al producto.

El estudio arrojó cuestiones significativas que deben conocerse y tenerse en cuenta como son: el resultado al que se quiere llegar y los conocimientos técnico-musicales que se precisan. Para ello fue necesario estudiar el formato Jazz Band y su sonoridad característica. Debido a que cada época, estilo y formato posee rasgos distintivos. A través del análisis histórico-lógico y musical fue posible establecer dichas características para el formato y épocas en estudio, quedando explícito el peso fundamental que recae en los instrumentos de viento, su papel dentro de dicha agrupación y las condiciones técnicas con las que fueron grabados.

Otro de los puntos abordados fueron las características de los estudios y el equipamiento existente en Cuba en la década de los 50 y que por tanto imprimió su sello a la música grabada por aquel entonces. Las entrevistas y los análisis bibliográficos realizados, reflejaron el vacío existente en esta temática, la cual puede ser objeto de futuras investigaciones.

Todo lo anterior posibilitó la materialización de una mezcla que recrea la sonoridad de los instrumentos de viento del formato Jazz Band de los años 50, a través de la comparación y compensación de las características del equipamiento usado en la grabación y el existente en la época. Además del apoyo en los conocimientos técnico-musicales ampliados a través del análisis auditivo de referentes sonoros. Se muestra una mezcla homogénea con protagonismo de los instrumentos de viento, que tienen una sonoridad amaderada y recortada en altas y bajas frecuencias atendiendo a las características de la etapa recreada.

Bibliografía

- Acosta, L. (2000). *Descarga Cubana: el jazz en Cuba 1900-1950*. La Habana: Ediciones Unión.
- Alegría Alujas, D. (2006). «Timba y tumbao. juntos y/pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popular bailable cubana». *Historia y teoría del Arte No.11*, 133-145.
- Cid, P. F. (11 de 08 de 2020). Hispasonic. Obtenido de La mezcla: significado y objetivos: <https://www.hispasonic.com>
- Cantor-Navas, J. (14 de 9 de 2018). *Colección Gladys Palmera*. Obtenido de Así se grabaron las legendarias descargas de PANART, según sus protagonistas (exclusiva): <https://gladyspalmera.com/>
- Cantor-Navas, J. (20 de 7 de 2020). *Colección Gladys Palmera*. Obtenido de El mundo de PANART Records: <https://gladyspalmera.com/>
- Fortún, J. R. (2017). *Un siglo de discografía cubana*. La Habana: Ediciones Museo de la música.
- Lam, R. (10 de 1 de 2018). *La Jiribilla Revista Cultural Cubana*. Obtenido de El jazz tiene mucho de Cuba: <http://www.lajiribilla.cu>
- Malagón Hernández, J. C. (julio de 2016). Jazz band en Cuba (1936-1958): Construcción simbólica e identidad híbrida. Valladolid, España.
- Malagón Hernández, J. C. (s.f.). La Big Band en Cuba Entre rumbas y lentejuelas. *Clave*, 3-10.
- Marata, A. J. (27 de enero de 2016). *Revista En vivo Editorial del instituto cubano de Radio y Televisión*. Obtenido de Antecedentes de la CMQ (I): <https://www.envivo.icrt.cu/>
- Mi País*. (9 de 2021). Obtenido de Jazz: <http://mipais.cuba.cu/>
- The RCA Type 44-BX*. (s.f.). Obtenido de <https://coutant.org/rca44bx/>
- The RCA Type 77-D*. (s.f.). Obtenido de <https://coutant.org>

088- Huellas de vida y legado educativo, artístico e instrumental de la maestra Julita Consuegra Cervera

Traces of life and educational, artistic and instrumental legacy of teacher Julita Consuegra Cervera.

Autora

Yamira Rodríguez- Núñez¹⁸⁹, yamirarodriguez@mail.uniatlantico.edu.co

Resumen

El presente artículo traza la vida de la maestra y artista Julita Consuegra Cervera, de excepcional talento como pianista, flautista y cantante (soprano lírica), que ofrendó a lo largo de su exitosa carrera profesional en innumerables conciertos y recitales, deleitando con sus interpretaciones a su amplio público, congregado en eventos de relevancia cultural en Barranquilla y la Región Caribe. Así mismo fue generosa transmisora del conocimiento propio y de las experiencias significativas acumuladas en una artista de su nivel, mediante un ejercicio docente con pedagogía propia y un legado educativo, artístico e instrumental, que amerita su construcción, documentación y estudio para presentes y futuras generaciones de artistas, académicos e investigadores del desarrollo musical de la Región Caribe.

Palabras Claves: Legado artístico, Pedagogía, música clásica, desarrollo musical.

¹⁸⁹ Doctora en Ciencias sobre Arte en la Modalidad de Historia, Teoría y Crítica de la Música, Máster en Arte Mención: Música y Licenciada en Música con Especialización en Piano con galardón de ORO del Instituto Superior de Arte, Universidad de las Artes, la Habana, Cuba. Especialista en Educación Artística de la Universidad del Atlántico. Magister en Arte-Música, Doctora en Ciencias sobre arte. En la actualidad labora como Docente de Piano y directora del Grupo de Investigación ARTE-ACCIÓN en la Universidad del Atlántico, Barranquilla.

Abstract

This article traces the life of the teacher and artist Julita Consuegra Cervera, of exceptional talent as a pianist, flutist and singer (lyric soprano), who offered throughout her successful professional career in countless concerts and recitals, delighting with her interpretations to its wide public congregated in events of cultural relevance in Barranquilla and the Caribbean Region. Likewise, she was a generous transmitter of her own knowledge and of the significant experiences accumulated in an artist of her level, through a teaching exercise with her own pedagogy and an educational, artistic and instrumental legacy, which deserves its construction, documentation and study for present and future generations. of artists, academics and researchers of the musical development of the Caribbean Region.

Keywords: Artistic legacy, Pedagogy, classical music, musical development.

Introducción

Los presentes procesos de globalización e innovación tecnológica que caracterizan el actual entorno cambiante, generador de transformaciones sociales y nuevas formas de relacionamiento, si bien amplían el diálogo entre comunidades e intercambio cultural, paralelamente engendran grandes riesgos de deterioro o destrucción del patrimonio cultural inmaterial, amenazando con su desaparición, ante las deficientes acciones y recursos para su salvaguarda, preservación y transmisión a generaciones presentes y futuras.

Es frecuente que artistas musicales, instrumentalistas, compositores e intérpretes solo sean mencionados por su muerte, en festivales y homenajes póstumos, pese a haber disfrutado de sus obras y talento. Poca importancia se da a recopilar, catalogar, organizar y analizar la trayectoria, obra musical, material creado, registros y otros aportes, con fines documentales, de salvaguarda, construcción patrimonial, para garantizar su estudio, desarrollo y la transmisión del conocimiento.

En tal sentido, el resguardo del patrimonio cultural es fundamental en toda sociedad y parte de ello lo representa la recopilación de la vida y obra de los

artistas, creadores de dicho constructo cultural, justificando en sí misma toda investigación encaminada hacia tal fin.

La historia musical colombiana se ha nutrido del arte popular, siendo la región Caribe cuna de gestación y proliferación de expresiones culturales de diversos géneros como; el vallenato, el porro, la cumbia, el fandango y el tukituki, que, sumadas a la desbordante creatividad regional, manifiesta en las fusiones con géneros internacionales como el jazz, el bolero, la salsa y el merengue, generaron producciones musicales de fácil asimilación en escenarios internacionales y trayendo como resultado el reconocimiento del Caribe colombiano como referente musical y artístico ante la comunidad internacional, legado que forma parte del conocimiento público, del acervo e identidad cultural de la región. No obstante, los géneros de música culta o académica, presentan un importante desconocimiento entre la comunidad en general, muy a pesar de contar con talentosos artistas colombianos, de igualmente valiosas vidas y obras, muchas de éstas son desconocidas por falta de divulgación, porque sus partituras nunca han sido editadas o ante la dificultad de acceso a los trabajos originales de los maestros (Martínez, 2020).

Pese a la labor desarrollada por grupos de investigación y colectivos como; el Grupo de Investigación Audiovisual Musical INTERDÍS, de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional de Medellín y el Grupo de Arte Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, de Barranquilla, la tarea de recopilar y divulgar la información de vida y obra de los artistas colombianos es escasa y demanda acciones urgentes de la comunidad académica, ante la poca atención, desconocimiento y dificultades persistentes en la educación, investigación, proyección social y realce de los valores del patrimonio musical colombiano (Martínez, 2020).

Desde el anterior contexto, la vida y obra de la maestra Julia Consuegra Cervera, es un referente obligado para el estudio de la música académica colombiana, eximia concertista, poseedora y transmisora de un importante legado artístico-pedagógico que amerita ser objeto de estudio y análisis para las generaciones presentes y futuras, dada su trascendencia e importancia para el desarrollo musical del Caribe colombiano, abordado y analizado a continuación.

Mediante una metodología descriptiva se narra a modo biográfico, los últimos 30 años de vida de la maestra Julia Consuegra, espacio temporal donde se concreta su acervo y aportes al fortalecimiento del patrimonio musical del Caribe, producto

desarrollado a partir de la recopilación documental de información relevante de; investigadores, compañeros musicales, colegas docentes y estudiantes (como César Martínez Ramírez, en su proyecto de grado de Licenciatura en Música titulado "Vida y Obra de la Maestra Julia Consuegra. Legado Artístico-Pedagógico para el desarrollo musical de la Región Caribe, 2020) que tuvieron el agrado de conocer, compartir y disfrutar su virtuosidad y calidad como persona, músico y docente. Se finaliza con unas conclusiones, orientadas a motivar a nuevos investigadores a la necesaria tarea de dar continuidad y ampliar desde nuevos enfoques, formas de abordajes e inclusive nuevos protagonistas, para llenar el gran vacío documental e investigativo existente, coadyuvando a la identificación y apropiación de nuestra riqueza patrimonial musical, evitando que se pierda u olvide.

Tras las huellas de Julita Consuegra dentro de la vida Artístico Cultural de Barranquilla

A muy corta edad, con tan solo 12 años Debuta en la ópera, al lado de su padre tocando las piezas musicales de Rigoletto y la Traviata, al lado de destacados artistas como la soprano de coloratura Allí Tina Altamar(q.e.p.d.), la soprano dramática Rosita Lafaurie (q.e.p.d.), y el artista venezolano de voz de bajo y actuación Paco de la Riera, siendo permeada indisolublemente por la impresionante puesta en escena, espectaculares vestuarios y compartir escenario con grandes artistas, vaticinando su prodigioso talento musical, vena artística y un destino marcado para prodigar la riqueza cultural y la elevada creatividad del Caribe.

El Colegio Americano para señoritas, su entorno escolar, fue testigo de su crecimiento artístico, gozando del aprecio y favoritismo de sus directoras: Miss Dickson, Miss Bradley, Miss Blait y Miss Thomas, que fueron sus primeras admiradoras, conquistándoles con su prodigio como pianista e interpretación como cantante de los himnos en los cultos presbiterianos que marcaron su espiritualidad y valores morales desde edad temprana. Fue en el mismo Colegio Americano, donde culminó sus estudios académicos y se gradúa de Bachiller en el año 1947, constituyéndose para Julita Consuegra en su segundo hogar, donde regresa una vez egresada, como colaboradora en recitales artísticos y luego como profesora de música en preescolar, primaria y secundaria.

Su exitosa carrera musical inicia como segunda flauta, en la Orquesta Filarmónica de Barranquilla, al lado de su padre, sucediéndole tras su fallecimiento como flautista y solista, bajo la dirección del maestro Pedro Biava (q.e.p.d.). Guiada por su batuta,

protagonizó la interpretación de varios conciertos, con piano y orquesta, recibiendo en uno de ellos, su grado de pianista. Dentro de los más destacados se encuentran: Varsovia, Mendelssohn, Haydn, Grieg y Segunda de Beethoven. En este marco artístico, su ascendente carrera se consolida gracias a su intensa actividad como partícipe, testigo, docente y apasionada por la música académica, interactuando en diversos espacios de la vida cultural, propiciados por los contextos económico, políticos y sociales de Barranquilla.

Estudiosa incansable, fue alumna destacada del exigente maestro Aurelio Vásquez Pedrero, con quien continuó con sus estudios de armonía y prácticas de piano, de la que surgen grandes presentaciones, conciertos, colaboraciones e interpretaciones memorables de su talento.

Tiempo más tarde, estudió y recibió grado de canto con la maestra Rosita Lafaurie (q.e.p.d.), e inicia otra importante faceta como intérprete, participando activamente en presentaciones y ganando un destacado espacio por sus dotes para el canto, que alternaba con sus magistrales conciertos de piano y flauta. Por su increíble talento es convocada por el Maestro Biava Ramponi(q.e.p.d.), e incluida en uno de sus programas. Su vocación de servicio y amor por la docencia le hizo ser nombrada catedrática de gramática y solfeo, dirigiendo el coro infantil del conservatorio. Allí dictó clases de flauta transversa, fue auxiliar de canto y profesora de técnica vocal.

Enlistó las más destacadas posiciones y espacios de la música académica de Barranquilla como; La Coral de Santa Cecilia, junto al maestro Carbonell (q.e.p.d), la Coral Barranquilla, dirigida por Doña Josefina de Botero (q.e.p.d.), y la Coral Orfeo dirigida por el maestro Manuel Vilasaló(q.e.p.d.). Como datos anecdóticos, cantó dos veces en italiano, se presentó en Barcelona España, fue artista invitada por la Coral Bach en Bogotá, cantando dos solos, participando en un cuarteto y en la orquesta, maravillosa experiencia que terminó con la invitación a trabajar en Ibagué, convite que declinó por su amor por Barranquilla, pero a la que le adeuda grandes amistades y maravillosas experiencias que le hicieron crecer como artista y ser humano.

Como becaria del Icetex, se va a continuar y perfeccionar sus estudios de piano y canto en el Real Conservatorio de Música de Madrid, como pupila del profesor Javier Alfonso Hernán, cuya asiduidad, compromiso y talento demostrado, le confirieron el reconocimiento de alumna distinguida (Madrid, 1971). Durante su permanencia en España, se amplifican sus procesos creativos y presentaciones de recitales de piano y canto, acompañada por Sor Guadalupe de León, religiosa filipina, con quien actuó a dueto. Así mismo, concursó y obtiene el segundo puesto en el evento de bailes

folclóricos de habla hispana celebrado en Sevilla, en una reñida prueba de talentos con participación de varios países latinoamericanos.

Trayectoria, influencias y público

Uno de los momentos más gloriosos y significativos de su carrera, fue ser ovacionada frente a su público más querido; *“su amada Barranquilla”, durante la coronación de la reina del carnaval Vilma Escolar (1958), donde tocó el primer movimiento del concierto de Grieg, acompañando a la bailarina Rosita Lafaurie, donde recibió incesantes loas de la atiborrada gradería del Estadio Romelio Martínez, quienes encantados con su talento, no cesaban de aplaudir (Martínez, 2020).*

Otra importante de sus facetas, evidenciaría su espíritu emprendedor, vocación de servicio y amor por la enseñanza de la música, al iniciar junto a Doña Paulina Schutmaat, Graciela Parra y José Olivares, la Academia Alvin Schutmaat, hoy Escuela de Música Alvin Schutmaat EMAS, donde se desempeñara más tarde, como profesora de flauta transversa. Este espacio le permitió conocer, interactuar y aprender técnica vocal, con el maestro Ariel Pérez Monagas, durante la celebración de un taller de música sacra, en el marco de la Semana Santa de 1990, del que surge una semana después, el exitoso concierto *“Popule Mens Pie Jesé”* (Martínez, 2020).

También conformó un cuarteto de flautas transversas junto a los importantes artistas; Ronnie Barrios, Ivette González, Andrea Quintero y Marcelo Viáfara, que integraban la planta artística del Centro Cultural de Comfamiliar y realizó importantes colaboraciones para las instituciones académicas; Colegio Rosa Agazzi en el materno y pre-jardín y para el Colegio Pinillos de Mompox, destacándose su actuación en la celebración de los 191 años de la institución, invitada por Jesús Abuabara. En agosto de 2000, participa en el canto de obras religiosas de la Iglesia Bautista Shalom, acompañada al piano por Rosalba Reina y Doris May, interpretando composiciones de su gran amigo el maestro Walter Viáfara.

Fundó el coro infantil de la Primera Iglesia Presbiteriana de Barranquilla, cuyo debut se celebró en el Teatro de Bellas Artes, actuando, como solista su sobrina Ingrid Amaya Escalante. Su éxito la motiva a seguir adelante con esta loable tarea, fundando más tarde el coro de adultos *“Voces por Cristo”*, cuyas destacadas presentaciones trascendieron los espacios del templo, siendo invitados a distintos eventos en Mompox y Barranquilla.

Pisó, actuó y compartió escenario con el tenor José Luis Rodríguez, en el majestuoso escenario del Museo Romántico de Barquisimeto en Venezuela, donde se celebraba

un homenaje al maestro Augusto Brandt, invitada por la Reverenda Carmen Helena Reyes Hidalgo y el maestro Pérez Monagas, éste último considerado por la artista como su segundo maestro. Juntos, tocaron en el año 1998 en un concierto en la E.B.A, durante el estreno de la obra del maestro Brandt *"Flores de Frailejón"* y *textos de su hermano Bajardo Ramírez Monagas*. *Esta pieza fue tan exitosa, que el mismo maestro Brandt se la dedica a Julita y sus múltiples presentaciones posteriores, congregaron una vasta audiencia durante los conciertos del mes, organizados por el maestro Assa, en los espacios de Bellas Artes de Barranquilla.*

Dentro de sus más recordadas presentaciones se destaca la minuciosa preparación del concierto de música colombiana, donde interpretó a los maestros; Pedro Biava, Hans Neumann, Adolfo Mejía, Pedro Morales Pino y Camacho y Cano. Así mismo, fue muy comentado y dejó grandes recuerdos para sus fieles admiradores, su actuación durante la conmemoración de los 70 años de fundación de la segunda Iglesia Presbiteriana "La Tabita", junto a sus compañeras Rosalía Reina y Doris May, actuando como pianista con el nocturno de Chopin, invitada por el Maestro Jorge Arnedó, llamado "Ballet a lo vivo". Amén de impecables presentaciones como solista y luego como pianista en el Museo Romántico de Barquisimeto, junto al coro de Promigas, seguido de una gira itinerante que recorrió Valencia, Caracas, El Junquito y La Guaira.

El 6 de diciembre de 2011 tocó *"Aire Criollo"* en el homenaje al escritor Del Ávila Guzmán organizado por Diana Pedrosa Cadena, miembro del grupo Sam, interpretando esta misma pieza en el homenaje al Maestro Briava, celebrado en la Iglesia Inmaculada Concepción y en el 2015 tocó *"Recurrancia"* de Ariel Pérez, en el homenaje al Maestro Ariel Pérez Monagas.

También actuó en acto solemne organizado por SAM Arte Acción, las maestras Marisol Córdoba Galviz, Diana Pedrosa Cadena, y Yamira Rodríguez Núñez, por los 75 años de la Universidad Atlántico, celebrados en el Teatro José Consuegra, siendo rector Rafael Castillo.

El 30 de junio de 2015 interpretó *"En Otros Reinos"* de Ariel Pérez, acompañándose ella misma al piano. Tocó *"Recurrancia"* el 2 y 4 de julio del 2015 en *"La Cueva"* y el 6 de julio en el Auditorio de La Aduana.

Distinciones y Reconocimientos

Su vida en función permanente de la actividad cultural, cargada de obras, dedicación

a la música y vocación de servicio, le hicieron merecedora de la distinción de Mujer Sobresaliente, conferida por la Asociación Femenina del Atlántico, el 8 de marzo de 1993, en el marco de la celebración del Día Internacional de la Mujer. Durante el acto, un pergamino que le fue entregado, destaca además de sus valores personales y morales, su perfecto dominio de la flauta y el piano y las delicadas vibraciones de su privilegiada voz, que la consagran como figura de relieve en el campo artístico musical en Colombia (Martínez, 2020).

Fue invitada especial y compartió honores del homenaje al Maestro Julio Consuegra, su padre, celebrado en 1997. En el acto, compartió escenario con reconocidas artistas que se unieron al merecido tributo como; Tina Altamar (q.e.p.d.), Miriam Pantoja (q.e.p.d.), Lilia de rocha, Miguel Biava (q.e.p.d.), un hermano de los Martelo, Carolina Restrepo Amaya y Yamira Rodríguez Núñez.

La Cámara de Representantes de Colombia le condecora con Mención de Honor, reconocimiento otorgado por su destacada trayectoria y grandes contribuciones culturales y artísticas al país, conferido en octubre de 2001, siendo el presidente de la Cámara de Representantes Guillermo Gaviria Zapata y Canciller Angelino Vizcaíno Rivera.

Fue homenajeada el 21 de diciembre de 2009 por sus 60 años de carrera artística, en un majestuoso evento organizado en el Teatro Amira de la Rosa, por Diana Pedrosa Cadena y el Grupo Sam, donde además presentaron la compilación autobiográfica y registro gráfico de su vida y obras. (Ver anexo No 2)

Reseña Biográfica y datos anecdóticos de la Maestra Julia Raquel Consuegra Cervera (Tomados de la historia contada por la misma artista en el libro de la Diana Pedroza titulado: Vida Artística de Julia Consuegra Cervera, 2009)

Barranquilla la vio nacer un el 25 de diciembre de 1930 y también fue su última morada, cuando fallece el 27 de octubre de 2019. Fue la segunda hija del hogar de los artistas Julio César Consuegra Polo y Emilia Cervera de Consuegra, tuvo dos hermanos; Olga Cecilia doce años mayor que ella y Guillermo el menor, que fallece con tan solo un año de edad.

Resulta imposible determinar si sus elevadas capacidades artísticas son innatas, para quien fue acunada con lecciones musicales y llevada de paseo, muchas más veces al conservatorio que al parque infantil, de la mano de una dulce, amorosa y abnegada madre que le dejó hermosos e imborrables recuerdos de su primera infancia, íntimamente ligada al mundo cultural. Del mismo modo, no sería raro, que

sus notorias habilidades musicales tempranas, le vinieran “de familia”, al llevar la sangre del reconocido músico, flautista, pianista y solista Julio César Consuegra Polo, de amplia y exitosa trayectoria y ejecuciones como solista de la Orquesta Filarmónica dirigida por Pedro Biava y luego desde su propia organización musical llamada Orquesta Élite. Sumado que su círculo familiar incluía artistas como, el famoso poeta barranquillero Manuel Cervera, su tío, protector e impulsor de su carrera artística, del que recibiera toda la sensibilidad para el arte y la literatura.

Fue una niña hiperactiva e inquieta que desde su primer encuentro con un piano de juguete en casa de un amiguito no pudo contener la emoción y deseos de tocar, aprender y memorizar melodías de forma instintiva y apasionada, que no dudó en pedirle a su padre un piano de juguete, recibiendo como regalo del Maestro un piano de verdad.

Era tan hiperactiva, que su madre la enviaba a acompañar a su hermana, que estudiaba en el conservatorio dirigido por el Maestro Biava, para sosegar un poco su espíritu curioso e inquieto. Sentada al lado de su hermana en la Coral aprendió de forma pasiva todas las canciones y un día se levantó y canto por su hermana sorprendiendo a todos, que reían divertidos de sus travesuras y recuerda que se sintió apenada, hasta que el maestro exclamó: “Amorcito, siga cantando”, instrucción que siguió al pie de la letra, de allí en adelante.

Sus primeras clases formales de piano las recibió del maestro Aurelio Vásquez Pedrero en el año 1941, desde entonces, el piano fue su compañero de juegos, su amigo y confidente, junto al piano creció en cuerpo y alma, consagrada a su estudio, que convirtió en su obsesión, afirmando que el piano era “su vida”. En su cúspide artística afirmaba “con el piano pude ser capaz de hacer sonreír, alegrar corazones y despertar emociones”. Un año más tarde, por iniciativa de su padre, comienza a estudiar flauta y en el año 1956, culmina su carrera de formación en educación musical y armonía, seguido de un grado en canto, que años después certificara la maestra Rosa Lafaurie.

El Conservatorio en aquella época, más tarde Escuela de Música, hoy Facultad de Música de Bellas Artes, fue su claustro académico de Gramática y Solfeo con los maestros Guido Perla y Pedro Biava y con su inseparable amiga Odette Fernández, donde también recibiera clases de historia de la música con el maestro Ezequiel de la Hoz. De esta época recuerda, como organizó con un grupo de amigas “La Hora Lecuona”, donde cada una de ellas tocaba una pieza de este compositor, mientras llegaba el profesor (Martínez, 2020).

Estudiosa incansable, obtiene por méritos, una beca que cubre sus estudios desde el año 1971 a 1973 para cursar dos especialidades en piano y canto, en el Real Conservatorio de Madrid y así logra concretar paralelamente grandes éxitos por su participación en importantes eventos, recitales y colaboraciones durante su estancia en Europa. Al regresar a Barranquilla en el año 1974 no paró de estudiar, continuó sus estudios de piano, flauta y canto.

Legado Pedagógico

Su faceta pedagógica inicia en el año 1974 al llegar de Europa, como profesora de piano, teoría, solfeo, flauta transversa y canto, en el Conservatorio de Pedro Briava de la Universidad del Atlántico, donde fungió como docente, auxiliar de canto y técnica vocal, por más de 20 años.

También fue profesora del Colegio Americano donde impartió la cátedra de instrucción musical, en Pre escolar, primaria y secundaria.

En la academia de Alvin Schutmann enseñó flauta, amén de colaboraciones y cátedras esporádicas en otras importantes instituciones artísticas, donde fue docente de piano, gramática y solfeo.

Faceta de Intérprete

Desde su primera presentación en público en el año 1942, en los elegantes, solemnes y espaciosos salones de la antigua Sociedad de Mejoras Públicas de Barranquilla, su carrera no paró. Deleitó a su público, despertando risas y emociones actuando como; solista, soprano lírica, integrante de cuartetos y protagonista de numerosos conciertos y recitales en sus distintas facetas. Frente al piano, como solista y acompañante en prestigiosos eventos nacionales, como el reinado nacional de belleza de Cartagena, como integrante de la Orquesta Filarmónica de Barranquilla, y la Filarmónica de Paulina Schumann, entre otras reconocidas agrupaciones musicales. Su prestigio nacional e internacional como pianista es reconocido y descrito como una artista talentosa, virtuosa, sensible, que interpreta con gran sentimiento y despierta grandes emociones en su público.

La maestra Julita Consuegra Cervera se convirtió en reproductora y difusora de los grandes actores del mundo de la música clásica, destacándose dentro de su repertorio; el Concierto para piano No 1 de Beethoven, los conciertos para piano y orquesta, Varsovia, Mendelssohn, Grieg, Haydn, los repertorios de piano, nocturnos de Chopin, las sonatas de Beethoven, Scarlatti y Mozart, contribuyendo con sus

aportes, al desarrollo del acervo cultural del Caribe colombiano.

Por todo lo anterior, el rescate de la vida y legado de la Maestra Julia Consuegra Cervera, debe constituirse en referente histórico obligado, para el estudio del desarrollo musical del Caribe colombiano, por su talento excepcional como pianista, flautista, cantante, docente su y participación artística en innumerables recitales, conciertos y eventos en Barranquilla, a nivel nacional e internacional, que conforman la herencia artística, pedagógica e interpretativa, de tan grande exponente de la música en Colombia, formando parte del patrimonio inmaterial de la nación. Sus experiencias significativas deben ser reconstruidas, valoradas y preservadas como historias de vida y legados musicales de nuestros artistas, con el propósito de estudiar, comprender, reflexionar y teorizar sobre los hechos, situaciones, fenómenos, eventos y vivencias, experimentadas por estos protagonistas, construyendo diálogos y narrativas que una vez registrados y preservados puedan ser transferidos a generaciones presentes y futuras de artistas e interesados en el estudio de la música del Caribe colombiano.

Conclusiones

El patrimonio de una nación está conformado por distintas manifestaciones culturales de sus grupos poblacionales, las cuales forman parte importante de su cotidianidad, como la música (incluida la clásica), creando parte importante de su memoria y lazos de pertenencia histórica, por tanto, debe conocerse, preservarse y difundirse, como garante de su salvaguarda, continuidad y como constructo de la identidad e idiosincrasia de la sociedad.

En concordancia con los anteriores planteamientos y con base en la revisión de literatura y análisis desarrollados a la información documental y testimonios que conforman el marco referencial que sustenta este artículo, es evidente que la Maestra Julita Consuegra es un importante baluarte en el desarrollo y evolución de la música clásica del Caribe e inherentemente de la cultura de Barranquilla, la región Caribe y Colombia, dada su importancia y aportes en el quehacer artístico pedagógico colombiano.

Su vida y obra está caracterizada por un talento multifacético, traducido en la interpretación musical, como pianista, flautista, soprano lírica, pedagoga, docente de Instituciones y Escuelas de Arte de gran relevancia regional.

Su espíritu estudioso, investigativo y gran capacidad de formación profesional acometida desde muy temprana edad y a lo largo de su carrera artística, en innumerables talleres musicales y titulaciones, cuyas experiencias significativas y conocimientos, luego transmitió generosamente a sus discípulos, dan cuenta de su vocación docente, elevados valores humanos y legado pedagógico, que debe ser valorado, reconocido, salvaguardado y transmitido a generaciones presentes y futuras de artistas, músicos y académicos e investigadores culturales.

Desde las anteriores conclusiones, surgen como propuestas para impulsar y fortalecer el patrimonio musical del Caribe colombiano, el estudio continuado de los aportes, vida y obra de otros grandes artistas de la música, tarea que de seguro propiciará una apropiación e incremento de la consciencia de preservación de la memoria artística nacional, de la comunidad académica y el ecosistema cultural colombiano.

Así mismo se hace necesario la creación de espacios de encuentro, diálogo artístico musical, de investigación musical, para el conocimiento, disfrute y transferencia del legado de las más representativas e importantes figuras del arte musical colombiano. Se requerirá además el trabajo multilateral, público privado y el liderazgo de la Universidad del Atlántico, la Facultad de Bellas Artes y los grupos de investigación, para una verdadera proyección social, con cátedras abiertas, transferencia de experiencias y semilleros de investigación que garanticen que las generaciones presentes y futuras sigan desarrollando y realizando análisis musical, apoyado en el patrimonio y legado musical de los antecesores en la creación artística, musical y cultural colombiana.

Referencias Bibliográficas

- Amezcu, M. (2016). Metodología de Investigación Cualitativa. De los datos a la interpretación. Recuperado de <http://index-f.com/gomeres/?p=1467&preview=true>
- Giraldo, C. (2001) La investigación documental: Estado del Arte y del conocimiento. Universidad Nacional.
- Luzuriaga, L. (1994) Historia de la educación y de la pedagogía. Editorial Losada, Buenos Aires Argentina.

Martínez, C. (2020). Vida y Obra de la Maestra Julia Consuegra. Legado Artístico-Pedagógico para el desarrollo musical de la Región Caribe. Proyecto de grado, Licenciatura en Música. Universidad del Atlántico.

Pedrosa, D. (2009). Vida Artística de Julia Consuegra Cervera.

Rodríguez, Y. (2010). Pedro Biava Ramponi y su discípulo Hans Newman del Catillo: dos personalidades representativas en la historia musical del Caribe Colombiano. Tesis doctoral en Ciencias sobre Arte modalidad; Historia, Teoría y Crítica de la Música. La Habana, Cuba

Sampietro, R. &. (2014). Metodología de la investigación. México.

Anexos

Orquesta Sinfónica Comunitaria “Pauline Schutmaat” (1998)



Ilustración No 1 La Maestra Julia Consuegra, cuando era pianista de la Orquesta Sinfónica Comunitaria “Pauline Schutmaat”.

Homenaje de la Maestra Diana Pedrosa a Julita Consuegra, por sus 60 años de vida artística, Teatro Amira de la Rosa, 2009.



Ilustración No 2: La Maestra en su faceta de canto, Doris May en el piano.

Recuerdos de la activa participación de la Maestra en Recitales y Conciertos



Ilustración No 3: Concierto de Obras Líricas. Autor Jack Richard, letra Julita Consuegra.

092- El patrimonio artístico musical en Cuba: actualidad, amenazas y retos

Te artistic-musical heritage in Cuba: actuality, threatens and challenge

Autores

M. Sc. Ramón Collado González¹⁹⁰, rcollado@uho.edu.cu

Lic. Alejandro Ernesto Collado González¹⁹¹

MSc. Madelaine de la Caridad González Toledo³¹⁹², docenciaisa@telecristal.icrt.cu

Resumen

La investigación está diseñada para la reflexión y socialización con los diferentes sectores sociales. Se ha considerado como único propósito: Valorar el patrimonio artístico - musical cubano en la actualidad, a partir de su proceso formativo, su riesgo y consumo de una música de “muy mala factura”, de influencia extranjera, la que ha está incidiendo en el gusto y preferencias, de una parte de la sociedad cubana, a fin de socializar los peligros y deterioro de los mejores valores de la identidad musical cubana. A partir del conocimiento y experiencia del autor, se demuestra y destaca la necesidad de interactuar más en las nuevas generaciones, muchos de los cuales consumen música aparejados a códigos, no acorde a la política cultural y los principios sociales cubanos.

Palabras claves: Cultura, Identidad, Música, Patrimonio Artístico Musical.

¹⁹⁰ Institución de procedencia. Universidad de Holguín. Cuba. Labor que desempeña: Profesor y Vicedecano de Extensión Universitaria de la Facultad Ciencias de la Educación. Presidente de la Cátedra de Música Cubana “Faustino Oramas Osorio”.

¹⁹¹ Institución de procedencia; Instituto Preuniversitario “Jesús Menéndez. Holguín. Cuba. Labor que desempeña: Profesor de Educación Artística.

¹⁹² Institución de procedencia: Escuela Elemental de Arte “Raúl Gómez García. Holguín. Cuba. Labor que desempeña: Profesora y Jefa del Departamento de Música de la Escuela Elemental de Arte y profesora de la Filial del ISA en Holguín.

Abstract

The research is designed for reflection and socialization with from different social sectors. The sole purpose has been considered: To value the Cuban artistic-musical heritage at present, from its formative process, as well as its risk and consumption of a music of «very bad invoice», of foreign influence, which has been influencing in the taste and preferences of a part of Cuban society, in order to socialize the dangers and deterioration of the best values of Cuban musical identity. Based on the author's knowledge and experience, it is demonstrated the need and urgency to influence and interact more in the new generations stands out, many of which consume music coupled with codes, not in accordance with cuban cultural policy and social principles.

Keywords: Culture, Identity, Music, Musical Artistic Heritage.

Introducción

La cultura cubana es el resultado de la mezcla o fusión de varias culturas que se asentaron en el país: una originaria, otra voluntaria y otras obligadas. Con el devenir de los años se produjo un proceso de integración o relación entre ellas, dando origen a una nueva cultura con elementos distintivos de cada una de las anteriores.

Sobre este proceso, conocido como “proceso de transculturación”, el sabio Fernando Ortiz (La Habana, 1881 – 1969), lo dejó muy bien definido, aunque en el caso de Cuba, no solo puede considerarse a las raíces definitorias, o sea, lo aborigen, lo hispano y lo africano, sino que otras culturas –aunque, en menor medida- también aportaron a este proceso; en este sentido se pueden destacar las culturas: inglesa, china, franco – haitiana, asturiana, norteamericana.

En el caso de la música esta ha sido referencia a nivel internacional por la gran diversidad de géneros musicales –sobre todo populares-, por los significativos aportes a la música universal, así como por el alto reconocimiento de figuras que se han destacado a lo largo de los años.

Todo estudio o análisis histórico sobre la música en Cuba no puede omitir que fue a través de la iglesia y su variedad de actividades sociales, que la música va ir

sumando seguidores para su entendimiento, placer o consumo. Fue así como los mejores valores de la música de concierto europea, el vínculo con la música sacra, así como de las academias privadas, se da a conocer desde los colegios hasta las tertulias de la sociedad o burguesía criolla de esa época.

Lo anterior tiene como punto de partida la segunda mitad del siglo XVIII, así como los aportes de Esteban Salas y Castro (La Habana, 1725 - Santiago de Cuba, 1803), a través de su labor en la Catedral de Santiago de Cuba y la zona oriental del país. Como resultados de elementos culturales que se mezclaron y dieron origen a nuevos géneros de la música en Cuba, se puede ejemplificar las siguientes: las culturas africanas que, de una u otra forma, se establecieron de manera obligadas, en la isla, sobre todo, en el occidente del país (La Habana y Matanzas), incidieron en la rumba y sus variantes, pero no solo es el caso más notable, La música campesina y sus vertientes, su forma de canto y baile, tienen influencia hispana, al igual que las recordadas “rondas infantiles, las nanas o canciones de cunas y los romances españoles”.

La contradanza de Manuel Saumell (La Habana, 1818 – 1870) fue criolla, pero se originó en Inglaterra, luego se conoció como francesa, traída por los colonizadores españoles, los ingleses que se establecen en La Habana (1762 – 1763) y más tarde, en 1891, los franco – haitianos, que inmigraron a Cuba a raíz de la Revolución Haitiana.

El género canción por ejemplo, tiene puntos de contactos con lo español, lo napolitano y los francés; en los albores del siglo XX, a partir de la década 1930, la influencia de lo artístico – musical y cultural, de Estados Unidos, influye en una nueva forma de hacer la canción cubana y nace de ahí, el feeling.

El jazz afro norteamericano, así como el rock and roll, el Charleston y otros, fue experimentado en Cuba y ejemplo de eso, es el trabajo de los hermanos Orestes e Israel López, los que crean el Danzón de Nuevo Ritmo y luego se originó el Mambo, donde Dámaso Pérez Prado, lo llevó a su máxima expresión musical y lo dio a conocer internacionalmente, en formato de jazz big band, desde México.

Ernesto Duarte, Benny Moré, Mariano Mercerón, la Riverside y la orquesta Hermanos Avilés, entre otros, trabajaron la música cubana con este tipo de formato instrumental, o sea, el de jazz band o jazz big band; y el feeling, desde su nombre, hasta la forma interpretativa y de acompañamiento acordal, de libertad rítmica y melódica, tiene influencia extranjera, pero llevado a lo cubano, modificado y predominando una manera interpretativa muy propia.

El Bolero, es un género cubano, que tiene como iniciador a Pepe Sánchez, con su obra "Tristeza", en la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo países de la región, como: México y República Dominicana se atribuyen ser los padres progenitores. Es importante preguntarse: ¿Por qué tantos intérpretes de Latinoamérica y el mundo, se concentran y participan en la cita musical cubana "Boleros de Oro"?

Muchas obras del cancionero cubano, de diferentes épocas son de referencia o parte del repertorio musical de artistas de renombre internacional; algunas de ellas, son: Guantanamera (Joseíto Fernández), Mamá, Son de la loma (Miguel Matamoros), Veinte años (María T. Vera), Longina (Manuel Corona), La gloria eres tú (José A. Méndez), Contigo en la distancia (César Portillo de la Luz), Como fue (Ernesto Duarte), Alma con alma (Juanito Márquez), Yolanda (Pablo Milanés), Flor pálida (Polo Montañéz).

La obra, "Contigo en la distancia", de César Portillo de la Luz, es una de la más versionadas e interpretadas, en todo el mundo, su autor, fue y será siempre uno de los grandes del cancionero cubano, de los que encabeza el llamado movimiento del feeling, allá por la década de 1930-40, del pasado siglo XX?. ¿Cómo atribuirle la autoría de esta obra al mexicano Luis Miguel o a la estadounidense Cristina Aguilera, por haber interpretado, versiones excelentes-?

La sociedad con su red de instituciones educativas y culturales, tienen una gran responsabilidad en brindar los conocimientos necesarios que contribuyan a esclarecer estos criterios, que permita a todos los miembros de la sociedad y a los educandos como principio esencial, el reto de tener una cosmovisión y concepción del mundo a partir del establecimiento de las disímiles relaciones entre la cultura, de desarrollar un pensamiento crítico, reflexivo, y la capacidad de percibir los mensajes subliminales generados por la industria transnacional de la cultura y el entretenimiento.

Es importante preguntarse, ¿dónde ha quedado la actividad de los maestros de Educación Musical, y Educación Plástica en las escuelas, la actividad de los instructores de arte (música), los promotores culturales y las instituciones culturales de las comunidades y los territorios, las Empresas de la Música?

Desde estos elementos, se valora en esta ponencia las amenazas que en la actualidad limitan el conocimiento del patrimonio musical cubano por las actuales y futuras generaciones de cubanos, lo cual constituye un reto para su salvaguarda y protección que impone el mundo globalizado de hoy, ante estas vertiginosas transformaciones se requiere de un redimensionamiento de las acciones

educativas en cada contexto histórico social y cultural.

Desarrollo

A lo largo de la historiografía musical cubana, muchos son los compositores e intérpretes de referencia obligada para Latinoamérica y el mundo. Muchos son los que mantuvieron o mantienen una estrecha relación entre la música de concierto y la más popular, propiciando así, un trabajo musical que ha marcado el establecimiento y reconocimiento internacional, desde el mismo siglo XIX y hasta la actualidad.

Dentro de una extensa relación de compositores e intérpretes se destacan y son de obligada consulta: Manuel Saumell, Ignacio Cervantes, “Lico” Jiménez, José White, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats, Manuel Corona, Sindo Garay, María Teresa Vera, Rosendo Ruiz, Miguel Matamoros, Ignacio Villa “Bola”, Rita Montaner, entre muchos otros que enaltecen a la nación cubana.

Es innegable que nuestro país fue influenciado por formas interpretativas y rítmicas de géneros, como: el jazz, el blue, el country, el rock, el pop, lo que propició el estímulo a la creación de los cuartetos vocales; otro acontecimiento fue la llamada “Década Prodigiosa” que apareció en España, con géneros y ritmos latinoamericanos, que permitieron enriquecer la canción, la que produjo una manera muy novedosa de hacer este género y fomentó las bases, para la transformación de esta en América Latina y Cuba.

The Beatles, agrupación británica, de pop/rock de la década de los años 1960-70, cambió la historia de la música popular en el mundo, y también llegó a Cuba, provocando una nueva forma de hacer nuestra música popular. Ejemplo de agrupación, fusionada entre lo foráneo y las raíces más relevantes cubanas, donde se expresa el acontecimiento beatleriano, es la Orquesta de *Juan Formell y Los Van Van*, fundada en 1969. Juan Formell, expuso que:

...la influencia Beatles y géneros, como: el Beat, el Pop, la inclusión de instrumentos electrófonos, como: el piano, la guitarra y bajo eléctrico; el trabajo instrumental de la batería o drum, conjuntamente con la base rítmica del son y otros géneros cubanos, fue el resultado del songo y quizás la nueva

forma de hacer la música popular bailable.

La agrupación que funda Chucho Valdés: *Irakere* en la década de los 1970 tenía una propuesta con características musicales totalmente diferentes y muy novedosas; mezclaba las raíces musicales cubanas, de influencia afro, los géneros populares y los elementos jazzísticos. Imposible olvidar muchos de aquellos temas y algunos de los instrumentistas que lograron representar a la música cubana en los escenarios más alto del mundo, como: Oscar Valdés, Alberto Varona, Arturo Sandoval, Paquito D´ Rivera, Carlos Averoff, Germán Velazco, Enrique Plat, Carlos del Puerto, José Luis Cortés.

En lo popular, la década de los años 1980 fue de notable incidencia e influencia, de muy buena música extranjera, sobre Cuba en idioma inglés, ¿cómo no hacer referencia a la música del llamado rock duro, metal o del pop, donde llegaron intérpretes no solo de Estados Unidos, Gran Bretaña y otros países de lengua inglesa? Es importante mencionar a Freddie Mercury & Queen, Michael Jackson, Stevie Wonder, Paul McCartney (ex Beatles), Lionel Richie, Tina Turner, Diana Ross, Madonna, The Bee Gees, Billy Joel, Ray Charles, Bob Dylan, Steve Perry, Bruce Springsteen, entre otros, que supieron –a través de los medios masivos- conocer de buenas letras, otras formas de interpretar otras sociedades, sus inquietudes, su técnica, sus sonoridades.

Son muchos los intérpretes y creadores en el mundo que -en diferentes épocas- han interpretado nuestra música o la han incluido en sus producciones musicales, son: Luciano Pavarotti, José Carreras, Plácido Domingo, Andrea Bocelli, Julio y Enrique Iglesias, Sarita Montiel, Moncho, Paloma San Basilio, Massiel, Ana Belén y Víctor Manuel, Amaya, Joaquín Sabina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Simone, Tania Libertad, Fito Páez, Mercedes Sosa, Oscar D´ León, Andy Montañez, Marc Antony, Cristina Aguilera, Gilberto Santa Rosa, Rubén Blades, Agustín Lara, José José, Luis Miguel, Juan Luis Guerra, El Canario, Las Chicas del Can, Johnny Pacheco, Nat King Cole, Dizzy Gillespie, Rolling Stone, Kool & The Gang, demostrando la grandeza y autenticidad de los valores de la creación musical cubana de todos los tiempos.

El acceso y las posibilidades a internet, el turismo y la llegada de diferentes países emisores, las relaciones sociales y la emigración, entre otros factores, inciden de manera notable en este aspecto. La globalización de la cultura, de los mejores valores, de la identidad, la idiosincrasia, el folklore, en todas las aristas de una sociedad, eleva el conocimiento, enriquece el alma.

Los jóvenes cubanos siempre en cada época, han sido cantera, se le ha confiado el futuro del país, pero en la actualidad, son los más vulnerables y sensibles a cualquier fenómeno social o cultural, por lo que hay que guiarlos también. Si a lo anterior sumamos que no siempre la escuela, la comunidad, la radio y la televisión (los medios masivos) proponen espacios o programas de la mejor factura y calidad, es lógico que se busquen otras alternativas de consumo para el ocio, el entretenimiento, lo artístico musical y lo cultural, como el “paquete de la semana” (combinación de programas audio visuales, sobre todo, de factura extranjera – muchos con una indiscutible calidad en el diseño, la música, los presentadores, el vestuario, en fin, excelente producción).

En este servicio, se puede encontrar: novelas, series, filmes –de cualquier clasificación o categoría-, documentales, música, espectáculos variados, noticieros, entre otras ofertas. Indiscutiblemente la oferta es ampliamente variada y muchas veces vale la pena pagar por el entretenimiento, aunque no siempre se entienda o se conozca qué y cómo se consume un determinado producto artístico cultural. Debe añadirse que esa alternativa (paquete de la semana), ha sido el núcleo de concentración para la copia y promoción de “mala música”, delimitados valores estéticos y artísticos, el que ha llegado hasta los encargados del transporte público, espacios recreativos o “culturales”, instalaciones turísticas y hoteleras, permitiéndolo directivos de entidades estatales, responsables de actividades festivas, –tanto particulares como masivas-, prevaleciendo ante los espacios referidos, la poca promoción de los mejores valores de la cultura artístico musical. ¿Cómo es posible que instituciones artístico – culturales, como: Casas de la Trova, Casas de la Música (de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales, (EGREM) o Casas de la Cultura, haya un predominio de una música que no responde a su objeto social? ¿Cómo priorizar los niveles de ingresos, por cumplir un plan económico, establecido a las identidades, antes que dar cumplimiento a su objeto social, en esos referidos espacios, y a la política cultural de la Revolución Cubana?, que plantea, hacer del arte y la cultura un real patrimonio de todo el pueblo.

Lo anterior debe ser más sorprendente cuando toda una moda de mala selección y promoción de esa música, contraria a los valores musicales identitarios del país, son parte de los programas de actividades, de los departamentos de animación y recreación, de muchas instalaciones turísticas y hoteleras, cuando los clientes seleccionan como destino de sus vacaciones a Cuba, no solo lo atrae el sol y la playa, sino al conocimiento de la cultura, la música, su pueblo o la historia.

¿Cómo se entiende que se le ofrezca “malos servicios” artísticos o musicales, muy por debajo a lo que nos distingue y representa a nivel internacional?, cómo puede predominar, muchas veces, el gusto de decisores hoteleros en la selección de una oferta artística o cultural, muy por debajo a la calidad que se representa en los catálogos de excelencia de las Empresas Comercializadoras de la Música y los Espectáculos, muy por debajo –e incluso- al conocimiento que puedan tener los responsables directos, de los departamentos a cargo de la parte artística, en esas instalaciones?

¿Cómo es posible que la gran mayoría, de los clientes que nos escogen como destino turístico, busquen el disfrute y conocimiento de la gran variedad de los géneros musicales cubanos, entre otras atracciones, por supuesto, y sin embargo un importante segmento de la sociedad cubana, busque en lo foráneo?

Otro espacio que sigue tomando fuerza, en el consumo de esa música no seleccionada con rigor, es la escuela cubana, en todos sus niveles y tipos de enseñanza. A pesar de las alertas y críticas de muchos docentes, algunas familias, la prensa y programas de la televisión educativa, sobre el mal gusto musical, porque siempre se difunde una música adecuada para las edades de los niños, adolescentes o jóvenes, en la conmemoración de efemérides, de determinados matutinos o vespertinos, actividades extradocentes o extracurriculares, esté o no dirigidas por los educadores artísticos, los instructores de arte, los guía de la Organización de Pioneros “José Martí” (OPJM), la Federación Estudiantil de la Enseñanza Media (FEEM), la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), Consejo de Padres, ante el colectivo de la escuela, o responsables de las mismas, es lamentable observar como niños y niñas, de grados primarios y adolescentes, generalmente con autorización y conciencia de sus padres, son utilizados para representar desfiles de modas extranjeras, hacer bailes donde predominan movimientos corporales y gestos sexuales, a ritmo de reggaetones o de una música trap, en actividades que convoca la escuela y por supuesto, con presencia de la comunidad.

¿Es que la familia, la escuela y la comunidad, como ente de espacio intercultural han perdido su responsabilidad y vínculo en los procesos formativos de las nuevas generaciones?. ¿Dónde está la labor educativa y la orientación en el gusto estético y artístico de esos factores?

Hoy la “contaminación del mal gusto musical” toma por sorpresa a todos, pues no son pocos los espacios sociales donde está presente muchas veces por moda o

desconocimiento, otras veces inconsciente o intencionales, pero lo cierto es que el desentendimiento y el irrespeto al espacio sonoro de las personas es algo que no se tiene en cuenta. No pocos son los ejemplos de las vulgaridades sonoras que se han instaurado y son parte del lenguaje de adolescentes y jóvenes, esto ocurre en el transporte público o en el particular, no se llama la atención, mucho menos cuando se amplifica en equipos portátiles, lo mismo en una parada, dentro de un transporte, en un aula de la escuela, un espacio de la comunidad o el interior de un centro laboral, de cualquier sector.

Tener una motivación sonora o gusto musical sin entender sus recursos y decodificar, sus bases elementales, como: las letras de las “obras”, el mensaje que se transmite y los códigos –generalmente repetitivos- de determinados audio visuales, del llamado “reggaetón”, que no siempre es el mejor pensado, elaborado o con un cuidado en su factura composicional o promocional, puede constituir un grave problema para las generaciones que nos suceden y que serán los responsables de salvaguardar el patrimonio musical; defender los valores más auténticos, saber de dónde venimos, cómo hemos llegado y estamos, y hacia dónde vamos, también debe ser una necesidad de la generación cubana más joven.

La música cubana transita con “buena salud”, ejemplo de ello son los Premios Grammy Latinos, nominados u obtenidos por varias agrupaciones, compositores e intérpretes; el elevado nivel de aceptación de los artistas cubanos en escenarios internacionales, su acertada participación en festivales y concursos, la gran cantidad de artistas extranjeros que participan en los eventos internacionales convocados por el Ministerio de Cultura (MINCULT) y sus dependencias, como: Festival Internacional de Voces Humanas, presidido por Leo Brouwer, Festival Internacional del Danzón (Matanzas), Festival del Caribe y Fiesta del Fuego (Santiago de Cuba), Festival “Benny Moré” (Cienfuegos), Concurso Internacional PERCUBA, Jo-Jazz (La Habana), Concurso Internacional de Jóvenes Pianistas (La Habana), Concurso Internacional de Guitarra (La Habana), Concurso Nacional de Jóvenes Cantantes Líricos (Holguín), Festival del Son (Mayarí, Holguín), Jornada Nacional Cucalambeana (Las Tunas), Festival de Música Contemporánea de La Habana, entre otros.

Por otro lado, los géneros musicales populares gozan de prestigio, de una riqueza rítmica y melódica que se conocen en los lugares menos pensados; estos se escuchan, se bailan y hasta muchos han alcanzado la “fama” y el reconocimiento de muchos

seguidores. No son pocos los intérpretes extranjeros que han destacado en sus producciones, repertorios o espectáculos obras del cancionero cubano, por lo que esto puede ser un medidor a la valía de la música cubana. En relación con ello, el pianista, compositor y pedagogo musical César Pérez Sentenat (La Habana, 1896 - 1973) al defender los valores y raíces de la música cubana decía: “Las razones de nuestro presente hay que buscarlas en las raíces de nuestro glorioso pasado para que la rueda del tiempo se enlace (...), a fin de impulsarnos y construir un futuro firme, digno, justo y glorioso».

En la actualidad es preocupante que exista un elevado consumo de mala música, de un reggaetón de anti-valores estéticos y artísticos, que tiene una alta incidencia y convocatoria, donde predomina: el sexo, el consumo de alcohol, la droga y otros vicios como, la violencia, la discriminación del género femenino, la ostentación material, palabras obscenas, el dinero fácil que denigra la dignidad humana, entre otras.

Se reconoce que el reggaetón ha invadido toda la sociedad y muchos músicos cubanos han sabido mantenerse en la preferencia del segmento juvenil, sin embargo en sus producciones prevalece, la crónica social, los hechos y situaciones de la vida cotidiana, pero con arreglos inteligentes, letras cuidadosas, ritmos fusionados, sin la agresión o el irrespeto social, sin la ofensa, sin lo vulgar, sin exacerbar lo mundano y lo irreal.

Desde estos propósitos, la familia, la escuela, la comunidad, los organismos, las organizaciones, las instituciones, en fin, la sociedad, deben proyectar acciones concretas, que posibilite el amor y conocimiento, al patrimonio musical cubano. Hay que exigir a las entidades, centros e instituciones, el cumplimiento de la Política Cultural Cubana, de claros preceptos, definiciones, objetivos y contenido; así mismo, el estudio de la Constitución de la República, con relación a estos aspectos.

La radio y la televisión también son responsables, en gran medida, del consumo social de un arte bueno o no. La televisión, demostró que puede llegar a toda la familia cubana. Los programas en temporadas, “Sonando y Bailando en Cuba” lograron la más alta concentración y atención de familias y comunidades enteras, donde hubo debate, se escuchó, interpretó y bailó muy buena música cubana, de todos los tiempos, todos los géneros y formatos musicales.

Sobre la televisión cubana, válido es el reconocimiento de las ofertas y programación del Canal Clave; el que ha logrado una programación para todas las generaciones,

gustos y preferencias musicales; la misma es variada, no deja de hacer tránsito por épocas pasadas pero también brinda lo que más está sonando y que se puede escuchar, disfrutar, en el idioma que sea, pero con buenas facturas.

Es necesario continuar promocionando espectáculos, conciertos, documentales, películas musicales, así como propuestas populares –en video clip- de todo tipo, la búsqueda de las ofertas que realiza “La mochila”, alternativa de programas culturales, artísticos, documentales, filmes, seleccionada y cuidadosamente revisada por la Televisión Cubana, de acceso y distribución gratuita en las salas de computación, para incidir en la orientación del gusto estético y artístico, de las nuevas generaciones, en destacar más los valores más genuinos del patrimonio artístico musical de la nación cubana y defender lo que es auténticamente nuestro.

Conclusiones

Transformar el mal gusto musical, no solo es una urgencia, sino una necesidad social que se debe priorizar en las nuevas generaciones por parte de todas las instituciones responsabilizadas con ello. Hay que potenciar el buen arte musical, estimular a los compositores e intérpretes; es necesario integrar a la familia, la escuela y la comunidad, desde los primeros años escolares y trabajar más con las canciones y rondas infantiles, proyectar más eventos musicales, donde la música cubana sea la protagonista, por su variedad de géneros, compositores e intérpretes, sin negar los mejores valores de géneros internacionales.

Los medios masivos, las instituciones culturales, los encargados de dirigir los procesos artísticos y culturales, los maestros y profesores de los diferentes niveles y tipos de enseñanza, los instructores de arte (música), los artistas, son actores determinantes en la orientación y guía para la formación de las actuales y futuras generaciones de cubanos. Son los, adolescentes y jóvenes, el futuro del país, por tanto, ellos tendrán el encargo social de mantener y defender los mejores valores del Patrimonio Musical Cubano.

Referencias Bibliográficas

- Alén, O. (2006). Pensamiento Musicológico. Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Carpentier, A. (1988). La música en Cuba. Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Castro, F. (2011). Palabras a los intelectuales. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2011.
- Collado, R. (2017). La historia de la enseñanza de la música en Holguín desde 1959 hasta la actualidad. Tesis en opción al grado académico de Máster en Historia y Cultura en Cuba. Universidad de Holguín.
- Chorens, R. (2009). Arte Musical. Apreciación e Historia. Editorial Adagio, La Habana.
- _____. (2011). Música y músicos cubanos. Editorial Adagio, La Habana.
- Gómez, Z. y Victoria Eli. (1995). Música Latinoamericana y Caribeña. Ed. Pueblo y Educación, La Habana.
- Giro, R. (2007). Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba, t.t. 1 – 4. Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Guanche, J. (2011). Cultura Popular Tradicional Cubana. Nomencladores de dos Atlas Culturales. Editorial Adagio, La Habana.
- Ortiz, F. (1940). Los factores humanos de la cubanidad. En Revista Bimestre Cubana, t. XLV, no. 2, La Habana.
- Pogolotti, G. (1999). Política cultural: una mirada, un universo. Apogeo y síntesis del devenir artístico cubano. Artículo publicado en el No. 1 de la revista Bohemia. Año del 40 Aniversario de la Revolución.
- Páramo, H., Raúl Rodríguez y Margarita Martín. (2002). Temas de Estética. Editorial Adagio, La Habana.
- UNESCO. (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Artículo 2,1: Definiciones.
- Valcárcel – Leyva, N. (2011). EL patrimonio cultural y el proceso formativo del profesional humanista. Ciencias Holguín, Revista trimestral, Año XVII, octubre – diciembre.

093- La enseñanza artística: aportes al patrimonio musical holguinero

Artistic education in Holguín: contributions to musical heritage

Autores

M. Sc. Ramón Collado González¹⁹³, rcollado@uho.edu.cu

Lic. Alejandro Ernesto Collado González¹⁹⁴.

M. Sc. Madelaine de la Caridad González Toledo¹⁹⁵, docenciaisa@telecristal.icrt.cu

Resumen

En Cuba, la música es reflejo indiscutible de los valores culturales más genuinos de la nación; la misma ha alcanzado significativos reconocimientos no solo por la gran variedad de géneros, compositores e intérpretes, sino también por los logros de la enseñanza artística. La historia de la enseñanza artística y sus aportes al patrimonio musical holguinero, especialmente a partir de los inicios de la Revolución Cubana y hasta la actualidad, es una temática poco tratada por los autores que se han motivado por esta línea de investigación. El trabajo aborda el proceso evolutivo de este tipo de enseñanza, así como revela y reconoce a pedagogos del arte de los sonidos, que han dejado significativas huellas, a través del proceso académico, y que han contribuido a la salvaguarda y consolidación del patrimonio musical holguinero.

Palabras claves: Música, Enseñanza de la música, Patrimonio Artístico Musical.

193 Profesor Auxiliar. Universidad de Holguín. Cuba. Labor que desempeña: Profesor y Vicedecano de Extensión Universitaria de la Facultad Ciencias de la Educación. Presidente de la Cátedra de Música Cubana “Faustino Oramas Osorio”.

194 Institución de procedencia; Instituto Preuniversitario “Jesús Menéndez. Holguín. Cuba. Labor que desempeña: Profesor de Educación Artística.

195 Profesor Asistente. Escuela Elemental de Arte “Raúl Gómez García. Holguín. Cuba. Labor que desempeña: Profesora y Jefa del Departamento de Música de la Escuela Elemental de Arte y profesora de la Filial del ISA en Holguín.

Abstract

In Cuba, the music is reflex indisputable of the cultural moral values more genuine of the nation; The same has attained significant recognitions you did not sole for the a great variety of textiles, composers and interpreters, but also for the achievements of the artistic teaching. The history of the artistic teaching and his contributions to the musical patrimony holguinero, specially as from the beginnings of the Revolution Cuban and to the present time, it is a subject matter little treated by the authors that have been motivated for this line of investigation. The work discusses the evolutionary process of this type of teaching, the same way that you reveal and acknowledge to pedagogues of the art of the sounds, that the significant footprints, through the academic process, that they have contributed to the safeguard and consolidation of the musical patrimony and have left holguinero.

Keywords: Music, The teaching of music, Artistic Musical Patrimony.

Introducción

En Cuba, el principal antecedente de la enseñanza de la música se puede encontrar en el primer músico y maestro de capilla, Esteban Salas y Castro, de altos reconocimientos por sus aportes a la música de concierto y la enseñanza de la música. Sin embargo, no es hasta finales del siglo XIX en que aparece la intención de insertar la música a los planes de estudio en los colegios (Cañizares, 1993), seminarios (Carpentier, 1988), escuelas privadas y públicas; actividad condicionada por la influencia del arte europeo, tanto por músicos extranjeros que se radicaban en Cuba como por estudios que realizaban algunos cubanos en academias y conservatorios de música.

En este sentido, nombres imprescindibles lo serán siempre: José María Ochoa (holguinero), Guillermo Tomás, Hubert de Blanck, Jorge Anckerman y Amadeo Roldán, como representación de una primera generación de músicos preocupados por la enseñanza musical y, en una relación extensa, ya en los albores del siglo XX, se destacan otros, como: Argeliers León, Juana "Cuca" Rivero, Harold Gramatges,

María Teresa Linares, por solo mencionar a unos pocos.

La enseñanza de la música en Cuba, luego del triunfo revolucionario de 1959, ha obtenido importantes logros que le han valido el reconocimiento a nivel nacional e internacional. El gobierno revolucionario ha realizado ingentes esfuerzos para desarrollar la enseñanza artística y dentro de ella, la música; para ello creó centros e instituciones para los diferentes niveles de este tipo de enseñanza.

También desde los mismos inicios, se realizaron convenios importantes con las principales potencias de los países ex socialistas del continente europeo, fue así como a Cuba llegaron especialistas, docentes, técnicos y hasta personal de apoyo con la literatura más actualizada y métodos de estudios para el aprendizaje de las diferentes líneas de la música. Todo ello unido al legado de la pedagogía musical precedente ha propiciado la consolidación de la enseñanza de la música en nuestro país.

Desde estos propósitos, en la ponencia se valora, el desarrollo que ha tenido la enseñanza artística en la provincia de Holguín, principalmente en la música, sus máximos representantes, su trascendencia, impronta y aportaciones al patrimonio musical de la nación cubana.

Desarrollo

El proceso formativo, de la enseñanza de la música en Holguín

El antecedente más significativo del acontecer musical en Holguín en la etapa colonial, lo encontramos con la aparición, en 1882, de la orquesta “La Bulla”, posteriormente denominada “Hermanos Avilés”, considerada la orquesta más antigua de Cuba. Es importante señalar que en ese período, la enseñanza de la música fue ejercida, de manera privada, por profesores que integraban o eran parte de las bandas musicales que amenizaban determinados bailes, tertulias y fiestas, sobre todo, para las sociedades y representantes de la burguesía criolla local.

En la etapa neocolonial, al igual que en el resto del país, en Holguín las pocas academias que se crean, estaban adscriptos a conservatorios y academias de cierto renombre a nivel nacional. Hernández (2001), en su investigación sobre La

Música en Holguín, expone:

(...) en 1902 se crea el Instituto Musical de Oriente fundado por Agustín Morales Velázquez donde por primera vez se imparten asignaturas como composición y orquestación. Otra academia de meritoria trayectoria en las primeras décadas fue la de Carmen Uribarri (1909) adscripta al Conservatorio Nacional, (...) contó con profesoras de canto y piano. (p.77)

Otros conservatorios que se fundan a lo largo de la República, se relacionan o están vinculadas a determinadas familias con formación musical, muchas de las cuales gozan de prestigio -en la actualidad- y son de los que han aportado, de manera relevante, al desarrollo musical del territorio holguinero. Merece un justo reconocimiento los conservatorios o academias de las familias: José María Ochoa, Agustín Morales, Juan Márquez Gómez y ya en la década del 50, el de la familia Coayo.

La génesis de la enseñanza de la música después de enero de 1959, la encontramos en *La Academia Municipal de Música "José María Ochoa Correa"*, la que se funda en 1960 por iniciativa del Dr. Silvio Grave de Peralta, quien era una persona sensible y con cierta formación artística, a su vez era el Presidente de la Junta de Coordinación Ejecución e Inspección (J.U.C.E.I), y el Patronato de Extensión Cultural de Holguín. Hernández (2001), refiere que: *"(...) esta academia se ubicó en el local o espacio situado en la calle Mártires No. 54, -donde actualmente se encuentra la Empresa Provincial de la Música y los Espectáculos "Faustino Oramas", de Holguín;- allí estuvo por el período de cuatro cursos"* (p. 115). Posteriormente se traslada de sede, para lo que fuera antes de 1959, "La Unión Holguinera" (Sociedad de Mulatos y Pardos de Holguín), donde radica actualmente el Conservatorio de Música de Holguín, en la calle Luz Caballero No. 98, entre las calles Maceo y Libertad, en el mismo casco histórico de la ciudad.

Ángela Cabrera Sánchez, una de las primeras trabajadoras no docente de la naciente Escuela de Arte, en Holguín, afirma:

Las primeras líneas y especialidades de la música, y el acompañamiento de determinadas asignaturas para la enseñanza del Ballet, en Holguín, se abrieron con la contratación de profesores egresados y provenientes de las academias privadas, con muy buena formación, en piano, como: Otilia González y Olga Fara.

Por su parte, Francisco "Lele" Sánchez, músico de altos reconocimientos y gloria de la cultura en Cuba, expone:

En violín, la línea fue inaugurada por el profesor Eduardo Vidal Avilés; guitarra, por José Sotero Sierra, Francisco «Lele» Sánchez Ávila, considerado como uno de los grandes de la percusión en Cuba, fue el responsable directo de la apertura de la percusión en 1968; luego se incorporaron los primeros egresados de la nueva Escuela Nacional de Arte, a cumplir con el Servicio Social, como: Aldo Rodríguez y Mario Daly (guitarra), y en Saxofón, la línea se abre por Búlmaro Hernández.

El diseño armónico del sistema institucional de la cultura, se recogió en la Política Cultural de la Revolución Cubana, es por ello que a partir de la década de 1970, en Holguín, floreció una de las etapas más ricas y de amplios logros formativos, en la enseñanza de la música, con la fundación de la Escuela Vocacional de Arte “Raúl Gómez García”, la que se inició fusionada con otras especialidades artísticas, como: la enseñanza de las artes plásticas. Posteriormente surgieron la Escuela Profesional de Música “José María Ochoa” y finalizando la década de 1980, la “*Unidad Docente de Canto*” de la Universidad de las Artes (ISA), más adelante la devenida *Facultad de Canto*.

Los años iniciales del naciente Conservatorio de Música, en Holguín, en 1977, estuvieron fortalecidos, sustancialmente, por la presencia en su claustro, de pedagogos de la antigua Unión Soviética, en las especialidades de piano, violín y asignaturas teóricas, fundamentalmente, con los cuales se nutrió con valiosos jóvenes en servicio social, la mayoría procedentes de La Habana y recién graduados de la joven Escuela Nacional de Arte (ENA). Ello permitió que poco a poco se fueran formando los propios especialistas hasta lograr el claustro que se tiene en la actualidad. Este centro nació sólo con dos especializaciones: violín con cuatro estudiantes y saxofón con uno.

El conservatorio de música de Holguín, su dirección y su claustro gozan de prestigio a nivel nacional y asumen la formación de líneas de la música para estudiantes de varias provincias orientales, desde Guantánamo hasta Camagüey. Igualmente, la formación que ofrece este conservatorio, no solo brinda la posibilidad que el egresado de este nivel, pueda asumir los retos de hacer música en todas sus modalidades, género y tipos, y pueda enfrentarse a las más complejas partituras musicales, sino que alcanzan una alta preparación que le da vía a la continuidad de estudios superiores en la Universidad de las Artes, en sus dos tipos de cursos (diurnos o por encuentros).

Respaldando lo anterior, muchas personalidades de la música cubana, como:

Frank Fernández, Leo Brouwer, Roberto Varela y María E. Mendiola, han planteado críticas muy favorables y coinciden en afirmar que: (...) *Holguín tiene la mejor sesión de cuerdas del país, en cuando a afinación, empaste y sonido.*

Algunas de las expresiones logradas en el Conservatorio “José María Ochoa Correa”, son los siguientes:

- Desde los primeros cursos se ha logrado incrementar el número de egresados que logran ser matrícula en la Enseñanza Superior (ISA), aspecto que avala el nivel de sus alumnos.
- Graduados de esta escuela han ocupado cargos de dirección en el Centro y/o Empresa Provincial de la Música de Holguín, Instituto Cubano de la Música, El Centro Nacional de Música de Concierto, el Ministerio de Cultura y Escuelas de Arte de diferentes provincias, como: Guantánamo, Santiago de Cuba, Granma, Ciudad de la Habana, Las Tunas y Camagüey.
- Gira a México y varios conciertos, con la grabación de un CD, de La Orquesta de Guitarra, durante los cursos 1996-1998.
- Los enriquecedores intercambios artísticos con la Escuela T. L Kennedy de Canadá, en la propia sede.
- Existen más de 20 alumnos que colaboran con la Orquesta Sinfónica de Holguín y la Orquesta de Cámara de Holguín.

Por su parte, la Universidad de las Artes de Cuba, (ISA), consideró la necesidad de extender su labor docente, más allá de su ubicación en La Habana, con el objetivo de crear variantes organizativas que extendieran las posibilidades académicas a los aspirantes en regiones de influencia cultural distantes, de este centro nacional. Como centro rector y para consolidar una formación integral de los estudiantes, con la máxima calidad, exigencia y continuidad, en correspondencia con el desarrollo socio-cultural del país, se tuvo en consideración, la experiencia acumulada a lo largo de los años y el trabajo desarrollado en el ejercicio de la actividad docente, esto propició la creación de una Unidad Docente en la provincia de Holguín, de sede en la ciudad cabecera, en 1988.

Con el propósito de garantizar a los estudiantes esta forma de ejercitación profesional, y al amparo de Resoluciones dictadas por el entonces Rector de la Universidad, se crearon tres Unidades Docentes adscriptas a las Facultades de Música, Artes Escénicas y Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del ISA, en las provincias de Camagüey, Santiago de Cuba y Holguín. El entonces ministro de Cultura, Abel Prieto Jiménez, en 1997, dictó la Resolución No. 5, por la que

incorpora:

(...) a la estructura del Instituto Superior de Arte, la Unidad Docente de Canto, perteneciente a la Facultad de Música y la Unidad Docente de Radio, Cine y Televisión, perteneciente a la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, en la provincia de Holguín.

En el caso de la carrera de Licenciatura en Música, perfil Canto, ha contado con claustros de una reconocida preparación técnica para ejercer la docencia, desde sus inicios. En el caso particular de la Unidad Docente de Canto se fundó por el barítono holguinero Raúl Camayd y Náyade Proenza, ambos fundadores también del Teatro Lírico “Rodrigo Prats”, a inicios de la década del 60, ya con resultados sobresalientes a nivel nacional. La referida artista y músico soprano fue designada como “Directora fundadora”, en esa época.

En la extensa relación de graduados que ha tenido, este nivel, en la enseñanza del canto, se destacan los que por su dedicación y compromiso con los valores artístico musicales han alcanzado un lugar dentro de la cultura local y nacional. En la amplia relación de intérpretes, que gozan de gran prestigio, en la provincia y a nivel de país, se encuentran: Náyade Proenza (fallecida), María Luisa Clark, Concepción “Conchita” Casals Arriaza, Arnulfo O. Ramírez García, María Dolores Rodríguez, Yuri Hernández, María Felicia Aldana Popa, Alfredo Más López, Sonia Camejo y Liudmila Pérez. La distinción con premios en eventos, tanto nacionales como internacionales, hablan de la calidad alcanzada por estos y otros artistas. A continuación, se relacionan algunos de los principales eventos, donde casi siempre han existido representaciones donde se han obtenido premiaciones y dignos reconocimientos:

- Festival “Cubadisco”, Cuba.
- Concurso de Canto Lírico Musicalia.
- Concurso Nacional “Rodrigo Prats”, Cuba.
- Concurso “Ernesto Lecuona”, Cuba.
- Concurso y Festival de Primavera, Pyong Yang, República Popular Democrática de Corea.
- Concurso Internacional de Canto “Hans Gabor Belvedere”, Viena.
- Temporada de Ópera “Landesthe – Linz”, Austria.
- Temporadas de Zarzuelas, Lima – Perú.
- Festival “Alfonso Ortiz Tirado” (FAOT), México.

Es meritorio destacar que muchos de los artistas del canto lírico, que integran

la nómina el Teatro Lírico “Rodrigo Prats”, en la actualidad, casi en su totalidad, son graduados de la enseñanza de la música (canto) o están cursando estudios superiores en la filial holguinera, recibiendo programas y planes de estudio de un alto nivel de exigencias, tanto técnica como artístico cultural.

Como resultado de su trabajo y el reconocimiento del público, a diferentes niveles, han tenido la oportunidad de realizar giras nacionales e internacionales, por solo hacer mención de unos pocos ejemplos, han sido invitados a los principales escenarios y salas de Cuba, como: La Habana, Santa Clara, Camagüey, etcétera y han tenido la oportunidad de lucir en ciudades de países, como: Perú, Ecuador, México, Venezuela, Rusia, Ucrania, Letonia, República Popular Democrática de Corea, China, Alemania, Bulgaria, Hungría, España, entre otros.

En todas estas instituciones los resultados obtenidos son favorecidos por los que han mantenido una permanencia en la actividad docente; así como los que se distinguen por su actividad artística y de manera paralela, han realizado una significativa labor en la enseñanza de la música en el territorio holguinero.

Por solo citar algunos que han dejado huellas en la actividad formativa de la enseñanza de la música en Holguín y que han aportado a los más genuinos valores artísticos, en una amplia relación, se encuentra: *Angélica Serrú Balmaceda (pianista y directora)*, *Armando Toledo Cisneros (violín)*, *Miguel Patterson (fagot)*, *Ramón Valle Sánchez (piano)*, *Emilio Morales (piano)*, *Iván del Prado (violín y director de orquesta)*, *Isir Almaguer (piano)*, *Cecilio Gómez Bauzá (piano)*, *Nelsis Díaz (guitarra)*, *Carlos Millán (piano)*, *José Drigs (percusión)*, *Laureano Rigol Sera (percusión)*, *Ana y Andrés Arriaza Fernández (canto coral)*, *Héctor L. Barrientos Ochoa (violín)*, *Eulogio H. Pino Hernández (flauta)*, *Concepción «Conchita» Casals (canto)*, *Arnulfo Ramírez (piano, percusión y solfeo)*, *María y Milagros Monier Ribeaux (solfeo, canto y dirección coral)*, *Conrado Quevedo Cruz (guitarra)*, *Ramón Valle (Teóricas)*, *Odalís y Verónica Valle (clarinete – teóricas)*, *José F. Obregón Pérez (percusión)* y *Frank Arias Ramírez (violín)*, entre otros.

¿Cuáles son los principales aportes de la enseñanza artística (música) al patrimonio artístico musical holguinero y al de la nación cubana?

El proceso de valoración de la relación patrimonio - identidad, a partir de las peculiaridades de cada localidad pone a disposición sus fuentes patrimoniales, facilita la interpretación de los esenciales identitarios que cualifican su contexto,

y enriquecen su condición de sujeto cultural de pertenencia. Todo lo anterior determina que los valores patrimoniales son fenómenos constitutivos del patrimonio cultural, que en su relación dialéctica evalúan el desarrollo de las manifestaciones de herencia identitaria, permitiendo el reconocimiento del sujeto cultural y del contexto sociocultural de pertenencia.

Los estudios realizados en el país, han contribuido a que en la actualidad exista una mayor comprensión de la diversidad de los procesos culturales que conservan y estimulan los sellos locales tradicionales ante la era global. La Organización de Naciones Unidas por la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) propuso y trabaja desde 1972, el concepto de patrimonio cultural formulado en la “Convención de La Haya”, en 1954, según el cual está integrado por todos los aspectos y cosas hechas por el hombre y los espacios habitados en una perspectiva histórica y cultural.

El patrimonio cultural, al igual que la identidad, es un concepto intrínsecamente relacionado con la cultura. El mismo se acompaña de una diversidad de denominaciones y definiciones, pero la mayoría de los autores asumen la denominación de patrimonio cultural; tales son los casos de los autores: Ares y Sampera (1980); Arjona (1986); García (1992); Portu (1996); Prats (1996); Rumbaut (1999); Sánchez (1998); Estepa (2001); Cuenca (2002); Santos (2003); Álvarez de Zayas (2004); Rivera (2005) y Fernández (2006).

Con relación al patrimonio cultural inmaterial, el autor asume el concepto de la UNESCO, (2003), donde se plantea:

(...) Son los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003)

A partir de los anteriores postulados conceptuales y los principales aportes del territorio holguinero, los autores asumen como patrimonio artístico musical:

Conjunto de valores artísticos que de manera individual o colectiva se representan o manifiestan en géneros musicales, tipos de música (folklóricas, tradicionales o populares); expresiones artísticamente clásicas o de concierto

de una comunidad, región o país, donde la producción musical se crea y recrea a través de legítimos sentimientos y en defensa de la identidad nacional. (Collado, 2017, pág. 70)

Considerando los fundamentos anteriores puede plantearse que un estudio de la enseñanza de la música en Holguín, demuestra cómo la misma ha tenido la responsabilidad de mantener una alta calidad, aportando así, al patrimonio artístico musical holguinero y cubano, a través de las diferentes instituciones, proyectos o colectivos artísticos de la provincia, en el país y a nivel internacional; lo anterior se evidencia en:

- La ciudad de Holguín, por su reconocida formación musical académica, sus agrupaciones concertistas y por el patrimonio musical que defiende, se ha convertido en una importante plaza para la celebración cada año, de “La Jornada Nacional de Conciertos”, participando figuras de prestigio y renombre nacional e internacional, como: Frank Fernández, Leo Brouwer, María Elena Mendiola, Roberto Valera, Zenaida Romeu, Armando Toledo, Aldo López – Gavilán, Vicente Monterrey (México), Zahng Yi (China), entre otros.
- La interrelación músico profesional – alumno, fuera del marco curricular, fortalece la motivación y desarrolla la perspectiva del crecimiento profesional.
- La incorporación de estudiantes, egresados y profesores de los diferentes niveles de la enseñanza de la música en Holguín, a colectivos e instituciones que prestigian el territorio, como: el Teatro Lírico “Rodrigo Prats”, Orfeón Holguín, Banda Provincial de Conciertos, Orquesta Sinfónica, Orquesta “Hermanos Avilés”, Septeto “Los Guayaberos”, ha propiciado se enriquezca y mantenga la calidad de su actividad musical.
- Los altos niveles de calidad que ha alcanzado la enseñanza de la música en el territorio, en los diferentes procesos formativos, ha propiciado un significativo incremento en proyectos individuales, diferentes formatos, colectivos o instituciones musicales, avaladas por comisiones nacionales.
- Egresados de la enseñanza de la música en Holguín han sido seleccionados para integrar agrupaciones artísticas de primer nivel, por su alta calidad técnica, contribuyendo así, al patrimonio artístico musical de Cuba (Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, Coro Nacional de Cuba, Orquesta de Cámara de Guido López– Gavilán, Camerata Romeu, Cuarteto de Jazz de Chucho Valdés, entre otros) y en algunos casos, esto ha permitido que laboren fuera del país, como: Iván del Prado (director de orquesta); Andrés Coayo -hijo- (percusión); Yaroldi

Abreu (percusión); Harold Ricardo Corella (violista); Maikel R. Rodríguez Cruz (contrabajo); Ernesto Camilo Vega (clarinete); Ramón Valle (piano); Alejandro Meroño Valle (Pianista); Fidel Veitía (saxofonista), entre otros.

Conclusiones

La enseñanza de la música en Holguín, antes de 1959, estaba dirigida, fundamentalmente, al objetivo específico de entender el fenómeno físico sonoro del solfeo y a otras materias como la composición y la orquestación, a la vez que se ocupaba de la enseñanza básica de instrumentos como el piano y el violín.

No obstante, la enseñanza de la música en Holguín, en la etapa pre-revolucionaria, aunque limitada a la enseñanza privada, tuvo varias academias adscriptas a instituciones de alto renombre y reconocimiento nacional e internacional, lo que convertía a la ciudad en una destacada plaza artístico-cultural.

Con el triunfo de la Revolución, la enseñanza de la música en Holguín ha recibido un considerable impulso, unificando la experiencia de profesores de academias de avanzada pedagogía, en diferentes líneas de la música, con la creación de instituciones dedicadas a este tipo de enseñanza.

Con la fundación de la Escuela de Música en Holguín se abre una nueva etapa en la educación en los mejores valores de la música cubana y universal: estilos, formas y gusto estético-artístico.

Las influencias culturales, desde épocas pasadas, así como la notable incidencia en los aspectos formativos de la música clásica o de concierto, han sido de preferencia, en el público holguinero.

La enseñanza de la música en Holguín, desde los inicios de la etapa revolucionaria, se nutrió de profesores provenientes de la enseñanza privada, de egresados de las primeras graduaciones de la Escuela Nacional de Arte, los que incidieron, conjuntamente con algunos asesores y pedagogos de la ex Unión Soviética, como: *Alexander Kaniesvky*, *Anatoly Mielnikov*, *Guevor Avetisiank* y *Viacheslav Osipov*, el condicionamiento metodológico de los planes de estudio que se pusieron en práctica.

La elevada preparación que propicia la enseñanza artística (música) en la ciudad de Holguín a sus estudiantes, permite un amplio espectro en el desarrollo

profesional de estos egresados, pues la generalidad no se circunscribe a un solo género, tendencia o tipos de música, sino que pueden participar en diferentes estilos interpretativos, tanto cubanos como internacionales.

Referencias Bibliográficas

Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Cañizares, D. (1993). *La Música Sacra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Hernández, Z. (2001). *La Música en Holguín*. Cuba: Ediciones Holguín.

UNESCO. (2003). *El texto de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* [Sitio Web]. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/convenci%3n#part1>.

097- El Coro de Cámara en el ámbito formativo de la Universidad de las Artes

The Chamber Choir in the formative field of the University of the Arts

Autora

M. Sc. Grisel Lince González¹⁹⁶

Resumen

La música coral, de acuerdo al desarrollo alcanzado por esta manifestación en Cuba en el siglo XX, ha estado presente en el ámbito formativo desde sus momentos fundacionales. La práctica del canto coral en la academia, ha sido permanente, formando parte de los planes de estudio de todos los niveles de enseñanza musical. En 1981, egresaron los primeros graduados de Dirección Coral del ISA y durante cuatro décadas, esta línea ha mantenido un constante desarrollo. La formación universitaria en música del ISA, ha considerado el canto coral como espacio vital para el desarrollo integral de las capacidades interpretativas del estudiante, por lo que tradicionalmente se ha contado con agrupaciones corales de diferentes tipos que han contribuido a la preparación, tanto de estudiantes en el rol de cantores, como de los alumnos de Dirección Coral, que han ampliado sus capacidades y habilidades técnico interpretativas, metodológicas y artísticas trabajando con estas formaciones.

Palabras clave: canto coral, coro, formación, estudiantes.

Abstract

Choral music, according to the development achieved by this manifestation in Cuba in the twentieth century, has been present in the formative field since its founding moments. The practice of choral singing in the academy has been permanent, forming part of the curriculum of all levels of musical education. In 1981, the first students of Choral Conducting graduated from the ISA and for four decades,

¹⁹⁶ Directora de Coros. Master en Música mención Interpretación. Profesora Auxiliar del Departamento de Dirección Coral y Orquestal de la Facultad de Música del ISA

this line has maintained a constant development. The university-level training in music of the ISA, has considered choral singing as a vital space for the integral development of the interpretative capacities of the student, so traditionally there have been choral groups of different types that have contributed to the preparation of both, students in the role of singers, and students of Choral Conducting, who have expanded their capacities and their interpretative technical, methodological and artistic skills working with these formats.

Key words: choral singing, choir, training, students.

Introducción

La fundación en 1976 del Instituto Superior de Arte, hoy Universidad de las Artes, constituyó, sin lugar a dudas, un eslabón indispensable en la evolución lógica de la enseñanza artística cubana. En fecha tan temprana como 1961, el Comandante en Jefe, Fidel Castro Ruz, en sus conocidas “Palabras a los intelectuales”, hace referencia, a la creación de una Academia Nacional de Arte, concebida para la formación de un artista que se insertara en el nuevo contexto político y social, materializándose así, los presupuestos y aspiraciones incluidos en la política cultural de la Revolución. La creación del nivel universitario representó el ámbito para elevar, no sólo la calidad técnica de nuestros artistas ya profesionales, sino para dotarlos de una formación intelectual humanista, a tono con las más actuales tendencias artísticas del mundo.

La música coral, en consonancia con el desarrollo alcanzado por esta manifestación musical en el país durante el siglo XX, ha estado presente en la esfera formativa desde sus momentos fundacionales. La práctica del canto coral dentro de la academia ha sido constante y permanente, formando parte de los diferentes planes de estudio que han regido la actividad académica y de formación en los distintos niveles de enseñanza por los que transitan los estudiantes de los diferentes perfiles de la carrera de música.

Desarrollo

En 1981, momento de la promoción inicial del ISA, egresaron los primeros graduados de este nivel en la especialidad de Dirección Coral¹⁹⁷, y durante cuatro décadas, esta formación ha mantenido un constante y ascendente desarrollo, dotando al país de un significativo número de artistas¹⁹⁸ que han enriquecido notablemente el panorama coral, mediante el surgimiento de agrupaciones de muy alto nivel, todo lo cual ha contribuido a la consolidación, diversificación y legitimación del movimiento coral profesional cubano. Agrupaciones como el *Coro de Cámara Cohesión*, nacido en el propio seno de esta institución en 1983, así como *Exaudi* fundado en 1987, *Schola Cantorum Coralina* y *Vocal Leo* en 1993, *Ars Longa* en 1994, *Polifónico de La Habana* en 1999, *Ensemble Vocal Luna* y *Música Aurea* en 2002 y *Camerata Vocal Sine Nomine* en 2003, ejemplifican la tendencia creciente de este movimiento que, contaba ya con sólidas agrupaciones como los coros *Madrigalista* fundado en 1955, *Orfeón Santiago* y *Coro Nacional* creados en 1960, y una serie de coros provinciales, los cuales mantuvieron durante décadas la tradición en el cultivo de este tipo de música en nuestro país.

El currículo para la formación universitaria en música del ISA, siempre ha considerado el canto coral como espacio vital para el desarrollo integral de las capacidades interpretativas del estudiante¹⁹⁹, por lo que tradicionalmente se ha contado con formaciones corales de diferentes tipos como coros mixtos, femeninos y masculinos, que han contribuido a la formación, tanto de estudiantes que se han desempeñado en el rol de cantores, como de los alumnos de Dirección

¹⁹⁷ La formación académica de directores de coros se inició en nuestro país en 1963, con la creación de la carrera en el Conservatorio Amadeo Roldán y la ENA donde se educaron nuevos profesionales, varios de los cuales al terminar sus estudios fueron enviados en distintas fechas (desde 1969 hasta la década de los 80) a completar estudios en países socialistas. En 1976, con la creación del ISA se establece la carrera en el nivel superior, contándose la Dirección Coral entre los perfiles iniciadores de la enseñanza superior de la música en nuestro país.

¹⁹⁸ Hasta el curso 2022 se han graduado de la Licenciatura en Música con Perfil Dirección Coral un total de 74 estudiantes.

¹⁹⁹ El Canto Coral es una disciplina formativa para los diferentes Perfiles de la Licenciatura en Música tanto en el Plan de Estudios “C” perfeccionado vigente desde 1999 como en el Plan E, iniciado en 2019.

Coral, que han ampliado sus capacidades y habilidades técnico interpretativas, metodológicas y artísticas mediante el trabajo con estas agrupaciones.

En este contexto docente, la existencia de formaciones corales de cámara o ensembles de pequeño formato, ha estado estrechamente vinculada a las motivaciones de estudiantes y profesores de Dirección coral, en un afán de explorar y profundizar en el trabajo vocal, a través del descubrimiento e interpretación de repertorios diversos, empeño al que se han sumado históricamente muchos estudiantes interesados en cultivar y enriquecer su formación a través del canto coral.

Surgieron así agrupaciones como *Cohesión*, (1983-1987) (Fig. 1), creada y dirigida por Zenaida Castro y con una innegable impronta en el desenvolvimiento del movimiento coral cubano; *Lira* (1994-1996), dirigida por Damarys Gómez, *Stadium Cuba XIII*, (1995-1996) (Fig.2) creado por la autora de este trabajo y nombrado así para participar en el Festival Internacional de Coros *Julio Villarroel* en Margarita, Venezuela; Coro de Cámara del ISA, (2001-2005) (Fig.3), dirigido Wilmia Verrier, cuando aún era estudiante y durante sus primeros años de egresada, así como un sinnúmero de formaciones corales muy efímeras, creadas con motivo de los Recitales de Graduación de muchos estudiantes del departamento de Dirección Coral, o para eventos de diferente tipo, pero todas sobre la base del gusto y el disfrute de cantar en coro.

En el año 2014 la Facultad de Música crea el **Coro de Cámara de la Universidad de las Artes**, agrupación dirigida por la autora de este trabajo, y que ha estado integrada por estudiantes de las especialidades de Dirección Coral y Orquestal, Canto, Composición, Musicología, Cuerdas pulsadas, Viento y Percusión, interesados en cultivar y desarrollar la música coral a través de obras del repertorio europeo, latinoamericano y cubano con énfasis en la producción de los siglos XX y XXI. Este proyecto también se ha propuesto estimular y difundir la creación coral de los jóvenes compositores de la institución considerando que el conocimiento de este repertorio por parte de intérpretes y públicos contribuirá a la preservación de la memoria histórica de la Universidad.

Con estas metas, y con el propósito de colocar la actividad del ISA de manera permanente en el mapa de la música coral de nuestro país, iniciamos en marzo de 2014, un camino de trabajo que no se ha detenido; paso a paso, y no sin dificultades, se han ido logrando los objetivos propuestos, en una dinámica de trabajo de permanente renovación.

En una agrupación coral de estas características, en la que cantar no es la actividad principal de la vida artística de sus integrantes, y cuyo funcionamiento parte de un Plan de Proceso Docente que determina el tiempo de trabajo, tanto desde el punto de vista de la duración del proyecto como de la frecuencia de su actividad (cantidad y duración de los ensayos), es fundamental estimular la motivación por el canto coral por parte del director, partiendo del diagnóstico de las particularidades y potencialidades de cada individualidad que integra el conjunto y poniéndolas a favor del desarrollo del trabajo.

Cada cantor tiene que sentir que su aporte es decisivo para el logro de las metas propuestas, así como debe ser consciente de dónde están sus principales fortalezas desde las cuales puede enriquecer el resultado del trabajo en general. La selección del repertorio, la proyección y dinámica del trabajo, la búsqueda de estrategias que satisfagan las expectativas de los integrantes con la actividad, son condiciones fundamentales para lograr el sentido de pertenencia y apropiación por parte de los intérpretes hacia el trabajo que se realiza. Todos estos elementos han sido recurrentes en el trabajo del coro de Cámara de la Universidad de las Artes, a lo que se suma el incondicional apoyo recibido en estos años por la dirección de nuestra institución, sin el cual muchos de los logros obtenidos aún serían sueños. Desde los momentos iniciales, esta agrupación ha representado a la Universidad en diversos espacios artísticos y académicos. En el mes de marzo de 2014, con solo semanas de trabajo, el coro participó en la V edición del Festival de las Artes del ISA y en el mes de julio del propio año tomo parte en su primer evento internacional, el XI Festival Internacional de Coros *Corhabana 2014*.

Desde entonces, la presencia del coro en eventos especializados de música coral, así como en espacios artísticos y académicos de diversa índole ha sido permanente. El *Festival Mozart Habana* en todas sus ediciones, Festival de Música de Cámara *A tempo con Caturra*, Festival Nacional de Música de Cámara, *Semanas de Música Sacra de La Habana*, Primer Festival Internacional de Coros Universitarios *FICORU*, DF México, Festival Internacional de Coros de Santiago de Cuba *Electo Silva*, Temporadas de Música Coral *Santa Clara Canta*, Festival de Música electrónica *Eyeife*, XI Festival Internacional de Coros Universitarios Ecuador. Festival Internacional de Música Sacra Universidad UTE, Quito Ecuador, XIX Festival Internacional Coral de Música Sacra, Pamplona, Colombia, Festival Internacional de Coros Universitarios *Voces tejiendo Futuro*, UNDEF, Argentina, son ejemplos eventos que han contado con la participación de nuestra agrupación, ya sea de manera presencial o virtual.

Un amplio repertorio ha sido abordado durante estos años: obras que abarcan desde el siglo XIV hasta lo más reciente de la creación contemporánea con una fuerte presencia de repertorio creado en los siglos XX y XXI, integrado mayormente por obras originales, aunque también se encuentran arreglos y versiones corales. En este repertorio se puede identificar un gran número de obras escritas en Cuba, así como una representatividad de repertorio europeo y de las Américas. En el contexto de la música cubana ha existido una notable presencia de compositores vivos y se evidencia la preponderancia de jóvenes creadores.

Ha sido una línea de trabajo del coro, la difusión de repertorio creado por compositores que han tenido vínculos académicos con la institución con énfasis en los más jóvenes, entre los que destacan los nombres de Mónica O'reilly (Fig. 4), Ernesto Oliva, Daniel Torres Corona y Daniel Toledo cuyas obras han sido interpretadas por el coro, mayormente en calidad de estreno. En el trabajo con estas obras se ha propiciado que los cantores tengan influencia en aspectos novedosos de la interpretación realizando diversos aportes desde sus prácticas y saberes individuales. Por otra parte, la favorable reacción de los públicos ante la ejecución de este repertorio ha constituido una motivación, incrementando el interés del coro en su estudio e interpretación.

Además, durante estos años, el coro ha sido convocado a participar en diversos proyectos sinfónico corales que abarcan, desde obras icónicas del repertorio universal, hasta la creación cubana más contemporánea. Se pueden citar la Gran Misa en do menor, la Misa de Coronación, Te Deum (Fig.5) y la Ópera *La Clemencia de Tito* (Fig.6), todas de Wolfgang Amadeus Mozart, la *Harmoniemesse* en Si bemol Mayor de Joseph Haydn, el Réquiem Alemán de Johannes Brahms, el *Magnificat* y la Primera Cantata del *Oratorio de Navidad* de Johan Sebastian Bach, los performance *Barracón* y *Extrasístoles* de Ernesto Oliva y el Poema sinfónico *Habana 500* de Jorge Aragón, experiencias todas de gran significación e importancia para el crecimiento musical y artístico del coro así como de cada miembro en su individualidad y todo un privilegio para jóvenes artistas en formación que han tenido la oportunidad de participar en acontecimientos musicales de tal envergadura.

Igualmente, como parte de la actividad formativa integral que se persigue con la actividad coral, ha sido permanente la integración del Coro de Cámara a la vida universitaria en todas sus esferas, artística, académica, investigativa, estudiantil, representando al estudiantado de nuestra Universidad en diversos espacios en los que se requiere del arte joven.

Este trabajo ha sido reconocido por el Consejo Científico del ISA con el Premio de Investigación otorgado al Coro como proyecto de mayor impacto en el ámbito artístico cultural en 2017 y con el Reconocimiento especial otorgado a su directora por la Contribución a la interpretación en Cuba de obras significativas del Repertorio Sinfónico coral Universal en 2020.

Conclusiones

El Coro de Cámara de la Universidad de las Artes es una agrupación que se ha construido desde la diversidad, tanto en la formación vocal y musical como de pensamiento interpretativo de los miembros que la integran y su existencia constituye un proceso que ha abarcado diferentes etapas y se mantiene en constante renovación. Con esta aproximación al trabajo coral de cámara, hemos pretendido descubrir características y prácticas académicas, que ratifican la presencia del canto coral y su enseñanza en la historia de nuestra institución.

Referencias Bibliográficas

Castro, F. (1961). Palabras a los intelectuales.

Anexos



Fig. 1 Cohesión, directora Zenaida Castro, URSS, 1986. Archivo personal de Cary Diez



Fig. 2 Studium Cuba XIII, directora Griselda Lince, Festival Internacional de coros Julio Villarroel, Isla Margarita, Venezuela, mayo 1996. Archivo personal de la autora.



Fig. 3 Coro de Cámara del Instituto Superior de Arte Directora Wilmia Verrier Teatro Amadeo Roldán, 2002. Archivo personal de Wilmia Verrier.



Fig. 4. Coro de Cámara de la Universidad de las Artes. Directora Grisell Lince Estreno de "Oración y Tonada" de la compositora Mónica O'reilly Hemiciclo del Museo Nacional de Bellas Artes. Mayo 2017. Foto: Agelen González



Fig. 5 Coro de Cámara de la Universidad de las Artes
Festival Mozart Habana. Sala Ignacio Cervantes. Octubre, 2018.
Foto: Archivo personal de la autora.



Fig.6 Coro de Cámara de la Universidad de las Artes. Puesta en
escena de la ópera "La Clemencia de Tito" de W. A. Mozart, Gran
Teatro de La Habana Alicia Alonso. Octubre 2019.
Foto: Ubaíl Zamora

108- Las unidades artísticas musico-danzaria y los proyectos comunitarios: sistematización de experiencias en Cienfuegos

Dance-musician artistic units and community projects: systematization of experiences in Cienfuegos

Autores

M. Sc. Wuendy Estrada Soto²⁰⁰, wuendyestrada3@gmail.com.

Dr. C. Vanesa Bárbara Fernández Bereau²⁰¹, vfernandezbereau@gmail.com.

Dr. C. María Magdalena López Rodríguez del Rey²⁰², mmrodriguez@ucf.edu.cu.

Resumen

La organización por proyecto está tomando cada vez más relevancia en la transformación social. Al mismo tiempo se advierte como regularidad que la formación de unidades artísticas, constituye un dispositivo que dinamiza el trabajo cultural en las comunidades. Sin embargo, se carece de estudios que avale la relaciones que sustentan su confirmación, consolidación y sostenibilidad en el tiempo. Es precisamente este el objetivo de este trabajo, identificar las relaciones que tienen lugar entre los proyectos comunitarios y la formación de unidades artísticas músico-danzarias en el municipio de Cienfuegos. De modo que se optó en el estudio por la utilización de la sistematización de experiencias como metodología general apoyada en métodos empíricos. El resultado que se presente devela la sinergia que marca una relación bidireccional desde la que fortalece el trabajo sociocultural en el territorio. Se aporta también a la comprensión de las acciones, factores que influyen en su conformación, consolidación y sostenibilidad de las unidades artísticas-danzarías en los proyectos comunitarios.

200 Universidad de Cienfuegos. Máster en Estudios Socioculturales ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0821-9659>.

201 Universidad de Cienfuegos. Doctora en Ciencias de la Educación. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2393-9032>.

202 Universidad de Cienfuegos, Doctora en Ciencias de la Educación, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9049-7409>.

Palabras Claves: comunidad, proyecto sociocultural, unidad artística-danzaria, comparsa sistematización de experiencias.

Abstract

The organization by project is taking more and more relevance in the social transformation; At the same time, the formation of artistic units is noticed as a regularity, it constitutes a device that energizes cultural work in the communities. However, there is a lack of studies that support the relationships that support its confirmation, consolidation and sustainability over time. With the objective of identifying the relationships that take place between community projects and the formation of musical-dance artistic units in Cienfuegos. It was decided to use the systematization of experiences as a general methodology supported by general empirical methods. As a result, the synergy that marks a two-way relationship is revealed from which sociocultural work in the territory is strengthened. It also contributes to the understanding of the actions, factors that influence their conformation, consolidation and sustainability of the dance artistic units in community projects.

Key Words: community, sociocultural project, artistic unit, comparsa systematization of experiences.

Introducción

Aunque existen diversas concepciones y definiciones que se utilizan para referirse a este término; la referencia a su estructura y formas de trabajo, advierten que es el proyecto comunitario expresión de la unidad social situada en una determinada área geográfica, la comunidad que se identifica por la interacción de sus miembros en un contexto a partir de, intereses, elementos, función común, que permite desarrollar la conciencia de pertenencia, sustentada en la historia, los proyectos comunes, las formas de expresión y las tradiciones que lo identifican (Ander-Egg, 2000; Isla, 2010; Sarduy & Campos, 2014; Vázquez, Rojas & Sánchez, 2018). En este propósito, la organización de proyectos comunitarios resulta una vía

para desarrollar el trabajo comunitario, sobre todo porque sirven de marco para capacitar y promover la participación de la población en la concreción de sus metas, la solución de sus problemas y satisfacer necesidades económicas culturales. En general, aportan al cumplimiento de las estrategias de gobierno orientadas a la participación sociocultural en estas comunidades, como resultado de la proyección, experiencia y práctica que realizan.

Así, los proyectos comunitarios se han transformado en la base del trabajo en la comunidad, identificándose como un objetivo dentro de las indicaciones que establece el Ministerio de Cultura. Al asumir la responsabilidad en la atención técnico, metodológico y artística, en la creación y potenciación de unidades artísticas, como expresiones de la cultura popular y tradicional, los proyectos se van convirtiendo en el eje articulador de las relaciones e interrelaciones que enriquecen el mundo espiritual, social, educativo, pedagógico y formal de los participantes y que identifican a la comunidad en el marco global de la cultura.

Las diversas experiencias que se llevan a cabo en el país han aportado a la comprensión del valor que tiene los proyectos comunitarios en el trabajo cultural. La sistematización de estas prácticas, identifican la existencia de proyectos comunitarios con un alto impacto en la comunidad y que han logrado aportar a la cultura nacional desde la contribución metodológica y revalorización de las potencialidades de la comunidad. En este ámbito, autores como Martín (2010), Martínez (2012), González & Fernández-Larrea (2017), Cabrera, Rodríguez & Pacheco (2022), insisten en la posibilidad de adoptar una perspectiva más amplia para reconocer la manera en que los colectivos artístico-culturales influyen en la construcción y diseño de la agenda cultural del país.

En Cienfuegos, existen experiencias de proyectos comunitarios que asumen la formación de unidades artística músico-danzaría en los proyectos comunitarios. Pero, sin dudas se carece de una identificación de las sinergias que explican la relación entre los proyectos comunitarios y la formación de unidades artísticas, lo cual constituye un conocimiento esencial para perfeccionar el trabajo cultural en las comunidades.

En este propósito la investigación realizada desde el 2020 a 2022, se planteó como objetivo identificar las relaciones que tiene lugar entre los proyectos comunitarios y la formación de unidades artísticas músico-danzarías en los en Cienfuegos; lo cual permitirá no solo contar con un registro histórico y crítico, sino que, al mismo tiempo, se puede gestionar el conocimiento teórico metodológico, útil para las

prácticas socioculturales.

En correspondencia con el objetivo, se optó por la utilización de la sistematización de experiencias como metodología para recuperar los aspectos más significativos de la práctica. El análisis e interpretación de la información, permitió llegar a conclusiones parciales desde las que se logran generar conocimientos valiosos para proyectar la sostenibilidad del proceso. Así, y de acuerdo con la naturaleza cualitativa del enfoque interpretativo de la investigación, se utilizó el análisis de documentos, la observación participante, entrevistas estructuradas y semiestructurada a líderes formales e informales, desde los que fue posible obtener informaciones importantes sobre el barrio y sus pobladores, los niveles de responsabilidad, las acciones y factores que influyen en su conformación y sostenibilidad de la experiencia.

Desarrollo

El arte tiene el poder de proporcionar a los participantes la toma de conciencia acerca de las emociones, sensaciones y estimula para sacar fuera todos los conflictos que el ser humano tiene dentro; pues es un proceso de sensibilización ante la vida. Sin embargo, para comprender el propósito central de esta investigación, el acercamiento a los términos esenciales del estudio permitió explorar documentos, diccionarios y normativas en las que la referencia al término, es difusa; por lo que fue necesario asumir una posición operacional para esta investigación.

Posición de partida

En las últimas décadas los proyectos comunitarios tienen una gran repercusión en la organización y funcionabilidad de las comunidades. Han llegado a convertirse en una oportunidad para la construcción del conocimiento y la transformación de la realidad. De manera que, desde la investigación, favorecen la aceptación del enfoque cualitativo como el más cercano a las condiciones que determinan el modo de hacer la investigación sociocultural y promueve modelos de investigación donde es necesaria la participación de todos los involucrados, la transparencia metodológica y la horizontalidad en la distribución de poderes (Martínez, 2015;

Batista, Altabás & Cabrera, 2015; Hernández, 2016).

Bajo esta rúbrica este tipo de proyectos se identifica por su articulación con la expresión artística de un contexto social y por añadidura, es expresión de la cosmovisión de la tradición y de la interpretación de las necesidades de los pobladores. En particular, dentro de los proyectos comunitarios, las unidades artísticas alcanzan una relevancia tal, que llega a definirse, sobre todo, por la concepción que les da origen y que se convierte en determinada -o varias-manifestaciones artísticas; en expresión de los conocimientos, valores, sentimientos y una manera de entender el mundo subjetivado y expresado mediante diferentes elementos, como el movimiento, un gesto, la palabra, la imagen o la luz, entre otros (Velázquez, 2012).

De acuerdo con esta postura, en los proyectos comunitarios, el arte se asume como herramienta de distracción y de formación integral. Además, como expresión que plasma los pensamientos y los comparte con su entorno, aumentan la autoestima y la confianza para tratar de tener metas y lograrlas, toda vez que entiende que su participación es una manera de legitimar sus raíces identitarias. En este contexto, las manifestaciones artísticas, se convierten en expresión de una manera de vivir, de ser y experimentar las artes, desde las cuales logran acreditar que son portadores de una característica que les permite crecer como personas, participar en grupos formales, marcar la identidad mediante sus prácticas artísticas y culturales (Jara, 2015; Jara, 2018).

La referencia a lo artístico se identifica con la interpretación o ejercitación mediante (o/a través) de una o varias obras, de acuerdo con cada manifestación o especialidad, es en la unidad o armonía de ellas que se asocia la calidad de la totalidad, la cual se logra, mediante el uso de los elementos y principios de orden estético. Los lenguajes artísticos o manifestaciones que sirven de base para la conformación de una unidad artística, crean y representan signos y códigos que se descifran desde la práctica diaria y la clasificación de éstas en un proyecto sociocultural, no solo se relaciona con unas prácticas tradicionales de su comunidad, sino también con la interpretación y resignificación de las diferentes maneras de concebir el trabajo artístico de otros, seleccionando elementos y materiales que permitan cumplir con sus propósitos (Martínez Casanova, 2010).

Luego, cada unidad artística explora y proyecta las maneras de construir y comunicar sus saberes, donde asume un rol específico. En este sentido, cada manifestación del arte (la música, el teatro, la danza, las artes visuales) permite

estimular la imaginación, la creatividad, la expresión de sentimientos, emociones y experiencias, la imaginación, el estímulo de los sentidos y la conciencia tanto corporal como de sí mismos (Rodríguez Herrera, 2014).

De este modo, la referencia a la unidad artística se entiende como cualidad que alcanza aquel colectivo dedicado a una manifestación artística (Mauro, 2020). Expresión de la combinación de elementos portadores de información y valores sobre el contexto social y cultural de las personas que lo integran, las relaciones de éstos entre sí y del auditorio (de existir) y la forma que utilizan para aprovechar estas condiciones permiten que estos puedan enriquecer su conocimiento, la creación y el disfrute.

Desde este referente, la unidad artística se identifica como la configuración estable de un grupo que se presenta como resultado del movimiento desarrollado por personas con cierta tradición. Se construye del sistema de influencias o de la intervención sistemática de la formación especializada que proporciona el instructor de arte y la persona natural que promueve la conformación de un tipo de expresión artística. Esta condición distingue la posibilidad de comprender que las unidades artísticas estimulen el desarrollo de las aptitudes de los integrantes en el proceso creativo.

Por ende, con resultados cualitativos superiores, lo llevan a convertirse en representativo tanto, para el contexto en el que se ha creado como para el movimiento de artistas aficionados a nivel local y nacional. Así se refleja en la sistematización de experiencias del proyecto sociocultural Los Rumberitos de la Barrera de la provincia de Cienfuegos, donde se visualiza la labor de los proyectos socioculturales y la creación de unidades artísticas formando parte de los estudios de continuidad desde la perspectiva sociocultural. El conocimiento de las formas de investigación, desarrollo e innovación de los proyectos artísticos, generan saberes sociales para el proceso formativo de actores y articulantes en cada uno de los territorios por su alcance provincial determinado por su actuación en una esfera esencial del desarrollo comunitario (Marín, 2011; Silva-Cañaveral, 2016; Estrada, 2019).

Al respecto, el análisis de los trabajos de: de los Ríos, Sarduy, & Baldoquín (2016); Sánchez (2019); González, Batista, Rial & Imbert (2021), advierten las posibilidades que existen para comprender la dinámica y alcance de un proyecto comunitario en la formación de una unidad artística a partir de la sistematización de las experiencias. En este caso, el proyecto permite, no solo identificar las unidades

artísticas y las experiencias que sirvieron de marco a su conformación, sino reconocer y comprender las sinergias que en ella tienen lugar. Esta posición obliga a considerar desde el punto de vista teórico y metodológico el valor de la sistematización de la experiencia como un aspecto esencial en este tipo de estudio.

Concepción metodológica del estudio

En las investigaciones acerca de la trayectoria de las unidades artísticas dentro de un proyecto comunitario, se reconoce la necesidad de asumir una metodología apropiada para su práctica. En este caso, se considera apropiado utilizar la sistematización de experiencias como metodología para el estudio, sobre todo, comunitarios al considerar la necesidad de atender a las sinergias propias del fenómeno y procesos sociales que forman al hombre, sus interrelaciones y la cultura como centro de la reflexión, explicación y proyección del trabajo.

Esta posición reconoce que las experiencias son procesos socio-históricos dinámicos y complejos, individuales y colectivos que son vividos por personas concretas. No son simplemente hechos o acontecimientos puntuales, ni meramente datos. Las experiencias, son esencialmente procesos vitales que están en permanente movimiento y combinan un conjunto de dimensiones objetivas y subjetivas de la realidad histórico-social (Jara, 2018).

En este caso, toda experiencia, se hace siempre en explícitas condiciones de un contexto económico, social y político a nivel local, regional, nacional o mundial. El momento histórico marca -y explica- cada experiencia, fuera del cual no es realizable concebirla, pues es parte adicional de su ejecución. De forma intencionada o no intencionada; planificada o imprevista, las experiencias siempre están formadas por acciones; es decir, por cosas que se hacen (o dejan de hacer) las personas, dando cuenta de su realización. Pero, también, toda experiencia se manifiesta en las percepciones, sensaciones, emociones e interpretaciones de cada una de las personas que viven esas experiencias, de los protagonistas de las mismas.

Es por ello que podemos plantear que las experiencias que se vinculan a las manifestaciones culturales, se convierten en un proceso dinámico y complejo, en los que se interrelacionan -incluso de forma contradictoria- un conjunto de factores objetivos y subjetivos: las condiciones del contexto; las situaciones particulares a las que se enfrentan; las acciones intencionadas que buscan lograr determinados fines; las percepciones, las interpretaciones e intenciones de los

distintos sujetos que intervienen en ellos; los resultados esperados o inesperados que van surgiendo de las relaciones y reacciones entre las personas que participan. Uno de los propósitos principales de la sistematización de la experiencia, es la conceptualización de las prácticas socioculturales, la cual está orientada a ordenar todos los elementos que intervienen en ellas, sus potencialidades y sus limitaciones, con la intención de develar la coherencia entre lo que se pretende hacer, lo que se hizo y los resultados. Se comparte así la idea de que la sistematización es una especie particular de creación participativa de conocimientos teóricos prácticos, desde y para la acción de transformación, entendida como la construcción de la capacidad protagónica del pueblo (Becerra & Moya, 2010; Leonard-Rodríguez, 2015; Rhea, Ramos, Pla, Abreu & Arciniegas, 2017).

Luego, la sistematización de las experiencias, se convierte en un elemento que asegura el rescate de prácticas concretas, sistémicas e integradoras, que permiten generar conocimientos que contribuyen a la práctica. Tal posición adeuda la posibilidad de delimitar las etapas por la que cursa el proceso. Así, desde el punto de vista organizativo, es preciso identificar el objeto de sistematización, determinar los actores vinculados como fuente de información, seleccionar las técnicas y establecer los espacios de encuentro.

Desde el punto de vista metodológico, es preciso establecer los objetivos, declarar el punto de partida, las preguntas iniciales que servirán de base a la recuperación del proceso vivido, la reflexión de fondo y la determinación de los puntos de llegada para realizar la relectura e interpretación de la experiencia de los participantes. Sin embargo, se debe atender al menos dos requisitos fundamentales.

Primero, la *contextualización del estudio según el tipo de proyecto*. La contextualización se refiere al proceso por el cual las personas interpretan, comunican y aplican la información que han recibido dentro de un ambiente particular. Por tanto, al hacer una contextualización, lo que se busca es crear más entendimiento, conlleva a mayor aceptación del mensaje (información) recibido (Rodríguez & Rey, 2017; González, Batista, Rial, & Imbert, 2021). Dentro de un proyecto comunitario, la contextualización permite la expresión de los valores más intrínsecos, los códigos y los mensajes que se utilizan se convierten en una simbiosis entre lo nacional, regional y local.

El segundo requisito informa acerca de *la clasificación del fenómeno que caracteriza la unidad artística dentro del proyecto y su alcance en los marcos del estudio*. En este caso, hay que comprender que la estructura de una unidad artística, consiste

en un sistema específico de conocimientos de cómo las unidades mínimas de movimiento se combinan para formar unidades mínimas de movimiento con significado; las cuales a su vez se combinan para formar un proceso conforme a conceptos de un grupo particular de personas dentro de un período de tiempo específico. Por tanto, la clasificación de las unidades artísticas, responderán a los motivos, la tradición en la memoria, los modelos de reproducción que se utilizan para ser usados de manera espontánea o predeterminada.

Apoyados en estas ideas, los elementos que intervienen en la conformación de una unidad artística representativa de una comunidad determinada, dependerán de los significados y sentidos que esta se le atribuye en el marco sociocultural en que se generan y en la participación especializada que puede o no tener. En particular, las unidades artísticas músico-danzaría se conforman de distintos elementos estructurales, los cuales se interrelacionan, logrando transmitir emociones al público y también para el mismo bailarín.

Por tanto, es comprendido como un hecho o fenómeno cultural que diversifica génesis y trascendencia; cuando está más ligado a la comunidad, al imaginario interpretativo de quienes lo conforman y del marco contextual en el que se crea. Es preciso comprender que por lo regular, estas se presentan como iniciativas. Se asocian a una praxis creadora que protagonizan las personas del barrio, interesados en legitimar sus motivaciones artísticas o de recreación, formando parte de un grupo que identifica desde la danza, las concepciones, las necesidades y postura que asume ante la realidad.

La experiencia

El punto de partida

Por más de dos décadas, los proyectos socioculturales y comunitarios en Cienfuegos han relacionado el arte como centro de su influencia. En la actualidad se registran ocho espacios que *-en o desde la comunidad-* se proponen objetivos relacionados con la orientación músico- danza, la música folclórica y popular tradicional y a los niños adolescentes y jóvenes como los más importantes destinatarios. Esta condición explica que al valorar la implicación artística y escénica de la danza se

incluye un conocimiento amplio de la plástica y el teatro, resultando una proyección integral de sus participantes.

La presencia de especialistas e instructores de arte como representantes directos, se vinculan al rescate y salvaguarda de la danza tradicional y folclórica. En este caso, las potencialidades del proyecto comunitario están dadas en el esparcimiento, la formación de valores, y la creación de espacios abiertos de participación y aprendizaje que procuran. En el apartado que sigue se presentan algunas experiencias.

El proyecto sociocultural comunitario Aycayia surge desde la proyección de la agrupación Conjunto de Danzas Lembranza. Con 25 años de trayectoria artística, inició el 13 de abril del año 1996. La agrupación perfeccionó su estructura y su calidad técnica artística con la finalidad de convertirse en un proyecto artístico, que revitaliza el folklor de diferentes regiones de España en nuestra provincia. De esta manera se convierte en el primero de su tipo en Cienfuegos, con la asesoría de la Sociedad Cultural “Monterrosa y Antas de Ulla” de la Ciudad de La Habana. Como espacio educativo, modificador social y difusor de la cultura popular, desarrolla el talento artístico local, el esparcimiento y la recreación sana; además de que fortalece los valores, a través de un núcleo de intereses que incluye la pluralidad de gustos y preferencias.

Unido a la participación protagónica de los pobladores y actores sociales que acompañan el accionar del proyecto, sus principales acciones han estado dirigidas a las labores de educación ambiental, la prevención de salud; la promoción de las expresiones culturales existentes, el desarrollo de talentos artísticos en la comunidad, la atención al adulto mayor, a las personas con discapacidad, la recreación de las zonas, los barrios y las familias vulnerables. Cuenta con una unidad artística de danza española, que fusiona los géneros españoles con las raíces populares cubanas. Esta característica, la mezcla de ambas expresiones, le dan un toque identitario.

Entre 2000 y 2016 se forman varias unidades artísticas que centran su influencia en la actividad socioeducativa. En este caso, la unidad artística **Danzaré**, surge el 2 de diciembre del año 2000, en el Consejo Popular Guaos. Desde el punto de vista práctico, ha propiciado una vía para el rescate y revitalización del Son a través de la danza y la música infantil. Mediante la técnica de la Danza Moderna y la Creación Danzaría en niñas y niños aficionados de la Casa de la Cultura Benjamín Duarte, logra la presentación y socialización de tradiciones, costumbres y prácticas que

deben ser conservadas.

El proyecto **Pequeños gigantes** surge el 25 de mayo del 2010. Por ser una necesidad de los grupos de edades de entre 5 y 14 años, de crear una agrupación que representara sus inquietudes referentes a la danza y se plasmaran en coreografías; se agrupan aficionados de varios consejos populares de Cienfuegos: Centro Histórico, Reina, Caonao, Buena Vista, Tulipán, entre otras.

En el caso del proyecto **Peque Dance** fue creado en octubre de 2016. Se enmarca geográficamente en el centro urbano de Rodas y contempla los dos Consejos Populares (Rodas I y Rodas II) situado en la porción noroeste de Cienfuegos. Tiene como objetivo crear múltiples unidades artísticas representativas músico-danzaría, como un espacio abierto dentro de la comunidad. Esto permite el intercambio participativo para niñas y niños y la propia familia rodense, contribuyendo al desarrollo del aprendizaje, del gusto estético por la danza, elevar la cultura general integral de los públicos de la comunidad y desarrollar espacios para la recreación sana. El proyecto comunitario cuenta con la participación de aficionados de las escuelas del centro urbano de Rodas, y sirve de punto de referencia el trabajo realizado por los instructores de arte de la Casa de Cultura Municipal. Sus principales aportes han estado relacionados con salvaguardar los bailes tradicionales y populares cubanos; que contribuya a la *identidad nacional, regional y local, así como la formación de valores*, desde el trabajo comunitario integrador.

El proyecto Cudanza es una compañía que fue creada en 2016, con el objetivo de fomentar la cultura popular tradicional, la identidad cultural y nacional, y mejorar la calidad de vida en niños, niñas y jóvenes en las comunidades de Cienfuegos. Al proyectar acciones relacionadas con la conservación de las tradiciones músico-músico-danzaría, la compañía promueve la cultura en los diferentes centros de impacto del territorio. Este proyecto cultural, insiste en la formación de valores, la promoción de la cultura popular tradicional, campesina, folclórica; a través de los talleres de creación y apreciación músico- teatral – danza, así como la realización de repertorios coherentes a las edades de los integrantes del mismo. La experiencia del proyecto comunitario **Folclórico de Cienfuegos** se sitúa en la comunidad de Punta Gótica, donde existe la práctica de las raíces afrocubanas. Concentra la gran mayoría de cabildo, templos y sociedades de ayuda mutua. En sus inicios fue solo una unidad artística vinculada a las prácticas músico-danzaras, luego fue abriendo su influencia de orientación sociocultural, asegurando incluso su sostenibilidad con la creación en el 2016 del Conjunto Folclórico Infantil de la

provincia de Cienfuegos. Se retroalimenta de las casa cabildo existentes dentro de la comunidad (cabildo de Santa Bárbara, cabildo de la Divina), así como de práctica y aprendizaje familiares de los numerosos integrantes que son consagrados a la Regla de Ocha. Su representatividad les asegura la participación en todas las actividades municipales y provinciales, así como eventos nacionales: el Tambor por la Paz, en el Tambalee, en el Callejón de Hamel, entre otras le han permitido permanecer en el tiempo.

La sistematización de las experiencias vividas por sus participantes y directores evidencia valores relacionados con la perseverancia, la disciplina, la valoración y el apoyo institucional; como claves para lograr la consolidación de las unidades artísticas musico-danzarías, a pesar de las limitaciones y fallas presupuestarias. Es evidente que el reconocimiento que logran con las presentaciones públicas de sus espectáculos, constituye un paso importante en la sostenibilidad y ampliación de las influencias socioculturales.

En este sentido, la influencia se convierte en una regularidad que se asocia a la concepción educativa de las unidades artísticas. En la que es notable su vínculo con los más pequeños, es decir, los niños y niñas, sus padres y familiares, por lo que los ensayos se convierten en actividades cotidianas, en un espacio que se comparte y sienta las bases identitarias de la comunidad. La participación de los directivos y especialistas, su experiencia profesional, constituyen la base para obtener el éxito.

En efecto, estas unidades artísticas en su paso como aficionados reciben como grupo una categoría otorgada por los diferentes centros culturales; tal es el caso de la Casa de Cultura Benjamín Duarte, quien otorga la Categoría Municipal. Desde el Centro Provincial de Casas de Cultura (CPCC), se otorga la Categoría Provincial y desde el Centro Nacional de Casas de Cultura se responsabiliza la Categoría Nacional. Estas unidades artísticas como su nombre lo dice son aficionadas a la cultura y al arte por lo que no son profesionales. Los aficionados que se mantiene en unidades artísticas al paso del tiempo con la preparación recibida desde las Casas de Cultura han logrado pertenecer a compañías profesionales; tal es el caso de Compañía Giros, Conjunto Folclórico de Cienfuegos, Grupo femenino Obbinisa Aché, entre otros.

Lecciones aprendidas

El estudio realizado permite identificar como aprendizajes tres aspectos claves de la relación entre proyectos comunitarios y unidades artísticas musico-danzarías. Primero, se constató que el arte se convierte en el soporte de los proyectos comunitarios y viceversa; lo que confirma no solo las potencialidades de este tipo prácticas artísticas, sino que la influencia formativa se amplía: rescata y divulga el patrimonio músico -danzaría, educación del gusto estético y las prácticas danzaría, legitima las potencialidades socioculturales de la comunidad, permite la realización de un grupo numeroso de personas que se sienten estimados a participar y desplegar sus talentos -conocimientos y aptitudes. Asimismo, estas unidades artísticas también se reconocen como espacio de divertimento y recreación, de familiaridad y unidad comunal, lo que de algún modo, consolida la unidad del barrio y el sentido de pertenencia.

En segundo lugar, las relaciones bidireccionales entre los proyectos comunitarios y las unidades artísticas, también constituyen una acción concreta de sostenibilidad a las prácticas socioculturales tradicionales. La tendencia a recrear estos géneros es determinante en el repertorio de las unidades artísticas; las cuales están asociadas al sincretismo, a la tradición campesina y a la cultura popular, enseñar y aprender los bailes que caracterizan la cubanía.

En tercer lugar, la danza como manifestación artística, permite aunar a todos los grupos etarios con un gusto en común desde la práctica integradora. Es decir, la unión de diferentes géneros, grupos etarios, razas, gustos estéticos y religiosos en la práctica artística.

Conclusiones

La sistematización de experiencias en los proyectos comunitarios, relacionados con el carácter, su estructura y funcionamiento, demuestra que son portadores de un proceso de configuración de la unidad artística que la representa. De esta forma, adopta no solo la expresión artística sino que su estructura y funcionamiento está caracterizado por la impronta del contexto y de la manera en que interpretan y resignifican sus sentimientos, valores y modos de interrelacionarse entre ellos.

Al respecto, la sistematización de las experiencias en Cienfuegos, confirman que existe una articulación bidireccional, entre el proyecto comunitario y la conformación de una unidad artística musico – danzaría, desde la cual se aprecia y valoriza la integración del contexto, las características socioculturales y la sinergia que da lugar al hecho en sí. Sin embargo, lo que se devela es la prioridad educativa y danzaria de naturaleza folclórica y tradicional, que asegura como valor fundamental, el rescate y salvaguarda del patrimonio inmaterial, al tiempo que se educa el gusto estético y se fortalece la identidad comunitaria.

Los aprendizajes que se obtienen de la sistematización de la experiencia no sólo confirman el valor de los proyectos comunitarios. Consiguen conformar las unidades artísticas músico-danzaria que tienen un mayor impacto sociocultural y educativo; consolida la identidad comunitaria y se asegura la sostenibilidad del proyecto. En la medida en que se obtienen resultados, la comunidad legitima su valor cultural para los participantes y para todos los miembros. Este tipo de proyección, deberá conformarse en cada municipio de la provincia, en cada consejo popular, convirtiéndose en una posibilidad educativa con trascendencia sociocultural con relevancia para el desarrollo y bienestar humano.

Referencias Bibliográficas

- Ander Egg, E. (2000). Conceptos de comunidad y desarrollo de la comunidad. En: *Selección de lecturas sobre Trabajo Social Comunitario*. La Habana: Universidad de La Habana, pp. 10-24.
- Batista, I. P., Altabás-Jorge, R., & Cabrera, I. M. (2015). Proyectos socioculturales como alternativa para el desarrollo endógeno de dos comunidades de Puerto Padre, Cuba. *Revista de Investigación Agraria y Ambiental*, 6(1), 215-225.
- Becerra Hernández, R., & Moya Romero, A. (2010). Investigación-acción participativa, crítica y transformadora Un proceso permanente de construcción. *Revista Integra Educativa*, 3(2), 133-156.
- Cabrera Albert, J. S., Rodríguez Pérez, L., & Pacheco Suárez, Y. (2022). "CREARTE: Crecer con las Artes", su impacto como proyecto comunitario y espacio de aprendizaje (antes y durante la COVID-19). *Revista Estudios del Desarrollo*

Social: Cuba y América Latina, 10(1).

- de los Ríos, D. B., Sarduy, Y. V. B., & Baldoquín, Y. T. (2016). El método participativo integrador extensionista y sus procedimientos para la formación integral del estudiante universitario. *Revista de Investigación e Innovación*, 1(3), 49-66.
- Estrada Mercado, B. (2019). *Entre sonidos y silencios: construcción de las ciudadanías interculturales de las juventudes del barrio Pozón de Cartagena vinculadas a la fase orquesta de la fundación Cakike* (Tesis Doctoral). Universidad de Cartagena.
- González Aportela, O., Batista Mainegra, A., Rial Blanco, R. M., & Imbert Mayola, J. C. (2021). Proyecto extensionista de protagonismo estudiantil en el movimiento cultural universitario. *Revista Universidad y Sociedad*, 13(2), 204-216.
- González, R. G., & Fernández-Larrea, M. G. (2017). Itinerarios de la extensión Universitaria en Cuba: apuntes para un debate. Los caminos de la extensión en América Latina y el caribe, 15.
- Guerra, M. A. I. (2010). Las dimensiones de la Educación Popular y su valor para las prácticas educativas socioculturales. *Promoción cultural*, 87.
- Hernández Pérez, Y. (2016). *La participación del grupo gestor en la gestión del proyecto Ruta Cultura del Undoso, del municipio Sagua la Grande* (Tesis Doctoral). Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas.
- Isla Guerra, M. A. (2007). Evaluación del programa de capacitación para el trabajo comunitario del sexenio 1999-2004 en Cienfuegos: un modelo evaluativo desde la perspectiva de la Educación Popular.
- Jara, D. E. (2015). *Expresión de la participación cultural en las dinámicas sociales de la tradición parrandera en Chambas* (Tesis Doctoral). Centro de Estudios Comunitarios. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Central Marta Abreu de las Villas.
- Jara, O. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Primera edición colombiana.
- Leonard-Rodríguez, F. (2015). Una panorámica del concepto sistematización de resultados científicos. *EduSol*, 15(53), 106-113.
- Marín Viadel, R. (2011). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. *Educação*, 34(03), 271-285.
- Martín, A. (2010). *Promoción Cultural. Una nueva mirada*. Selección de lecturas. La

Habana: Colección Punto de Partida.

- Martínez Casanova, M. (2010). *La intervención sociocultural como recurso de cambio. Facultad de Ciencias Sociales*. Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas.
- Martínez Fernández, A. (2012). *La Integración de los instructores de arte de la Brigada José Martí a los proyectos comunitarios* (Bachelor's tesis). Universidad de Holguín, Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas, Departamento de Historia.
- Martínez Rodríguez, D. (2015). *Concepción pedagógica del proceso de formación para la investigación sociocultural en los estudiantes de la carrera de estudios socioculturales de la Universidad de Pinar del Río* (Tesis doctoral). Universidad de Pinar del Río» Hermanos Saíz Montes de Oca».
- Mauro, K. (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1.
- Rhea, B. S., Ramos, J. M., Pla, R. V., Abreu, O., & Arciniegas, M. G. (2017). La sistematización de la práctica educativa y su relación con la metodología de la investigación. *Ecos de la Academia*, 3(06), 157-169.
- Rodríguez Companioni, O., & Rey Benguría, C. (2017). Los problemas sociales y su contextualización en el proceso educativo escolar: una necesidad actual. *Actualidades Investigativas en Educación*, 17(2), 378-394.
- Rodríguez Herrera, L. D. L. C. (2014). *Propuesta de acciones socioculturales para contribuir a la promoción de las unidades artísticas villaclareñas de música de concierto en los adolescentes de la ESBU Capitán Rodríguez de Santa Clara* (Tesis Doctoral). Universidad Central» Martha Abreu» de Las Villas.
- Sánchez Castillo, G. P. (2019). *Diagnóstico de la dinámica de la Extensión Universitaria de la Universidad Técnica de Cotopaxi extensión La Maná Carrera de Ingeniería en Sistemas para determinar el fortalecimiento comunitario en el período 2010-2012. Propuesta de un plan de gestión* (Tesis de Maestría). Latacunga: Universidad Técnica de Cotopaxi; UTC. Ecuador.
- Sarduy, M. I. R., & Campos, M. R. M. (2014). Comunidad y desarrollo comunitario: aspectos teóricos y metodológicos. *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 2(2), 77-89.
- Silva-Cañaveral, S. J. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista de investigación, desarrollo e innovación*, 7(1), 49-61.
- Velázquez, A. E. (2012). La cultura popular tradicional como elemento esencial para la transformación sociocultural. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*,

(2012-01).

Vázquez Luis, M. M., Rojas Hernández, B., & Sánchez Santamaría, A. G. (2018).
Participación comunitaria de los jóvenes en Cuba para el desarrollo social.
Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina, 6(2), 178-204.

III Taller de Investigaciones sobre Enseñanza Artística

008-La investigación de postgrado en el ISA: la experiencia desde una de sus maestrías

ISA postgraduate research: the experience from one of its masters

Autoras

Dr.C. Silvia Elena Ramírez Paseiro²⁰³, silviaramirezpaseiro@gmail.com; silvia.ramirez@icrt.cu.

Dr. C. Yamile Deriche Redondo²⁰⁴

Resumen

El desarrollo de la actividad posgraduada en la Universidad de las Artes (ISA) ha implicado, entre otras tareas, la revisión de la coherencia y continuidad necesaria entre el pre y el posgrado. Junto a este elemento, el abordaje del desarrollo de competencias investigativas, los modos y las herramientas para conocer y transformar la realidad, nos ha obligado a mirar la investigación y su metodología, no sólo desde el punto de vista instrumental sino como una concepción o filosofía profesional que nos permita indagar para conocer y para transformar. ¿Qué especificidades deberá tener la metodología de la investigación en una Universidad de Artes? El presente trabajo socializa la experiencia en los cursos de metodología de la investigación y los talleres de tesis en la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes del ISA.

Palabras claves: investigación, metodología, ciencia y arte, procesos grupales, talleres de tesis.

203 Profesora Auxiliar ISA, CERT

204 Profesora Titular ISA, CIERIC

Abstract

The development of postgraduate activity at the University of the Arts has involved, among other tasks, the revision of the necessary coherence and continuity between pre and postgraduate. Together with this element, the approach to the development of investigative competencies, the ways and the tools to know and transform reality, has forced us to look at the methodology of research not only from an instrumental point of view but as a professional conception or philosophy. That allows us to inquire to know and to transform. What specificities does the methodology of research have in a university of arts? The present work socializes the Cuban University of Arts' experience in the courses of methodology of the investigation in the Master in Formative Processes of Arts' Teaching.

Keywords: research, methodology, science and art, group processes, thesis seminar.

Introducción

Uno de los retos actuales de la formación profesional en cualquier campo, es el de integrar los saberes a través de todos los componentes de dicho proceso, el académico, el laboral, el extensionista y el investigativo. Este último resulta un componente esencial que se revela, cada vez más, como eje conformador del resto de los procesos sustantivos de la Universidad contemporánea.

El tema de la investigación científica y su metodología ocupan espacios cardinales en la formación de pregrado y de posgrado, no estando las universidades de arte ajenas a ello. En tanto proceso y resultado, la investigación se orienta en el caso de la Universidad de las Artes de Cuba y otras de su tipo en el mundo, a la búsqueda y producción de conocimientos, a la resolución de los más diversos problemas de las prácticas artísticas, de los procesos de creación, de los procesos culturales y de la formación profesional universitaria en arte, entre otros aspectos.

Tanto en la formación de pregrado, como en la formación académica y científica o doctoral, además del dominio de los contenidos de la metodología de la investigación, los estudiantes deben demostrar habilidades como investigadores, lo cual incluye habilidades para el diseño y ejecución de la investigación, así como para la comunicación de sus resultados en diferentes momentos del proceso,

espacios y contextos. Si bien en el pregrado lo antes expuesto es importante, en el postgrado adquiere una connotación especial en la ejecución, presentación y defensa de una tesis de maestría o de doctorado, para lo cual el investigador debe entrenarse de manera sistemática.

El entrenamiento y desarrollo de habilidades para la investigación y la comunicación de sus resultados, se realizan a través de los más diversos escenarios y medios, incluyendo eventos de todo tipo a nivel nacional e internacional. Si bien las normas del postgrado para la defensa de una tesis, así como las que se establecen por los comités de maestrías y doctorados, los comités organizadores y científicos de diferentes eventos y por los comités editoriales de las publicaciones científicas orientan con rigor el proceder de quienes investigan, en no pocas ocasiones ello no es suficiente. El rigor que deben enfrentar los aspirantes al título de maestría y de doctorado en el acto de predefensa y defensa, no se compara al de otros momentos de la investigación.

Lo expresado en el presente material se basa en los presupuestos teóricos que se declaran más adelante, y sobre todo, en la experiencia de sus autoras como profesoras de Metodología de la Investigación, Producción Intelectual y Talleres de Tesis de la Maestría Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes. De igual forma, las recomendaciones que se hacen se fundamentan en sus experiencias como miembros de consejos científicos y de tribunales de defensas de maestrías y de doctorados, así como su participación en talleres de tesis relacionados con estos últimos en la Universidad de las Artes de Cuba y en otros espacios. De lo antes expuesto se deriva que esta ponencia pretenda *socializar la experiencia en cuanto a la concepción y desarrollo de los cursos de Metodología de la Investigación en los espacios antes mencionados, así como recomendar algunas pautas que se consideran esenciales en la organización y realización de los talleres de tesis como parte de la formación académica y científica.*

Desarrollo

Presupuestos asumidos y fundamentación de la propuesta

Los objetos y modos en que se investiga tienen que ver con imaginarios instituidos sobre la concepción y el valor de la ciencia y lo científico. La investigación científica problematiza, cuestiona, mira desde otras perspectivas y con otros códigos, como mismo hace el arte. Desde nuestra experiencia asumimos la ciencia y lo científico con una mirada integradora e inclusiva, sin distinción alguna entre lo que la Modernidad acuñó como ciencias “duras” y “blandas”.

A la par, consideramos la investigación científica como proceso y resultado, cuestión que la acerca a los procesos de creación y a las más diversas prácticas artísticas, de ahí que se entienda su desarrollo a través de etapas concatenadas lógicamente y dialécticamente, por lo que son comprensibles y admisibles avances y retrocesos en su evolución. La lógica con que comprendemos la investigación científica nos lleva a diferenciar como etapas fundamentales por las que ella atraviesa: el diseño de investigación, el cual para estas autoras incluye la exploración acerca del objeto de estudio y de investigación; la ejecución, como parte de la cual asumimos el análisis de los resultados y la construcción de conclusiones y recomendaciones (si proceden); y la comunicación de los resultados.

De igual forma, estamos entendiendo el arte y la cultura como campos de conocimiento, objetos de estudio y de investigación, y a los procesos que tienen lugar en el arte y la cultura, como procesos de producción de dichos conocimientos, donde junto al conocimiento científico, tienen un lugar especial también - aunque en ocasiones no muy explícito - los saberes populares. Compartimos la idea de H. Borgdorff cuando refiere la existencia de una investigación *para las artes*, aquella que genera conocimientos y productos aplicables al arte; de una investigación *sobre las artes*, en la que el arte se estudia desde otras ciencias, ya sean sociales y humanísticas como desde las ciencias mal llamadas “duras”; y una investigación *desde las artes*, articulada desde las propias prácticas artísticas y los procesos de creación inherentes a ellas.

Nuestra experiencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la metodología de la investigación en la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, nos llevó a diseñar los cursos de esta disciplina a partir, en primer lugar, de la deconstrucción de prejuicios y supuestos falsos sobre el proceso de investigación

en el arte, la enseñanza de las artes y la cultura en general. De-construir la idea de que desde el arte no es posible pensar en investigación científica, y sobre todo, develar el proceso investigativo que está en la base de todo proceso de creación, la no conciencia de los artistas de que investigan para crear y por último, colocar a la investigación en un espacio de aprendizaje y cambio, resultan cuestiones fundamentales en una universidad como la nuestra. Como refiere Pichón Riviere. "...la ciencia y el arte no son opuestos. Son dos caminos que, transitados sin miedo, con la debida profundidad, entrega y sed de aventuras, nos internan en el mismo misterio." (Zito Lema, 1976).

En segundo lugar, en el diseño y concepción de estos cursos se consideraron los resultados de los encuentros de profesores de Metodología de la Investigación, organizados durante dos años (2014 - 2016) desde la Vicerrectoría de Investigación y Posgrado de la propia Universidad de las Artes. Estos encuentros revelaron ideas interesantes, y un tanto novedosas, relativas a la relación entre investigación científica e investigación artística, sobre las particularidades de estos procesos y cómo atenderlos desde lo formativo y lo investigativo, la diversidad de métodos necesarios para lograr semejantes propósitos y la sistematización de nuestras prácticas investigativas como una realidad constatada. Lo anterior apuntó al hecho de que los profesionales en muchas ocasiones arriban a las maestrías y doctorados, aun como graduados universitarios, sin poseer los conocimientos básicos para la investigación, lo que en el caso de la Universidad de las Artes de Cuba se traducía en lo siguiente:

- No todos habían recibido Metodología de la Investigación en la formación de pregrado. Una ausencia total en algunos perfiles de esta universidad, lo cual experimentara un giro con la implementación del Plan de Estudio E en todas las carreras. Esto condiciona que en ocasiones quienes emprenden la formación académica y doctoral conocen la investigación aplicada a sus respectivas especialidades artísticas, pero no dominan cabalmente las lógicas de los procesos de investigación y comunicación de sus resultados.
- Entre aquellos que habían recibido Metodología de la Investigación como asignatura en el pregrado, hay quienes si bien reconocen su pertinencia y necesidad en el currículo universitario, refieren no siempre sentir que ella les prepara para la ejecución de investigaciones, ni para la construcción de una tesis, su presentación en eventos, su publicación, ni para su defensa ante un tribunal.
- El énfasis con el que se estudia la Metodología de la Investigación en algunos

perfiles y carreras no está dirigido a aprehender la lógica del proceso de investigación en cada una de sus etapas; en muchos casos, el aprendizaje y el desarrollo de habilidades en este sentido, se torna muy instrumental, quedando reducida la asignatura o el curso al diseño de proyectos de investigación, de determinados instrumentos para recoger información y a la escritura de la tesis. Ello conlleva a que no se desarrollen habilidades para la redacción de otros textos científicos ni para su exposición, lo cual limita notablemente la socialización de los resultados de investigación.

- Para algunos, la Metodología de la Investigación en ocasiones se torna en una asignatura, o en cursos, esencialmente teóricos - “aburridos”, “ajenos” y “tediosos” -, cuyos contenidos resultan complejos, de difícil comprensión y asimilación para el estudiante, con propuestas esquemáticas que son difícil asumir desde la práctica. El aprendizaje es un proceso de apropiación de la realidad, donde las experiencias de los sujetos son esenciales para modificar sus conductas; como proceso, este implica una situación de cambio, que ocurre como resultado de una práctica y de la interacción con “otros”. Pichón Riviere, con quien nos identificamos las autoras de este texto, advierte que todo proceso de aprendizaje implica la existencia de tres momentos: el momento confusional, donde no se conocen los límites del objeto del conocimiento; el momento dilemático, donde subyace la resistencia al cambio y se producen ansiedades básicas como el miedo a la pérdida y al ataque; y el momento de visualización del problema, donde los sujetos pueden situarse en el lugar del otro y escucharlo. Confundirse, dilematizar y visualizar el problema, se asumen por tanto como necesarios y operativos en el aprendizaje (Salvo, 2007). Aprender es también interpretar la realidad de manera coherente y crítica, por lo que entendemos que igualmente es necesario considerar el desarrollo de la capacidad de evaluación y la creatividad de cada estudiante. Lo anterior conlleva a hacer evidente que el enseñar y el aprender, constituyen una unidad dialéctica, en la cual el rol del docente y el del estudiante se complementan. El aprendizaje es un proceso tanto individual como grupal, que será “facilitado u obstaculizado, según la confrontación entre el ámbito de lo intersubjetivo y el ámbito de lo intrasubjetivo resulte dialéctica o dilemática. Ello dependerá de si el proceso de interacción funciona como un circuito abierto, de trayectoria en espiral, o como un circuito cerrado, viciado por la estereotipia” (Salvo, 2007), lo cual sin dudas resulta un elemento esencial a considerar en todo proceso de formación.

La Metodología de la Investigación: desarrollo de una concepción desde la formación académica y científica

Al considerar lo expresado antes, la práctica pedagógica relacionada con los cursos de Metodología de la Investigación impartidos por estas autoras en las maestrías Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes y con su participación en los talleres de tesis en cada mención, se basó en:

1. Un diagnóstico inicial de expectativas, de temas de investigación y su correspondencia con las líneas de la maestría, preparación precedente para la investigación y principales dificultades en este sentido.
2. Asumir una concepción inclusiva, integradora y descolonizadora de la ciencia y de la investigación científica, y su rol en el campo de la formación artística profesional, de los procesos que tienen que ver con el arte y la cultura en general, incluyendo los procesos de creación.
3. La valoración de los principales paradigmas contemporáneos de la investigación científica y su aplicación en la formación artística profesional, en los procesos que tienen que ver con el arte y la cultura en general. Tal valoración hizo énfasis en los enfoques cualitativo y mixto, considerando los campos de acción antes mencionados y la lógica del proceso de investigación que asumen estas autoras, evitando esquemas, estilos y normas preconcebidos a partir de cada enfoque en particular.
4. La construcción colectiva de los conocimientos para contribuir a desarrollar y/o consolidar habilidades, valores y en general competencias inherentes a la investigación científica, a partir de la combinación de diferentes formas de organización, entre las cuales predominó el taller de manera presencial, así como el estudio independiente y las consultas sistemáticas por diferentes vías y plataformas de comunicación.
5. El uso de métodos problémicos de enseñanza - aprendizaje basados en el trabajo grupal, así como de diferentes técnicas de participación, centradas también en una lectura de lo grupal y su incidencia en las dinámicas de aprendizaje que se producen - el grupo como espacio de aprendizaje que implica no sólo aprender del profesor, sino también y sobre todo, de sus compañeros y del intercambio que tiene lugar dentro y fuera del aula. Este intercambio entre estudiantes, entre estudiantes y profesores, y entre profesores, favorece los aprendizajes en cuanto a las principales dificultades que se van confrontando, los logros que se van

alcanzando y las nuevas expectativas que surgen cada vez. De igual modo promueve valores de colaboración y cooperación en el grupo, a partir del protagonismo de los estudiantes y del rol del profesor como facilitador del proceso formativo.

6. La complementación de los aprendizajes, teóricos y prácticos a través de los talleres para construir de manera conjunta los diseños de investigación o partes de ellos, analizar el diseño propio de investigación grupalmente y el estudio de casos donde se van examinando la utilización de métodos y técnicas de investigación. El proceso de enseñanza - aprendizaje parte de la práctica de los estudiantes, de lo que saben y cómo lo hacen, se teoriza, se problematiza y se busca información para contrastar; luego se vuelve a llevar a la práctica de sus propios diseños de investigación.

7. El trabajo independiente de los estudiantes, su autopreparación y la integración por su parte, de los contenidos que se vayan construyendo en el curso de metodología y los restantes cursos de cada maestría, integración que deberá expresarse en las propuestas de proyectos de investigación. De forma sistemática, estos últimos deberán ir ganando en complejidad, acercándose de esta manera a propuestas cada vez más acabadas y bien fundamentadas de cara a los talleres de tesis.

8. El uso de variadas formas de evaluación, con énfasis en la auto-, la co- y la heteroevaluación, lo cual incluyó la evaluación sistemática a través de las tareas orientadas entre los encuentros de metodología de la investigación, así como entre estos y los talleres de tesis siguiendo las guías de estudio elaboradas a tales efectos – las cuales mediaron en el intercambio entre profesores y estudiantes de manera no presencial.

Nuestra concepción sistémica de la metodología de la investigación incluye los talleres como forma principal de organización del proceso formativo, con lo cual se pretende acercar a los estudiantes a diseños más completos y coherentes a lo largo de los cursos. Esta manera de organizar los cursos facilita la preparación del estudiante para los talleres o seminarios de tesis, no sólo desde el punto de vista de la metodología, sino también desde los restantes temas que el investigador va abordando en otros cursos, los que puede deberá ir integrando gradualmente en la construcción de los diseños y luego de la memoria escrita. Ello implica pensar en diseños de investigación emergentes, lo cuales irán modificándose y precisándose a medida que el estudiante se vaya acercando de manera más concreta a la problemática a investigar, al problema, al objeto de investigación y al campo de

acción.

Entre las habilidades generalizadoras científico investigativas a desarrollar, o a consolidar en algunos casos, resulta esencial el problematizar, teorizar y comprobar la realidad profesional, las cuales se interrelacionan de manera dialéctica en el proceso de investigación. Es importante trabajar la problematización de dicha realidad, a través de la percepción de las contradicciones existentes en el contexto donde se desempeña cada profesional, facilitando que se identifiquen los más diversos problemas, objetos de investigación y campos de acción. Dentro de dichas contradicciones, sobresalen las que se dan en el plano teórico cuando el saber no es suficiente para la adecuada resolución de los problemas, aquellas que se dan entre la teoría y la práctica que demanda de otros presupuestos para realizarse, y otras que se dan solo en la práctica profesional - siendo analizadas todas desde el mayor compromiso social y ético.

Como parte de la problematización de la realidad profesional en cada caso, se debe facilitar el desarrollo de habilidades tales como observar dicha realidad, describirla, compararla con la teoría científica que sustenta los procesos que en ella tienen lugar, identificar situaciones problemáticas en dicha realidad y formular diversos problemas científicos a partir de ellas. La teorización de la realidad profesional debe trabajarse, esencialmente, a partir del análisis de diferentes tipos de textos; la síntesis de la información; la caracterización de los objetos y procesos y la explicación de diferentes planteamientos hipotéticos, situaciones y hechos relacionados con ellos; la fundamentación y formulación de diversas propuestas e ideas y la elaboración de conclusiones en las diferentes etapas por la que se vaya transitando durante los talleres de cada curso de metodología y los talleres de tesis finales.

A medida que se transite por los encuentros de cada curso hacia los talleres de tesis, deberán irse desarrollando las propuestas de los diferentes proyectos, y trabajando en la comprobación de la realidad a través de la selección y aplicación de diferentes métodos y técnicas de investigación; el reconocimiento del estado del arte respecto al tema de investigación; la elaboración y aplicación de instrumentos; el procesamiento - ordenamiento, tabulación, etc. - interpretación y evaluación de la información y la correlación de los resultados con los objetivos propuestos. Asimismo, deberá favorecerse la valoración crítica de los conocimientos y de los resultados de investigación que se vayan produciendo; así como también del aprendizaje colectivo por parte de estudiantes y profesores; del desarrollo de la

capacidad crítica y propositiva para transformar la realidad objeto de estudio; del reconocimiento por parte de los estudiantes de un cambio en cuanto a la manera de ver y asumir la investigación científica, su metodología y la comunicación de sus resultados.

Esta manera de asumir la investigación científica desde la formación académica y científica, no deberá constituir solo un instrumento para desarrollar habilidades investigativas en maestrantes y doctorantes, sino una filosofía, una manera de pensar y actuar en la construcción de nuevos conocimientos y en la transformación de la realidad. Se trata de aprehender la lógica interna de la investigación, su coherencia y su carácter dialéctico, como proceso que por momentos permite avances, pero que también se caracteriza por estancamientos y retrocesos. Al respecto, en la aplicación de la concepción antes expuesta en diferentes cursos de Metodología de la Investigación y talleres de tesis, hemos constatado lo siguiente:

1. Desconcierto inicial de los estudiantes por el tipo de organización y métodos utilizados en el proceso formativo durante los cursos, con una mayor aceptación a medida que estos últimos iban desarrollándose. A pesar de cuatro o cinco años de estudios universitarios y en no pocos casos haber cursado la metodología de la investigación después de graduados, los estudiantes de postgrado llegan al nivel de formación académica y científica, al decir de algunos de ellos, “vacunados de educación bancaria”, sorprendiéndoles modos de hacer diferentes. Otras opiniones respecto a lo anterior expresan: “al principio me chocó el tipo de clase, uno no está acostumbrado a tales discusiones, al llegar a casa comenté que tras muchos años recibiendo metodología me había resultado muy interesante”; “el modo en que se imparte la asignatura es fructífero, cada uno ha dado sus opiniones, pero lo hemos visto todo como grupo”. De igual manera existen opiniones en las que se reconoce el “acompañamiento de profesores y miembros del grupo”, a la vez que se “agradece el respeto al camino individual”.

2. Participación activa de los estudiantes en el intercambio que se iba produciendo en cada clase y en la construcción colectiva de saberes. Los estudiantes fueron capaces de ir asumiendo diferentes tipos de roles, incluyendo el de oponentes de los diseños que se iban construyendo y defendiendo. En cuanto a esto se observaron criterios como: “...ahora descubrimos en los diseños algo que antes no veíamos...con análisis grupales muy constructivos”; “El intercambio resulta muy útil, uno se siente cómodo y va ganando confianza”; “Los debates ayudan a la preparación propia y al desarrollo de habilidades, uno es capaz de sugerir a otros

cuestiones que ni imaginaba”.

3. Valoración crítica de los resultados que se iban produciendo, lo que a su vez facilitó el aprendizaje colectivo por parte de estudiantes y profesores en cuanto al desarrollo de la capacidad crítica y propositiva para transformar la realidad objeto de estudio.

4. Reconocimiento por parte de los estudiantes de un cambio en cuanto a la manera de ver y asumir la investigación científica y su metodología - como un instrumento y métodos para la búsqueda del conocimiento y transformación de la realidad, pero también como una filosofía y acto de cultura. En este sentido refieren: “...me pasó como en el proceso de creación, fue aclaratorio, tenía una idea clara de mi prediseño, pero me volví a enredar, cambié la línea de investigación... sufrí pero estoy más tranquila pues me enfoqué en algo más específico”; “se trata de un modo de hacer desde la ética y la responsabilidad”; “por momentos me pareció que entraba en un bosque muy espeso, veía claros a veces, pero de nuevo volvía la oscuridad. aún no veo el camino todo lo claro que quisiera, pero sé que encontraré la salida”.

5. Las tesis de las ediciones ya concluidas de ambas maestrías han desarrollado temas que son vitales para la enseñanza de las artes. Los temas abordados y los que refieren los diseños de las ediciones por concluir, están relacionados con la actualización teórico-metodológica de programas del nivel medio y del nivel superior, el estudio de problemas fisiológicos de la práctica de algunos instrumentos, las historias de vida de pedagogos importantes para la cultura cubana, la formación pedagógica de los estudiantes del nivel medio de enseñanza artística, el aporte de agrupaciones al quehacer escénico y a la formación en este ámbito, la identificación de las competencias de los artistas-docentes en algunos perfiles, y la introspección desde los procesos creativos y su impronta en el proceso formativo en diferentes niveles, entre otros.

6. Se han logrado cambios importantes que favorecen la relación pregrado-posgrado: la conversión en disciplina de la Metodología de la Investigación, la consideración de su transversalidad en la formación profesional, el estudio del componente investigativo en la formación, el uso de diversos métodos (más allá de los tradicionales o no tan novedosos, pero poco utilizados) y sobre todo, la salida de la investigación en los proyectos artísticos desde el comienzo de la formación.

7. Necesidad de continuar trabajando en el desarrollo de habilidades para la redacción de textos científicos, su presentación, defensa y comunicación en

diferentes espacios y contextos, de modo que ello se realice de manera más sistemática y orgánica; en la toma de partido en las investigaciones, de forma que permita ganar claridad en relación con las categorías y conceptos referenciales, y sobre todo, en lograr que la investigación resulte pertinente y consiste en cuanto a los métodos y técnicas empleados, así como en la problematización acerca de la relación entre la epistemología, la ciencia y el arte.

Aproximación a una conceptualización del Taller de Tesis

Se considera el Taller de Tesis como una forma particular de organización y de actividad, propia del proceso de formación de pregrado y postgrado, y en especial de la formación académica y científica, orientada a desarrollar y demostrar el logro de habilidades para la presentación, defensa y comunicación de aspectos esenciales y resultados de las diferentes etapas de un determinado proceso de investigación científica.

Como parte del proceso de formación académica y científica el Taller de Tesis se concibe como una forma particular de organización del proceso de enseñanza - aprendizaje, que facilita y promueve el aprendizaje conjunto de todos aquellos que participen en el taller - y no solo de quienes exponen -, a partir del análisis crítico y de los resultados que se presentan y/o defienden. Su desarrollo deberá propiciar el diálogo y la problematización desde diversas perspectivas, y enfoques de investigación, en particular en cuanto al tema de que se trate - de ahí que debe favorecer la construcción y re-construcción de conocimientos sobre la base del respeto, la ética profesional y la responsabilidad que ello implica.

Tipos de Taller de Tesis según sus fines

- Taller de presentación del proyecto de investigación: En este tipo de taller el investigador presentará el tema a investigar, sus antecedentes y el estado de los estudios (estado del arte) sobre este, presentando y defendiendo el proyecto o diseño de investigación ante una instancia determinada, según el nivel de que se trate. Como parte de la introducción al diseño teórico - metodológico, se deberá contextualizar la situación problemática, describir esta y presentar los principales aspectos relacionados con la identificación y constatación del problema a investigar. De igual forma se hará referencia a la pertinencia del tema de investigación, su

importancia, factibilidad y viabilidad. Se presentarán y defenderán los restantes elementos del diseño teórico - metodológico de la investigación, junto con una síntesis de la fundamentación teórica y metodológica que se prevé sustente la investigación, a partir de la exploración sobre el tema, así como los posibles aportes y novedad, en caso de existir.

- Talleres de comunicación de los resultados: En ellos deberán abordarse los ajustes que se hayan ido realizando al proyecto inicialmente aprobado. Se expondrán y defenderán los presupuestos teóricos y metodológicos que fundamentan la investigación, los resultados en las diferentes etapas del proceso, y las propuestas que se deriven de dichos resultados - hayan sido puestas en práctica o no. Como en el anterior, este tipo de taller deberá favorecer el desarrollo de habilidades comunicativas en el investigador, en aras de la construcción de la memoria escrita o tesis. Importante resultará que el investigador demuestre la madurez profesional alcanzada hasta ese momento, lo que se evidenciará a través del diálogo y del debate que se produzcan.

Los espacios que se dediquen al taller de tesis - en cualquiera de sus variantes - deberán ser múltiples, no deberán desarrollarse de manera puntual, ni solo para presentar los resultados finales. Se recomienda realizar talleres orientados a: la presentación del tema a tratar, la problemática y el estado del arte sobre esta última, así como el diseño teórico - metodológico de la investigación; la presentación de los referentes teórico-metodológicos que sustentan la investigación y propuestas previstas, y de los instrumentos diseñados para la aplicación de los métodos y técnicas de carácter empírico; la presentación de los resultados y conclusiones parciales de la investigación, así como de posibles ajustes en su ejecución y de la propuesta final; y la presentación del informe final de investigación o tesis (memoria escrita). El número de talleres en cada caso y sus límites, estarán determinados por la complejidad del tema abordado, por las características de cada investigador, sus habilidades y avances en cada etapa del proceso.

Conclusiones

El desarrollo de la concepción de la metodología de la investigación que se expone en este documento, y su puesta en práctica en el postgrado, demandan una actitud especial de profesores y estudiantes pues se trata de construir procesos de aprendizajes innovadores, creativos y significativos, que favorezcan el desarrollo de competencias para ser, saber hacer y saber estar, que trasciendan lo técnico profesional para constituirse en un aprendizaje de vida y un acto de cultura.

Las formas de organización, métodos y demás componentes del proceso de enseñanza aprendizaje, empleados en los cursos de Metodología de la Investigación en la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, de la Universidad de las Artes de Cuba, demostraron su efectividad y pertinencia en relación con los propósitos de la formación académica y científica, y con el desarrollo de habilidades investigativas en este nivel.

El Taller de Tesis constituye una forma particular de organización y de actividad, propia del proceso de formación profesional, en especial de la formación académica y científica, orientándose fundamentalmente a desarrollar y demostrar el logro de habilidades para la presentación, defensa y comunicación de aspectos esenciales y resultados de las diferentes etapas de un determinado proceso investigativo, a la vez que contribuye a la construcción del informe de investigación o memoria escrita (tesis) y a la construcción y re-construcción de conocimientos por todos los que en él participan.

Referencias bibliográficas

- Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*. Lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts.
- Salvo, J. (2007). *A cien años del maestro Enrique Pichón Riviere*. Consultado en mayo de 2016, de <http://psico.edu.uy/sites/default/files/cursos/int-teorias-enriquepdf>
- Zito Lema, V. (1976). *Conversaciones con Enrique Pichón Riviére. Sobre el arte y la Locura*. Buenos Aires: Ediciones Cinco.

012-Evaluación de la salud vocal en estudiantes de actuación en la Universidad de las Artes

Evaluation of vocal health in actor's students of the University of the Arts

Autoras

Dr. C. Telma de la Cruz Pazo Quintana²⁰⁵¹, telmipq@gmail.com.

M. Sc. Ana Rojas Estévez²⁰⁶, saltimbanqui@cubarte.cult.cu.

M. Sc. José Miguel Díaz Pérez²⁰⁷, saoper77@gmail.com.

Yeldis Pupo Rodríguez²⁰⁸, yeldispupo0805@gmail.com

Resumen

La evaluación de la salud vocal constituye un pilar fundamental en la educación vocal durante el proceso formativo de la enseñanza de la actuación. Con el objetivo de evaluar la salud vocal en estudiantes de actuación de la Universidad de las Artes, se realizó un estudio descriptivo transversal en un universo de 92 estudiantes matriculados en actuación en 2021 y 2022. Se aplicó la evaluación logofoniatría objetiva e individual de las condiciones verbovocales a 40 estudiantes que constituyeron la muestra. Predominó grupo de edades de 20-30 años, sexo femenino, antecedentes patológicos de alergia, abusos vocales de hablar mucho, presentación de flemas y las alteraciones del habla y la voz asociadas. Los factores de riesgo vocal identificados y las condiciones verbovocales de los estudiantes

205 Doctora en ciencias en Educación Médica, Médico Especialista de II grado en Logopedia y Foniatría. M. Sc. Educación Especial. Profesor auxiliar de la Universidad de las Artes y Escuela Nacional de Teatro. Universidad de las Artes. Profesora Entrenamiento vocal y Foniatría.

206 Lic. En Arte teatral. M. Sc. Procesos formativos de la Enseñanza del Arte. Profesor asistente de la Universidad de las Artes y Escuela Nacional de Teatro. Universidad de las Artes. Profesora Entrenamiento vocal.

207 Lic. en Arte Teatral. M. Sc. Procesos formativos de la Enseñanza del Arte. MSc. Dirección escénica. Profesor asistente de la Universidad de las Artes. Universidad de las Artes. Profesor Entrenamiento vocal.

208 Médico Especialista de I Grado en Logopedia y Foniatría. Especialista de I Grado en Medicina General Integral. Hospital Pediátrico Pedro Borrás. Foniatra adjunta a Universidad de las Artes.

justificaron la necesidad de potenciar otras acciones evaluativas integradoras con un enfoque formativo-preventivo y clínico-logofoniatrico para asegurar la adquisición de habilidades necesarias en su desempeño profesional.

Palabras clave: Salud vocal, educación vocal, voz, actuación, alteraciones del habla y la voz.

Abstract

The evaluation of vocal health constitutes a mainstay in vocal education during the formative process of teaching acting. In order to evaluate the voice health in actor's students of the University of Arts, a cross-sectional descriptive study was carried out in a universe of 92 students enrolled in acting in 2021-2022. The objective logophoniatic evaluation of the verbovocals conditions was applied individually to 40 students who constituted the sample. The age group of 20-30 years, female sex, and pathological history of allergy, vocal abuse of talking a lot, presentation of phlegm and associated speech and voice disorders predominated. The identified vocal risk factors and verbovocals conditions of the students justified the need to promote other integrative evaluation actions with a formative-preventive and clinical-logophoniatic approach to ensure the acquisition of necessary skills in their professional performance.

Key words: Vocal health, vocal education, voice, acting, speech and voice disorders.

Introducción

La emisión verbovocal permite la comunicación de cada individuo con sus semejantes de una manera singular y única; más aún es la carta de presentación en quienes la utilizan como instrumento de trabajo. El uso profesional de la voz en la actuación precisa una comunicación por medio de una voz deseable, adecuada y duradera, con calidad acústica y resistente al cansancio vocal.

El componente anatómofisiológico del instrumento vocal se manifiesta en la propia fonación, por lo que se puede decir que una voz con calidad acústica y una dicción correcta expresa en gran medida, condiciones anatómo fisiológicas

verbovocales de normalidad.

El término salud vocal se utiliza para relacionar el bienestar físico, mental y social en relación a la emisión de la voz (Pazo 2017). De esta manera, se considera la salud vocal a partir de las anomalías detectadas en algún sitio del aparato fonoarticulatorio que impide una emisión de voz normal. A su vez, se caracteriza por un uso eficiente de la voz, de manera que el buen o mal uso de la voz depende del ajuste o no a parámetros de normalidad de las distintas variables como tono, intensidad, resonancia, timbre, entonación entre otras, que inciden en la voz, y para ello, es preciso llevar a cabo una evaluación inicial de las mismas para mediante la ejercitación, lograr lo más cerca posible las condiciones de normalidad (Pazo et al 2012).

En la actualidad, se considera la voz normal en sujetos con ausencia de antecedentes de alteraciones de las estructuras involucradas en la emisión vocal, no fumadores y sin uso profesional de la voz, cuando se adicionan otros parámetros tales como, la frecuencia fundamental para la voz hablada en consonancia con la edad, género y complexión de la persona; extensión vocal adecuada; timbre agradable; volumen adecuado; inflexiones tanto de volumen como de tono y un equilibrio apropiado entre las resonancias bucales y las nasales. Sin embargo, resulta difícil establecer un concepto de voz normal con criterios objetivos y absolutos debido, a que el umbral que separa la voz normal de la anormal lo juzga cada observador en base a sus criterios culturales, educativos, ambientales, de conocimiento vocal (Pazo et al 2014).

Así mismo, el criterio de voz anormal también es muy discutido, ya que se caracteriza por una voz que difiere en uno o varios parámetros: intensidad, tono, timbre y duración de las voces de otras personas del mismo sexo, similar edad y grupo cultural. Todo ello apunta a que tanto la voz normal como la patológica es un producto psicofísico, de modo que, del buen o mal uso del mecanismo vocal deviene la voz normal o disfónica. La disfonía es la alteración de la voz que se manifiesta por variados síntomas subjetivos y objetivos debido a la afectación del timbre, extensión vocal y tiempo de fonación, los cuales pueden estar o no en correspondencia con alteraciones orgánicas y/o funcionales de las cuerdas vocales (Pazo et al 2014).

A pesar de que la selección de los estudiantes de actuación es más rigurosa en cuanto a las aptitudes propias de la especialidad, Pazo et al (2012) reportó altas cifras de alteraciones de la voz a expensas de disfonías funcionales (65 %) en la

Escuela Nacional de Teatro (ENT) durante los tres primeros años de estudio, lo cual no está muy distante de las reportadas a nivel internacional por Lerner entre el 55 y 62 % (2013). El desarrollo vocal durante la formación del estudiante de actuación requiere de una óptima salud vocal, ya que de la calidad de la emisión verbovocal depende la eficacia comunicativa en su futuro desempeño actoral.

Por lo tanto, para lograr una calidad vocal acorde a las demandas de sus circunstancias laborales y una voz resistente al cansancio se hace necesario una valoración objetiva y subjetiva de las cualidades vocales y articulatorias de su emisión, proceso que incluye la comprensión de las condiciones iniciales con el objetivo de realizar cambios de hábitos y estilos de vida al tener en cuenta, los diferentes factores de riesgo que pueden afectar la voz de cada estudiante. En el proyecto “Perfeccionamiento de la educación vocal en el proceso formativo de profesionales de la voz en la Universidad de las Artes”, se requiere profundizar en el proceso de evaluación de la salud vocal para comprometerlos con el conocimiento de sus condiciones verbovocales y así concientizar la importancia de lograr una salud vocal óptima para el desarrollo de la futura profesión actoral.

El objetivo general de este trabajo es evaluar la salud vocal en los estudiantes de actuación en la Universidad de las Artes, con la finalidad de identificar las alteraciones de la salud vocal y determinar los factores de riesgo que inciden en la misma para ofrecerles una educación vocal con calidad.

Desarrollo

Se realizó un estudio descriptivo transversal en un universo de 92 estudiantes matriculados en actuación en 2022, que cumplieran requisitos de: cursar de primer a tercer año de la carrera correspondiente a los cursos diurnos y por encuentros, permanecer en todas las etapas de evaluación del proyecto y voluntariedad para participar en la investigación. La muestra quedó constituida por 40 estudiantes a los cuales se les aplicó la evaluación logofoniatría objetiva e individual de las condiciones verbovocales que contiene una anamnesis donde se recogen los principales factores de riesgo en relación a los antecedentes patológicos personales, hábitos tóxicos, abusos vocales y manifestaciones clínicas de las alteraciones de la voz en los estudiantes (Anexo 1) y una evaluación del habla y la voz (Anexo 2) para diagnosticar las alteraciones correspondientes a estas.

Se observó un predominio del grupo de edades 20-30 años y el sexo femenino (65%) para el total de estudiantes que componen la muestra, así como también, este grupo de edades resultó con mayor frecuencia para ambos sexos respecto al total de estudiantes del grupo femenino (57,7%) y masculino (78,6%). (Ver tabla 1). En la tabla 2 se muestra una mayor frecuencia de las Alteraciones del habla y la voz asociadas (37,5%) seguido de las Alteraciones de la voz (25%), el 20 % de estudiantes con condiciones de salud normal y 17,5% de alteraciones del habla. En la Tabla 3 se observa que el síntoma vocal predominante fue la sensación de flema (35%), seguido de la carraspera (27,5%) y en la 4 se presenta la frecuencia de los principales factores de riesgo en la muestra estudiada. La Alergia (40%) y los antecedentes de problemas de voz (35%) son los antecedentes patológicos personales que predominaron. Mayor frecuencia de hablar mucho (47,5%) respecto a abusos vocales, así como la ingestión de café (60%) en los hábitos tóxicos.

Estos resultados contrastan con el uso correcto y saludable que requiere la voz artística en la actuación. Las alteraciones de la voz asociadas a las alteraciones del habla evidenciaron cifras altas y cercanas a las reportadas en otras investigaciones de prevalencia realizadas en estudiantes profesionales de la voz en el magisterio (Pazo 2017) y en el arte teatral (2008-2012) (Pazo et al 2013).

Los síntomas constituyen una alerta de patología vocal y en la bibliografía revisada se destaca un elevado porcentaje de síntomas relacionados con la voz en estos profesionales.

Llama la atención que el 42,5% de los estudiantes no reportó síntomas vocales a pesar de cifras altas de alteraciones de la voz, en contraste con pocos estudiantes con condiciones de salud normal en el habla y en la voz diagnosticados en la muestra estudiada, lo cual evidencia la insuficiente concientización de afectación de la voz al no relacionar los síntomas con la misma.

D'haeseleer et al (2017) en estudios con actores reportaron la presencia de disfonía leve, síntomas vocales regulares y malos hábitos de higiene vocal en este grupo de profesionales.

A pesar de la necesidad de acomodar a los hablantes a la norma que rige dentro de la comunidad lingüística para lograr una dicción correcta, ésta cede fácilmente a la influencia de un uso poco regulado lo cual impide que el sujeto se exprese y se comuniquen correctamente. Las alteraciones del habla, que denotaron el más bajo porcentaje dentro de las alteraciones de salud vocal, se manifestaron por

la superficialidad articulatoria (30%), las distorsiones (30%) y adelantamientos de fonemas (22,5%), con la S como fonema más afectado.

Los factores de riesgo (biológicos, ambientales, de comportamiento, socio-culturales y económicos) pueden, sumándose unos a otros, aumentar el efecto aislado de cada uno de ellos, lo cual produce un fenómeno de interacción y el uso de una conducta poco saludable que se relaciona con el aumento de la morbilidad de la voz. Todos los factores de riesgo identificados en este estudio están en relación con las alteraciones de la voz de manera que favorecen o desencadenan cambios estructurales de las cuerdas vocales y modifican las cualidades de la voz, lo cual ha quedado demostrado en otras investigaciones realizadas (Pazo et al 2012, 2014, 2022)

Sobre esta base, se justifica la necesidad de disponer de herramientas que faciliten la identificación de estos factores, ya que el esfuerzo vocal se relaciona con factores individuales, organizacionales y técnicos propios de la actuación que pueden modificarse a partir de un análisis individual de hábitos y estilos de vida que mejoren las condiciones anatómofisiológicas del instrumento verbovocal.

Conclusiones

La evaluación de la salud vocal constituye el primer paso para identificar las necesidades de salud vocal, permite conocer el estado inicial de las cualidades de la emisión verbovocal y posibilita desarrollar estrategias efectivas de prevención que, al tiempo, orienten la ejercitación ajustada a la individualidad del estudiante para lograr las habilidades propias de la profesión acorde a la modificación o mejoramiento de las condiciones verbovocales.

El conocimiento de los factores de riesgo por los estudiantes advierte de la necesidad de adoptar comportamientos saludables y/o estrategias de control que contribuyen a mejorar las condiciones anatómofisiológicas del instrumento vocal.

Referencias bibliográficas

- D'haeseleer E, Meerschman I, Claeys S, Leyns J, Van Lierde K. (2017). Vocal Quality in Theater Actors. *J Voice*:31(4): [aprox. 4 p.]. Disponible en:[http://www.jvoice.org/article/S0892-1997\(16\)30437-4/fulltext](http://www.jvoice.org/article/S0892-1997(16)30437-4/fulltext)
- Figueredo JN, Castillo-M JA. (2016). Evaluación de desórdenes vocales en profesionales que usan su voz como herramienta de trabajo. *Occupational Voice Quick Screening. Rev Cienc Salud*;14(Especial):97-112. <https://dx.doi.org/10.12804/revsalud14.especial.2016.07>
- Lerner M, Paskhover B, Acton L, Young N. (2013). Voice Disorders in Actors. *J Voice* [Internet]. Nov ,27(6):[aprox. 3p.]. Disponible en: <http://www.jvoice.org/article/S0892-1997%2813%2900097-0/fulltext>
- Pazo T, Rojas A, Pérez JM, Pupo Y. (2022). Autopercepción de la discapacidad vocal en estudiantes de actuación de la Universidad de las Artes. 13er. Congreso Internacional de Educación Superior "Universidad 2022". V Simposio La enseñanza de las Artes en la Educación Superior. Cuba.
- Pazo T. (2017). Estrategia de educación vocal para licenciados en Educación Logopedia. [Tesis doctoral]. Ciudad Habana: Universidad de Ciencias Médicas de la Habana.
- Pazo T, Rojas A, Álvarez E. (2014). El arte de educar el habla y la voz. México: Paso de Gato.
- Pazo T, Rojas A, Álvarez E, Hecheverría F. (2013). Trascendencia del entrenamiento vocal en la formación del actor. XVI Conferencia de arte del ISA. La Habana.
- Pazo T, Rojas A, Álvarez E. (2012). Consideraciones sobre la educación vocal en estudiantes de arte. V Jornada Provincial Logopedia y Foniatría. La Habana.

Anexos

Edad (años)	Femenino		Masculino		Total	
	Número	%	Número	%	Número	%
<20	6	23,1	1	7,1	7	17,5
20-30	15	57,7	11	78,6	26	65,0
31-40	5	19,2	2	14,3	7	17,5
Total	26	65,0	14	17,5	40	100,0

Tabla 1. Distribución de estudiantes según grupos de edades y sexo.

Fuente: investigación.

Categoría de salud logofoniátrica	Grupos de estudiantes				Total	
	Cd2	Cpe1	Cpe2	Cpe3	Número	%
Normal	1	2	4	1	8	20,0
Alteraciones del habla	1	4	2	0	7	17,5
Alteraciones de la voz	1	3	3	3	10	25,0
Alteraciones del habla y la voz	7	3	0	5	15	37,5
TOTAL	10	12	9	9	40	100

Tabla 2. Distribución de estudiantes según salud logofoniátrica.

Fuente: investigación.

Manifestaciones clínicas	CD 2 (n=10)	CPE 1 (n=12)	CPE 2 (n=9)	CPE 3 (n=9)	Total	%
Ronquera	2	4	1	1	8	20
Carraspera	4	4	3	0	11	27,5
Aclara voz	2	2	0	2	6	15
Sensación de Flemas	3	6	2	3	14	35
Tos	2	3	1	0	6	15
Ninguna	5	2	5	5	17	42,5

Tabla 3. Distribución de los estudiantes según síntomas vocales.

Fuente: Encuesta.

Factor de riesgo	Tipo	Número (n=40)	%
Antecedentes patológicos	Afecciones relacionadas con las vías respiratorias	13	32,5
	Faringitis	2	5,0
	Amigdalitis	3	7,5
	Reflujo gastroesofágico	1	2,5
	Trastornos endocrinos	2	5,0
	Trastornos psiquiátricos	1	2,5
	Ninguno	14	35,0
	Otros	5	12,5
	Alergia	16	40,0
	Antecedentes de problemas de voz	14	35,0
Abusos vocales	Gritar	6	15,0
	Hablar mucho	19	47,5
	No hace pausas al hablar	4	10,0
	Habla sobre ruidos	9	22,5
	Habla rápido	16	40,0
	Hablar alto	14	35,0
	Ninguno	6	15,0
Hábitos tóxicos	Fumar	10	25,0
	Bebidas alcohólicas	7	17,5
	Café	24	60,0
	Ninguno	12	30,0

Tabla 4. Distribución de los estudiantes según factores de riesgo.

Fuente. Encuesta.

Anamnesis de la valoración logofoniátrica.

NOMBRE:

EDAD:

SEXO:

Instrucciones: Marque con una X según los antecedentes y percepción de síntomas en relación con la voz.

ANAMNESIS

A.- ANTECEDENTES PATOLÓGICOS PERSONALES.

Afecciones respiratorias a repetición

Faringitis

Amigdalitis

Reflujo gastroesofágico

Trastornos endocrinos

Trastornos psiquiátricos

Ninguno

otros

B.- ANTECEDENTES DE PROBLEMAS DE LA VOZ.

1. Sí___ No___

2. Llevó tratamiento: Si___ No___

3. En caso positivo: Situaciones en que su problema

Mejora ____ Se acentúa____

4. El problema es reconocido por Ud.____ otras personas____

C.- HÁBITOS TÓXICOS.

Fuma ___ Bebidas alcohólicas ___ Café___ Ninguno ___

D.- ABUSOS VOCALES

Gritar___ 2. Hablar mucho ___ 3. No hacer pausas ___

4. Hablar sobre ruidos ___ 5. Hablar rápido ___ 6. Hablar alto____

E.- SÍNTOMAS

Ronquera Sí___ No___

Carraspera Sí___ No___

Aclara la voz Sí___ No___

Sensación de cuerpo extraño Sí___ No___

Sensación de flemas Sí___ No___

Tos Sí___ No___

Sensación de hormigueo Sí___ No___

Ninguno Sí___ No___

Evaluación de la voz y la dicción.

II. EVALUACIÓN DEL HABLA.

DICCIÓN.

Superficialidad articulatoria ___

Restricción mandibular ___

Caída de finales de frase ___

PRONUNCIACIÓN.

Omisiones ___

Distorsiones ___

Adelantamientos ___

ARTICULACIÓN.

Nivel I

Nivel II

Nivel III

Nivel IV

FLUIDEZ.

Normal___

Clonos ___

Tonos ___

Velocidad oral: Aumentada ___ Normal ___ Disminuida ___

III. EVALUACIÓN DE LA VOZ.

A. TONO

1. Agudo ___ 2. Grave ___ 3. Diplofonía ___ 4. Normal ___

B. TIMBRE

1. Aereado ___ 2. Espástico ___ 3. Normal ___

C. INTENSIDAD

1. Hipofonía ___ 2. Afonía ___ 3. Normal ___

D. RESONANCIA

Hiperrinofonía ___ 2. Normal ___ 3. Hiporrinofonía ___

E. ALCANCE

Bueno ___ 2. Regular ___ 3. Malo ___

F. ENTONACIÓN

Normal ___ 2. Monotonía ___

G. EXPRESIVIDAD

1. Buena ___ 2. Regular ___ 3. Mala ___

H. EXAMEN FÍSICO:

Nariz ___

Faringe ___

Velo ___

Paladar ___

Oclusión dental ___

Laringoscopia Indirecta ___

Cuello: 1. Normal ___ 2. Adenopatías ___ 3. Tiroides visible o palpable ___

Ingurgitación de los vasos del cuello: 1. SI ___ 2. NO ___

IV. EVALUACIÓN DE LA RESPIRACIÓN.

A. TIPO DE RESPIRACIÓN:

1. Clavicular ___ 2. Torácica ___ 3. Costo abdominal ___

B. TIEMPO MÁXIMO DE FONACIÓN.

menos de 15 seg_____

de 15 a 20 seg_____

más de 20 seg_____

V. HIPERFUNCIONES.

A. Presencia de Hiperfunciones: 1. SI__ 2. NO__

B. En caso de SI, CUAL:

toma de aire insuficiente

Poca apertura de la boca

eleva los hombros

Contractura de los músculos del cuello

ninguno

apertura exagerada de la boca

VI. POSTURA.

1. buena_____ 2. mala_____

VII. DIAGNÓSTICO.

049- Experiencias de alianza estratégica entre dos Maestrías universitarias

Assessment of a strategic alliance included in Master's courses between two Universities

Autoras

Dr. C. Dolores Flovia Rodríguez Cordero²⁰⁹, dflovia@cubarte.cult.cu.

Dra. C. Miriam Esther Escudero Suástegui²¹⁰, maestriaenpatrimoniomusical@gmail.com.

Resumen

La presente ponencia valora el impacto de las alianzas estratégicas entre dos Programas de Maestría pertenecientes a dos universidades de nuestro país en función de incrementar sus fortalezas. Ello ha sido esencial para fomentar el intercambio académico e investigativo de ambas. Por una parte, se hace referencia el Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, perteneciente al Departamento de Pedagogía-Psicología de la Universidad de las Artes, ISA, especialmente en la mención de música en alianza con la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, perteneciente al Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.

Se valora el apoyo recibido por parte de la coordinación de esta última modalidad de postgrado a nuestra Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes en el apoyo logístico al desarrollo de diversos cursos de postgrados impartidos por profesores en el espacio virtual. Estos han sido del interés común de los estudiantes de la mención de música de la Maestría del ISA y la de Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música que tiene entre sus líneas de investigación: los procesos que vinculan música y cultura: entre estos, la docencia.

209 Profesora Titular Consultante e Investigadora Auxiliar. Coordinadora General del Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes de la Universidad de las Artes, ISA.

210 Profesora e Investigadora Titular. Directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de La Habana y Coordinadora de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana.

A la vez, hemos actuado como docentes, tutores y tribunales de defensa de las tesis de la Maestría del Colegio San Gerónimo.

Palabras claves: Maestría alianza estratégica-sinergia²¹¹.

Abstract

The present paper is aimed at assessing the impact of the strategic alliance included in the Master's Course Programs belonging to two Universities in our country. This has been a key-point in order to foster the academic and research exchange of both postgraduate forms, above-mentioned.

It is also assessed the participation of foreign teachers who have delivered postgraduate courses to music students in both Master's Courses, thus being of great interest for those students.

Key words: Master's Courses-Strategic Alliance- Sinergia²¹².

Introducción

El Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes perteneciente al departamento de Pedagogía-Psicología de la Dirección de Formación General de la Universidad de las Artes, ISA se inició desde el año 2011 con la participación de profesores de esta área académica y de las especialidades artísticas. Las actividades académicas desarrolladas en coordinación con la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música —iniciada en 2015 en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Universidad de La Habana— inciden mayormente en los estudiantes de la mención música del Programa perteneciente a la Universidad de las Artes, ISA.

Varios han sido los momentos en que ambas Maestrías se han relacionado mediante los componentes académico e investigativo. Desde su primera edición han existido vínculos entre la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza

211 Término usado en español que denota la interacción entre dos elementos del organismo, en contacto en que uno de los campos se transforma en realidad

212 Term used in Spanish to denote the interaction between two elements or organisms, in which, at least, one of them feeds itself and grows transforming a reality

de las Artes a través de la coordinadora general, Dra. C. Dolores Flovia Rodríguez Cordero y la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música con la participación de la Dra. C. Miriam Esther Escudero Suástegui, quien además de brindar su apoyo incondicional como coordinadora general ha desarrollado conferencias con estudiantes de la mención música.

Por otra parte, una de las líneas investigativas de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música abarca la docencia de esta manifestación artística, lo que constituye un punto en común con la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes —cuyo centro lo constituye la práctica artística pedagógica y está dirigida a los docentes del sistema de enseñanza artística—, por lo que su coordinadora general ha participado en la tutoría, oponentía y defensa de tesis de maestrantes de la primera de las Maestrías antes referida que abordan el tema de la docencia y forma parte del claustro de la Maestría del Colegio San Gerónimo.

Se ha logrado entre los vínculos más importantes la participación de los estudiantes de ambos programas en los cursos de postgrados impartidos por algunos profesores extranjeros. En el año 2012 se desarrolló, de manera presencial, la primera conferencia a cargo de un profesor extranjero en que participaron estudiantes de las dos maestrías, titulada: “El oído musical desde una perspectiva situada corporeizada, intersubjetiva y multimodal: análisis y desarrollo” a cargo del Dr. Favio Shifres, profesor e investigador titular de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, en la que participaron estudiantes de los dos Programas de postgrado antes referidos. Esta fue la primera vez que ambos programas recibieron una acción docente gestada en alianza estratégica para la mención música de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes y para los estudiantes del Diplomado en Patrimonio Musical Hispano (programa que antecedió a la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música) que tuvo excelentes resultados.

Al respecto, el Dr. Favio Shifres refiere en su informe valorativo de sus conferencias que:

(...) En esa ocasión pude tomar contacto con un grupo entusiasta de docentes de disciplinas artísticas que llevaban adelante sus estudios de maestría con una dedicación y un esfuerzo destacables. Este grupo asistió a una serie de clases que incluyeron presentaciones de las temáticas propuestas; lectura, análisis y discusión de materiales bibliográficos seleccionados; planteos de

problemáticas específicas vinculando el objeto de estudio del seminario con aspectos de las prácticas docentes y artísticas de los participantes, y desarrollos de proyectos para la investigación sistemática. Las temáticas desarrolladas en dicho seminario se vinculan directamente con mi investigación y la de mi equipo en el Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical de la Universidad Nacional de La Plata, que busca una renovación epistemológica que pueda nutrir nuevas propuestas pedagógicas para la enseñanza de la música especialmente en el nivel especializado. Durante dichas actividades pude observar personalmente el nivel académico del grupo. (Shifres, Favio: Informe sobre el postgrado impartido).

Posteriormente, en el año 2018 durante la tercera edición del Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes (con participación de los maestrantes de las menciones de música y danza) y la segunda edición de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, las profesoras argentinas Mgs. Alejandra García Trabucco, docente de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina y la profesora Mgs. María Alejandra Silnik de la Universidad Juan Agustín Maza de la propia ciudad argentina desarrollaron el postgrado perteneciente al módulo electivo de la primera maestría antes referida, titulado: ***“La articulación Mente – Cuerpo en la Cognición Musical, y en su Mediación Pedagógica”*** desarrollado a través de conferencias y talleres. Los resultados de los maestrantes fueron calificados de excelentes. Participaron en las clases prácticas maestrantes de la mención danza de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes.

Al respecto, la Magíster Alejandra García Trabucco declara en su informe que:

(...) Junto con la Magíster María Alejandra Silnik impartí el postgrado para los estudiantes de dos Maestrías: Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes y Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música. En este postgrado se buscó alternar el trabajo sobre los aspectos teóricos de la temática en cuestión con momentos de una construcción creativa colectiva, por lo general en una dinámica de grupos se abordó la problemática del músico ejecutante, en relación a la compleja articulación de conocimientos y habilidades psico-físicas requeridas para la práctica performática. A su vez, se enfocó en los procesos de enseñanza-aprendizaje y los estilos de mediación pedagógica dentro del campo de la performance.

Las producciones grupales conseguidas demostraron la importancia de poner

en el cuerpo y en el espacio, de forma inmediata, lo que se va adquiriendo de forma intelectual, a través de performances colaborativos que ayudan a transitar los conceptos de modo único, original. La riqueza de la tarea en parte se basó en el hecho de que los estudiantes provenían de diferentes áreas del arte, y podían aportar experiencias diversas guiados por consignas claras y operativas. Puedo afirmar que los resultados de este cursado pudieron ser apreciados tanto por las docentes como por los maestrantes de un modo muy real y compartido, a través de cada producción grupal y muy especialmente, en la puesta en común final. Fue un acierto conjugar las dos maestrías, tal como pudimos valorar al final del curso” (García Trabucco, Alejandra: Informe valorativo del postgrado)

Con respecto a los contenidos de este curso de postgrado reflexionan dos de los maestrantes:

El curso en mi criterio personal es una experiencia necesaria. Por diversas razones desde cierto punto de la historia empieza a haber un divorcio entre el cuerpo del intérprete musical y su instrumento, no olvidemos que en prácticas ancestrales, el músico se movía, bailaba, cantaba, ritualizaba, es decir había una relación inseparable entre mente y cuerpo.

Por tal motivo es muy importante, como bien lo dice el título, la articulación mente-cuerpo en el proceso de cognición musical pues por una parte, nos ayuda a amistar de nuevo las relaciones instrumento cuerpo, lo cual empodera definitivamente la interpretación y por otro, nos abre la puerta para saber y poder enfrentar repertorios contemporáneos que involucran inequívocamente el cuerpo como fuente expresiva.

Sería pretencioso pensar que estas prácticas que empiezan a hilar cuerpo e instrumento son nuevas, por el contrario, estas son la reaparición histórica de una relación que había estado restringida durante mucho tiempo, no obstante es muy novedoso y tienen mucho valor aquellas propuestas artístico-pedagógicas que se sumen a esta corriente.

Como aspecto a mejorar, a consideración personal es la necesidad de una mayor praxis, reforzar los ejercicios prácticos que son aquellos que se quedan verdaderamente plasmados como un conocimiento de la acción. Recuerdo que la maestra nos ilustraba con su cuerpo una experiencia que tuvo con un estudiante de clarinete donde involucraba tocar y moverse. Este tipo de prácticas deben hacerse en el curso, debemos sentir las para saber realmente qué nos quiere decir.

Entiendo que un proceso teórico es imprescindible para reconocer la importancia de la relación mente. cuerpo y que es aquello que se nos quiere inculcar con este curso. Pero opino que dichos procesos teóricos sobre todo tratando este tema deben ser acompañados de un gran porcentaje de praxis” (Santiago Barbosa Cañón, estudiante de la mención música de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, tercera edición).

Por su parte, el maestrante Alejandro Aguiar de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, asistente al postgrado impartido por las profesoras argentinas, manifiesta que le resultó particularmente cautivador ya que:

(...). En mi caso particular como músico ejecutante fue interesante aprender a observar desde la ciencia cómo se articulan conocimientos y actividades físicas que hacen posible el acto performático, este ejercicio fue como mirarse uno mismo desde fuera y analizar los distintos procesos que hacen posible el acto performático, lo que hace posible la práctica instrumental y como este tema está estrechamente relacionado con el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Durante la tercera edición de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música y la cuarta correspondiente a la de Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes en la mención música se desarrolló el postgrado Enfoques Contemporáneos de la Enseñanza de la Música que forma parte de la referida especialidad. Las condiciones del Colegio San Gerónimo de utilizar de manera sistemática las conferencias *online* con profesores en el espacio virtual y la conexión de los estudiantes que se encuentran en otras provincias del país y en el extranjero, nos permitió con el apoyo de la Dra. C. Miriam Esther Escudero Suástegui y su equipo llevar a cabo un ciclo de conferencias *online* con profesores universitarios reconocidos internacionalmente por sus aportes a la investigación de los procesos formativos en particular los referidos a la enseñanza de la música. De tal modo, en la semana del 7 al 11 de noviembre de 2022 se impartieron siete conferencias vía *online* en la Sala de Cine del Colegio San Gerónimo para los maestrantes de la mención música y los de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música. Estas fueron desarrolladas por académicos de un alto reconocimiento internacional y de este modo se garantizó el cumplimiento de la docencia del postgrado Enfoques Contemporáneos de la Enseñanza de la Música perteneciente al módulo de la especialidad de la mención música de la

Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, de la Universidad de las Artes, ISA.

Las conferencias desarrolladas fueron las siguientes:

1. Dr. Juan Ignacio Pozo Municio: "Nuevas concepciones y prácticas en la enseñanza de la música: un enfoque centrado en el alumnado", Profesor Titular de Psicología de la Universidad de Madrid, España.
2. Dr. Favio Shifres: "Aportes de la Psicología de la Música a la Educación Musical", Profesor e Investigador Titular de la Universidad de La Plata, Argentina.
3. Dra. María Cecilia Jorquera Jaramillo. "Panorámica sobre las tendencias actuales en la docencia de la música", Profesora e Investigadora Titular de la Universidad de Sevilla, España.
4. Magíster Alejandra García Trabucco: "La formación del músico intérprete desde una perspectiva ampliada de la performance. Una propuesta didáctica para superar el aislamiento en las clases de instrumento". Oboísta de la Orquesta Sinfónica de Cuyo, Mendoza y Profesora de la Universidad Nacional de Cuyo. Presidenta de la Comisión para la formación profesional del músico en la ISME (Sociedad Internacional de Educación Musical)
5. Dra. Frida Díaz Barriga: "Casos de enseñanza-aprendizaje situado para solucionar problemas complejos y tomar decisiones", Profesora Titular de Psicología de la UNAM, México.
6. Dra. Nadia Justel y Dra. Verónica Díaz Abraham: "Música, aprendizaje y memoria. Una mirada desde las Neurociencias". Laboratorio de Neurociencias Cognitivas e investigadoras del Centro de Investigación en Neurociencias y Neuropsicología. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.

La evaluación del postgrado consistió en una reflexión acerca de una o dos de las conferencias recibidas vinculadas a su práctica artístico-pedagógica y a su tema de investigación para los maestrantes de la mención música de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes de la Universidad de las Artes, ISA y para los estudiantes de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, en una reflexión acerca de una de las conferencias vinculadas con el contenido de esta modalidad de postgrado.

A continuación comentamos estas reflexiones:

La primera y la segunda reflexiones son la de un profesor de Metodología de la Enseñanza de la Percusión de la Escuela Nacional de Música y uno de Tres del Conservatorio Amadeo Roldán, ambos maestrantes de la mención música de la

Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, Universidad de las Artes, ISA.

Los temas tratados por los maestros fueron muy interesantes para mí y creo que nos dan aprendizajes (a los maestrantes) que nos son muy productivos para nuestra formación como docentes. Ahora queda por nosotros ponerlos en práctica en nuestro campo de acción, en nuestras clases. Y, quiero reflexionar acerca de las conferencias impartidas por las doctoras M^a Cecilia Jorquera Jaramillo y Alejandra García Trabucco.

En el caso de la Dra. Jorquera ya, conocía acerca de sus trabajos desde que, por el seminario realizados meses atrás en el maestría de teóricas y teóricos de la enseñanza artísticas analicé un artículo suyo titulado: La didáctica instrumental, el cual tiene mucha relación con la temática de tesis que desarrollo: Estrategia metodológica para la formación de profesores de Percusión para el Nivel elemental. Experiencias en la Escuela Nacional de Música. Ahora, la Dra. María Cecilia Jorquera Jaramillo presenta el tema “Panorámica sobre las tendencias actuales en la docencia de la Música” donde nos muestra los métodos y conceptos actuales, tipos de aprendizajes, tipos de repertorio (universales) y la evaluación (que se diversificó en este período).

Todo esto me es muy provechoso como maestro que soy, interesado por la metodología de la enseñanza de mi instrumento (la percusión), pues me da a conocer toda una gama de opciones que todo educador tiene en la enseñanza para hacerla más amena y efectiva para los educandos; para dejar atrás la enseñanza tradicionalista (que tan arraigada está todavía en nuestro medio artístico-musical) que omite la acción del estudiante en las clases, pero quien debe ser, acorde a las tendencias actuales de la educación, el centro del proceso de enseñanza aprendizaje. Aprendizajes que deben ser creativos, cooperativos, basados en problemas que lleven soluciones, acciones, pensamiento, dinamismo para motivar, potenciar las capacidades cognitivas de los estudiantes. Desde mi campo de acción, procuraré formar docentes con la mentalidad de la enseñanza crítica (haciendo mención al Dr. Pozo) y que se vean como guías, conductores de los alumnos, los protagonistas de esta película que se trata de su educación.

En cuanto a la conferencia de la Magíster Alejandra García Trabucco, aborda, como instrumentista y pedagoga (de vasta experiencia y resultados) que es: La formación del músico intérprete desde una perspectiva ampliada de la performance, donde nos da un recorrido por la historia del pensamiento musical hasta nuestros días,

donde el performance alcanza una alta connotación dentro de la interpretación musical; como la obra de arte no se limita solamente al texto sino que es un medio de expresar el artista, en este caso: el músico, sus sentimientos, pensamientos... También, como la música nos llega, nos mueve, nos transforma, a todo el que se conecta con ella: sea compositor, músico o público (que no es pasivo y que se educa musicalmente).

(...) Desde mi interpretación o representación (para adherirme al criterio de performance del que nos habla la Mgs Alejandra García Trabucco, al decir que la obra es un personaje y no un texto, citando a Philip Auslander). Recuerdo una de sus conclusiones sobre la experiencia performativa, y cito:

El momento de performance pública es parte de un proceso El momento de performance pública es parte de un proceso mucho más abarcativo, que integra “en una sola pieza” el rico proceso de apropiación del material, la entrega y la retroalimentación de la motivación. (Trabucco, 2022)

Representación donde le pongo “mi sello” (vivencias, gustos, carácter...) desde lo interpretativo y lo performativo, por ejemplo, recuerdo mi representación de la obra, para multipercusión, Variantes... del compositor vanguardista cubano Leo Brouwer, fue como un éxtasis, mi yo introvertido, con miedo escénico, desapareció y de mi brotaron movimientos insospechados para tocar el set de instrumentos de percusión. Después de la ejecución tuve que sobreponerme para defender mi tesis en interpretación desde lo teórico y necesité recobrar fuerzas porque me entregué a la obra en cuerpo y alma, literalmente, y, obviamente, se va más allá del descifrado del código escrito. Por eso, en aquellos ejemplos de intérpretes sobre la representación de la obra musical, citados por la Dra. Trabucco en la conferencia, me vi reflejado.

También fue significativo comprender lo que fue comprender los beneficios: técnicos, emocionales, metacognitivos, etc. del performance en el intérprete y no solo los guardo para mí sino que me he propuesto transmitírselos a mis alumnos de Percusión, para que se beneficien en sus presentaciones, más allá de los exámenes (y en este momento tan angustiante para ellos también)”. (Alejandro Víctor Vázquez Lamas, 2022)

Otro estudiante de la mención música de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, profesor de Tres en el Conservatorio Amadeo Roldán refiere que:

“El Dr. Juan Ignacio Pozo, destacadísimo académico español, identifica tres

concepciones en la enseñanza actual: una concepción directa, otra que él reconoce como interpretativa, y una tercera denominada constructiva. La primera está muy apegada a lo que entendemos como una enseñanza tradicional, cerrada, centrada en la voz del profesor, quien dice cómo tocar, qué tocar, qué sonido lograr según la visión del docente y con un acentuado apego a lo escrito en la partitura, donde la técnica llega a ser una meta y no un medio a través del cual la ejecución sea favorecida. Este enfoque es el que menos apoya al aprendizaje del estudiante al no permitir que desarrolle y gestione su conocimiento.

Aún con un marcado énfasis en papel y protagonismo del profesor, el segundo enfoque representa de forma más activa procesos psicológicos que, aunque con limitantes, evidencian una gestión del aprendizaje, pues coexisten en el mismo enfoque la atención, la motivación, la memoria, la traducción de la información y la recodificación. Los alumnos se apropian de los procesos cognitivos, emocionales y el dominio técnico que permiten la consecución de un sonido “adecuado”, canónico, preestablecido, “correcto”, pero siempre bajo la batuta y guía externa del docente, quien dirige el proceso hacia ese sonido exquisito, que desde luego el intérprete no formó del todo.

Esta no es la visión formativa que a nuestro punto de vista favorece más al estudiante, quien no genera las preguntas y soluciones para sus propios problemas de aprendizaje y su evaluación está dirigida fundamentalmente a corregir el funcionamiento de los procesos y los productos resultantes de estos. El alumno asume un rol reproductivo, aunque en cierta medida activo al poner en práctica procesos mentales como la memoria, la atención, los motivos y los recuerdos. Por otra parte, la concepción constructiva, (desde nuestra visión la que más aporta a la formación del educando) pondera el papel del aprendiz, permitiéndole que gestione y protagonice su propio aprendizaje.

Un enfoque constructivo es aquel que le permite al estudiante fijarse sus metas interpretativas. El profesor dirige su labor a ayudar a sus alumnos a que se hagan mejores preguntas con el fin de que hallen mejores respuestas y soluciones a sus problemáticas. El proceso en sí es lo que importa, no tanto el producto, los errores entonces son considerados no “desviaciones” que hay que erradicar, sino motor impulsor para alcanzar el conocimiento.

Un paradigma constructivo nos permite formar mejores estudiantes, más independientes, capaces de solucionar problemas, en los que la metacognición forma parte esencial de su aprendizaje. Según el Dr. Pozo, son los alumnos que

han sido formados bajo una visión constructiva quienes entienden y procesan mejor la partitura, quienes comprenden mejor la música y gestionan de manera más eficiente sus emociones en torno al hecho interpretativo.

Según María Cecilia Jorquera, “las emociones nos conducen a la empatía, la motivación y las habilidades sociales”. Desde esta premisa, se puede afirmar que aquellas asignaturas grupales son las que más tributan a la formación del músico, quien en buena parte de su carrera tendrá que compartir escenario con otros, y ¿qué mejor espacio para fomentar los valores, trabajar las emociones, las habilidades sociales y la aplicación de un enfoque constructivo que una clase de ensemble? Es precisamente la clase grupal un espacio fértil en el que el docente puede aplicar eficientemente un paradigma que contribuya a la instrucción del músico.

La Práctica de Conjunto de Tres es clave en la formación de los estudiantes de nivel medio que han asumido nuestro Instrumento Nacional. En esta asignatura se equipa al estudiante de las herramientas que le serán útiles en su desempeño laboral. Aprenden a improvisar, a tocar en conjunto donde es muy importante estar a tono con el tempo colectivo, el empaste, la dinámica, la dicción, la digitación más adecuada para todos, ello en función de la música y de forjar en los alumnos esas habilidades que le serán útiles en los distintos contextos en los que se desenvuelvan.

Un docente con una visión constructiva permitirá que los alumnos busquen soluciones a las problemáticas que se les puedan presentar, por ejemplo, al elegir el tumbao adecuado para cada circunstancia, cuál es el mejor según su opinión, su experiencia. Qué acentuaciones debería tener para que suene más cubano, qué movimiento de la púa, son cuestiones que ayudan a los estudiantes a gestionar su aprendizaje.

A la hora de improvisar, propiciar el debate en torno a cuál recurso usar, cuantos compases, cuándo hacer la entrega, cómo, son aspectos que el profesor debe tener en cuenta si quiere hacer que sus estudiantes sean conscientes de su aprendizaje y a la larga, mejores intérpretes. De igual manera la selección del repertorio motiva al estudiante al permitirle escoger aquellas obras que considere de su interés y que aporten de forma significativa a su formación. El repertorio es parte esencial del contenido del proceso de enseñanza aprendizaje y en su adecuada selección recae buena parte del éxito de la instrucción musical”. (Jacas, Diosmel, 2022)

Al respecto, un estudiante de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-

Documental de la Música refiere acerca de las conferencias *online* recibidas que: “En relación a esta maestría y mi proyecto de investigación considero relevantes todas las conferencias impartidas pero en específico las dos siguientes:

Casos de enseñanza: aprendizaje situado para solucionar problemas complejos y tomar decisiones. (Métodos de casos en la enseñanza), de la Dra. Frida Díaz Barriga.

Selecciono este material debido a las múltiples posibilidades que genera esta metodología de enseñanza aplicada a la música mediante su integración con otras artes y espacios culturales en función del rescate del Patrimonio cultural inmaterial; aspecto determinado en el Artículo No.2 de la Convención para la salvaguardia (París, 17 de octubre de 2003), donde se define como:

“Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana...”

En igual sentido referente a mi proyecto de investigación y entorno laboral, este método de enseñanza también contribuye en gran medida en la aplicación de nuevas prácticas y estrategias que generan un mayor rendimiento en la gestión del Patrimonio, donde la comunidad de usuarios y clientes especializados asumen un rol determinante en la toma de decisiones a nivel institucional. Básicamente en el C.I.C.A.M. se atienden a estudiantes de música de todos los niveles, músicos profesionales, musicólogos, investigadores, coleccionistas y melómanos. Se labora en conjunto con otras entidades análogas a modo de complemento en cuanto a la disseminación de la información y planificación de espacios culturales comunitarios, donde la música juega un papel protagónico haciendo gala de su valor patrimonial.

El Centro de Información y Conservación de Archivos Musicales (C.I.C.A.M.) de la EGREM, ofrece servicios de consulta especializada en grabaciones sonoras que en cierta medida representan también una labor docente de orientación bibliotecaria y archivística basada en la historia de la discografía en Cuba y su Patrimonio

fonográfico. Los Métodos de casos... De la Dra. Frida Díaz Barriga, favorecen al desarrollo y diseño de nuevos servicios de información para la “puesta en valor” de este Patrimonio cultural” (Prieto Borrego, Roberto Vicente, 2022).

Otra estudiante de la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música, hizo una reflexión de su tema de investigación a partir de sus reflexiones en torno a las conferencias recibidas en el postgrado Enfoques Contemporáneos de la Enseñanza de la Música, en tal sentido, plantea que:

“(…) Mi proyecto de tesis consiste en gestionar lo que se pueda recuperar de la obra vocal-instrumental de Prats. La propuesta es crear un catálogo con las obras encontradas, una carpeta digital donde se agrupen y la ejecución de un concierto con una selección de diez obras. Es aquí donde se pondrá en práctica lo aprendido en el postgrado de Enfoques Contemporáneos de la Enseñanza de la Música pues la dinámica que se busca está en la interacción de estudiantes del ISA (Universidad de las Artes), la Unidad Docente del Teatro

Lírico Nacional y profesionales mediante un taller de interpretación que ayude a que la

música trascienda más allá de la partitura.

Según la profesora Alejandra García Trabucco, Silnik y Gericó en el trabajo sobre la performance musical y sus tres momentos constitutivos, desde la perspectiva de los intérpretes se pueden optimizarlos procesos de montaje de las obras si se presta más atención al momento de la preparación de la pieza: buscar qué obra es más afín a cada intérprete en cuanto a timbre y dificultades técnicas es indispensable para lograr una performance de calidad.

(…) La conferencia de Jorquera Jaramillo se puede aplicar muy bien al concierto desde una óptica académica ya que puede ser la base para crear talleres sobre interpretación de música lírica cubana. A veces se da por hecho que somos los mejores intérpretes de la música cubana pero lleva un estudio estilístico y análisis de contexto histórico, texto y forma musical mucho más complejo del que usualmente se hace. Rescatar la forma de interpretar de grandes como Esther Borja, María de los Ángeles Santana o Rosa Escarpenter puede representar para alumnos, e incluso para algunos profesionales, un paso hacia la excelencia interpretativa en cuanto a la forma de narrar lo que se canta y buscar la máxima expresión dentro de la obra.

En ambos trabajos, García y Jorquera, se habla sobre la interdisciplinariedad en las nuevas formas de enseñanza musical y en el caso que nos compete es de suma

importancia ya que algunas de las obras vienen del repertorio de teatro musical y aunque no es de interés crear un espectáculo con todo lo que conlleva, si es válido crear una propuesta didáctica que supere el aislamiento del estudio del canto como especialidad musical. Análisis del texto, técnicas básicas de actuación, expresión corporal escénica, conocimientos de maquillaje y formas de vestuario son habilidades que también deben desarrollar los estudiantes en este tipo de taller” (Rodríguez Pino, Cristina, 2022)

Conclusiones

La alianza estratégica entre la mención música de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes de la Universidad de las Artes, ISA y la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música ha sido fructífera y provechosa ya que ha permitido fortalecernos mutuamente en lo académico, investigativo y logístico.

Los maestrantes han podido vincular sus temas de investigación con los contenidos recibidos a través de las diferentes conferencias impartidas fortaleciendo los vínculos con la docencia de la música que constituye parte de una de las líneas investigativas del Programa de Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música y el objetivo fundamental de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, en particular en la mención música.

Referencias bibliográficas

(2011). *Programa de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes*, Universidad de las Artes, ISA.

Colegio San Gerónimo. (2015). *Programa de Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música*.

065-El Método vivencial en la investigación artística. Consideraciones epistemológicas

The Method vivencial in the artistic investigation.

Considerations epistemológicas

Autores

Dr. C. María de los Ángeles Sánchez Franco²¹³ mariadelosasf@ucpejv.edu.cu

M. Sc. Raúl Leandro Rojas Quintana²¹⁴

Resumen

El arte en virtud de su poder simbólico puede funcionar como instrumento cognitivo y contribuir al proceso de investigación científica, sobre todo, en sus etapas de generación y discusión de datos, debido a su capacidad inductora del pensamiento intuitivo y creativo. En el presente artículo, se propone una valoración de la importancia del método vivencial en las investigaciones artísticas y su valor, ya que la definición del arte como objeto de investigación no puede darse de la misma manera como se define un objeto en la investigación científica. La diferencia es fundamental: el objeto de investigación del arte no es exterior al arte mismo como hacer investigativo. Generar conocimientos, no sólo es una práctica habitual de la ciencia, el arte con su construcción, ha ido aportando con sostenibles y sensibles ideas al desarrollo del ser humano. El arte y la ciencia han propiciado conocimientos desde espacios diferentes, estableciendo intercambio y diálogo.

Palabras claves: Investigación artística, método, ciencia, arte

Abstract

The art by virtue of its symbolic power can work like instrument cognitive and to contribute to the process of scientific investigation, mainly, in its generation

²¹³ Profesora Titular. Vicedecana de investigación y posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona. Especialidad danza

²¹⁴ Director musical del Cabaret Tropicana. Especialidad música

stages and discussion of data, due to it's the induction capacity of the intuitive and creative thought. Presently article, intends a valuation of the importance of the live method in the artistic investigations and its value, since the definition of the art like investigation object cannot be given in the same way like he/she is defined an object in the scientific investigation. The difference is fundamental: the object of investigation of the art is not external to the same art as making investigative. To generate knowledge, it is not only a habitual practice of the science, the art with their construction, he/she has gone contributing with sustainable and sensitive ideas to the human being's development. The art and the science have propitiated knowledge from different spaces, establishing exchange and dialogue.

Key words: Artistic investigation, method, science, art

Introducción

Desde la teoría de la educación por el arte, no se trata de hacer de los científicos artistas, sino de acercarlos los lenguajes artísticos durante su proceso de investigación, a través del estímulo de la sensibilización, la experimentación y la imaginación creadora. Lo principal no es el objeto físico producido, sino los conceptos e ideas que lo originaron y emergen de él.

Dewey (2008) afirma. "Cuando el hombre concibe, produce y/o disfruta de una obra de arte, surge de sí (intuición) la capacidad de distinguir lo estético, lo que da lugar a una experiencia significativa, que propicia el análisis y la reflexión, por lo tanto, desde esta cosmovisión, las artes ocupan un lugar central dentro de la cultura, y sus productos no son meros objetos de ornamentación y/o especulación financiera, sino, fundamentalmente, promotores del desarrollo humano" (p. 76). Es decir, las personas creativas no poseen capacidades intelectuales diferentes, sino que, a partir de los mismos recursos que el resto de la gente, llegan a soluciones innovadoras. Las investigaciones referidas al arte han logrado obtener nuevas perspectivas interpretativas y descripciones de los fenómenos del mundo. Cabe destacar que el hombre en contacto con el fenómeno artístico se instruye a la vez que se educa, todo lo cual exige preparación y sensibilidad para poder comprenderlo. Para educar a través del arte, es necesario tener conocimiento teórico como práctico sobre el contenido artístico; entre ambos debe existir un

adecuado equilibrio en el sistema de influencias de lo artístico.

En cuestiones metodológicas, la investigación artística toma distancia y se aleja de la tradicional sistematización metodológica científica debido a su acercamiento a procesos de búsqueda y de indagación no-sistemáticos y poco regulada, concediendo amplia importancia a los encuentros significativos que operan en los procesos de ensayo y error propios de la práctica artística.

Según se ha desarrollado, desde hace mucho tiempo el arte y la ciencia han mantenido una relación compleja que se ha entrelazado y separado intermitentemente. "Si el arte en la antigüedad contenía en sus clasificaciones a la ciencia en general, se entendía como el recto ordenamiento de la razón o la recta idea de lo que debe producirse, la ciencia actualmente debe entenderse como un espacio incluyente en el que el arte a través de la investigación artística provea nuevas formas de información con las cuales entender el mundo" (Oxman, 2016, p.32).

Las investigaciones artísticas deben tomar en consideración métodos sensibles y específicos al quehacer investigativo. El investigador dentro del diagnóstico de su indagación empírica, forma parte de su objeto de estudio ya que es algo que se vive, se vivencia y no que únicamente se piensa. De esta manera se vivencia una filosofía propia para obtener una buena comprensión del objeto, puesto que estos conceptos forman parte de la experiencia personal de vida. Dependiendo del método que se utilice se tendrá un resultado particular, como si el método diera nuevas perspectivas del mundo. El método vivencial es un constante reclamar del cuerpo en la experiencia y esta como conocimiento.

Desarrollo

"El núcleo de la investigación en las artes debe estar en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo o productivo, y, en ambos casos, el contexto que dota de significado también desempeña un papel." (Borgdorff, 2010, p. 12). Al indagar por las diversas comprensiones acerca de la investigación en artes, es común encontrar múltiples posturas dentro de las cuales, a pesar de la variedad de puntos de vista, es posible identificar una tendencia común en la que se reconocen y diferencian dos componentes del ejercicio investigativo: el trabajo de producción artística, por un lado, y las cuestiones históricas y teóricas que dicho trabajo suscita por el otro.

Algunos han optado por privilegiar uno de los dos ámbitos. Sin embargo, la mayoría de intentos recientes se dirigen a pensar la posibilidad de una relación entre ellos. El problema central al que se enfrentan dichos intentos es la posibilidad de definir una noción de investigación en la que se construya un puente que permita solventar la dualidad entre práctica creativa y reflexión teórica.

Para que pueda llevarse a cabo una investigación significativa en cualquier disciplina se debe identificar una estrategia o metodología apropiada para adquirir nuevo conocimiento. Este procedimiento debería ser minucioso riguroso, abierto, inteligible, fácil de entender, transparente, y ser útil en otros contextos, transferible (al menos en concepto). La elección y naturaleza del procedimiento viene con una metodología la cual es crucial. Por ello adentrarse en el mundo de los métodos de investigación, no es tarea fácil, sin embargo, deben tomarse en consideración, los meramente necesarios y no aparecer igualitarios. Las investigaciones artísticas deben tener un carácter demostrativo, donde el investigador es parte y todo. La investigación artística es un enfoque de investigación particularmente adecuado para los estudiantes e investigadores que se dedican al arte, este enfoque implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y estudio, las influencias teóricas y prácticas. Desde algunas perspectivas, este tipo de investigación considera las prácticas artísticas como formas particulares de producción de conocimiento, que se distinguen de otras formas de saber no sólo por sus contenidos, sino también por sus metodologías y principios epistemológicos.

Si bien la investigación artística parece ser un campo académico reciente, ya en 1984 se inauguró uno de los primeros programas de doctorado de investigación artística en Australia (Doctorado en escritura creativa de la University of Wollongong y la University of Technology), mientras en Europa surgen las primeras iniciativas en la década de 1990 con publicaciones como *Research in Art and Design* de Christopher Frayling. A partir de 1999, debido al Proceso de Bolonia, han surgido una gran cantidad de publicaciones, congresos, programas educativos, etc.

Como resultado de investigaciones sobre el arte se puede expresar que, la investigación desde el arte «ha existido siempre», pues siempre ha habido artistas «que han analizado y transmitido con extremado rigor su propio proceso creativo». No obstante, si la entendemos como un enfoque investigativo particular, es hasta finales del siglo XX cuando la investigación artística surge de una problemática compleja en la que la vida profesional del artista a menudo está alejada de la

idea de investigación en comparación a la que se encuentra en otros ámbitos del saber, por lo que pretende elaborar un trabajo de investigación donde su propia práctica y proyecto artístico es susceptible de ser el eje fundamental del proyecto y cuya función es aportar conocimientos, así como aplicaciones didácticas de sus métodos y resultados.

La expresión “investigación artística”, que a veces se elige para destacar la especificidad de la investigación en el arte, evidencia no sólo el vínculo comparativamente íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante.

En el debate sobre investigación artística, se ha demostrado más productivo el empleo de otra distinción: la que se da entre objeto, proceso y contexto. Objeto representa la “obra de arte”: la composición, la imagen, la actuación, el diseño, así como la estructura dramática, el argumento, la disposición del escenario, el material, la música, la coreografía. Proceso representa la “producción de arte”: creación, producción, ensayo, desarrollo de imágenes y conceptos. Contexto representa el “mundo del arte”: la recepción del público, el entorno cultural e histórico, la industria, etc. Especialmente en la evaluación (y financiación) de la investigación en las artes, existe una gran diferencia entre examinar exclusivamente los resultados en forma de objetos concretos de arte y observar también la documentación del proceso que ha llevado a tales resultados, o el contexto, como parte determinante del significado del objeto y la utilización del método científico en el proceso investigativo. En este sentido, **¿qué entender por método científico desde una concepción dialéctico materialista?**

Para contestar esta interrogante, hay que partir del concepto general método que según el Diccionario filosófico es “(camino hacia algo). En su sentido más general, manera de alcanzar un objetivo, determinado procedimiento para ordenar la actividad”. Esta definición establece claramente la relación entre el método y el objetivo como finalidad que se persigue.

La investigación artística no busca producir conocimiento de la manera en la que lo hace la investigación científica, busca mejorar y ampliar el universo simbólico y estético en el que se desenvuelve el ser humano. Hoy, el estudio científico del arte se ha estabilizado en algunos discursos, o paradigmas de la investigación. Éstos incluyen la historia del arte, la estética y la semiótica del arte. Por el momento, cada uno de estos paradigmas ha producido millares de informes.

Casi todos estos proyectos han tenido metas puramente descriptivas o «desinteresadas», que significa que el investigador intenta describir el objeto del estudio objetivamente y evita de generar cualquier cambio a él. En conformidad con los mejores principios de la ciencia desinteresada los investigadores han intentado mantener la naturaleza imparcial de su estudio evitando contactos cercanos con la gente que pudo tener opiniones fuertes sobre arte, incluyendo los artistas y el gran público. La investigación que se planea y se realiza en el propósito de asistir a la creación del arte a veces se ha llamado arte científico, investigación artística, e investigación basada en la práctica. Investigación y la creación artística a menudo se combinan en un proyecto y quizás son realizadas por una persona. Observe que en estos proyectos la puntería final es crear arte, y la investigación lo asiste. Otra posibilidad es que el objetivo principal de la combinación es científico, es decir para recoger conocimiento, y los métodos de arte se utilizan para asistir a la investigación.

Si los artistas desean investigar, es porque saben que puede ser fructuoso como un preparativo para su trabajo creativo. Parece creíble que un uso intensivo de investigación y teoría tendrá como resultado obras de arte mejores, igualmente como investigación se utiliza hoy en casi todo desarrollo acertado de productos industriales.

El conocimiento científico se distingue de la práctica porque penetra en la esencia de los procesos, hechos, fenómenos y objetos del mundo sobre la base de sus manifestaciones externas, fenoménicas, utilizando para ello el pensamiento abstracto, confirmado por la práctica socio histórica.

El conocimiento es un reflejo activo de la realidad objetiva en la conciencia del hombre, que ocurre como un proceso dialéctico, complejo y contradictorio de interacciones entre el aspecto sensorial y racional del conocimiento, etapas que se realizan a base de la actividad práctica del hombre, en su acción sobre el medio y la naturaleza, lo cual le asegura el conocimiento del mundo y tiene como fin orientarlo en su actividad.

El conocimiento científico se diferencian dos niveles: el nivel empírico y el nivel teórico. No obstante, recordemos que el conocimiento empírico es aquel tomado de la práctica, del saber popular, analizados y sistematizados por vía experimental mediante la observación reiterada y la experimentación. Por otra parte, el conocimiento teórico, constituye el segundo nivel, donde mediante los procesos lógicos del pensamiento el hombre analiza, sintetiza, generaliza y extrae

conclusiones sobre la esencia y los vínculos internos de los procesos, hechos y fenómenos, para explicarlos y descubrir las leyes que rigen, de modo de poder agruparlos en un sistema único que son las teorías

Los métodos empíricos se utilizan para descubrir y acumular un conjunto de hechos y datos como base para verificar la hipótesis; dar respuesta a las preguntas científicas de la investigación, obtener argumentos para defender una idea o seguir una guía temática, pero que no son suficientes para profundizar en las relaciones esenciales que se dan en los procesos pedagógicos. Los teóricos posibilitan, a partir de los resultados obtenidos, sistematizarlos, analizarlos explicarlos, descubrir qué tienen en común, para llegar a conclusiones confiables que nos permitan resolver el problema. Los métodos teóricos se utilizan para la construcción de las teorías científicas, para la elaboración de las premisas metodológicas de la investigación y también en la construcción de las hipótesis científicas.

En general, los métodos se deben corresponder con las características y naturaleza del objeto de estudio. De la teoría se desprende el método y es por esto que resulta necesario comprender los procesos que explican, involucran y comprometen al objeto de estudio para poder seleccionar (o diseñar) los métodos más válidos y seleccionar (o diseñar) los instrumentos más confiables para su aplicación.

El método vivencial es un enfoque o metodología educativa que tiene como objetivo que el alumno aprenda a partir de la experiencia. Es decir, que los estudiantes se enfrenten a distintas situaciones a través de las cuales aprendan los conceptos y contenidos curriculares. Este posee una cualidad de compromiso personal donde la persona pone en juego tanto sus aspectos cognitivos como afectivos, es penetrante y su esencia se encuentra en el significado. Por tanto, es un método puramente corporal en el sentido de que es una unidad entre cuerpo y mente, no solamente del cuerpo o de los sentidos ya que es algo que se vive, se vivencia y no que únicamente se piensa.

En la actualidad, la globalización ha permitido que todos los seres humanos tengan acceso a una formación profunda y vertiginosa al alcance de todos, es esta realidad la que propone que se debe analizar y comprender el entorno, de modo que se entienda lo que sucede en la vida cotidiana, a esto se denomina aprendizaje vivencial, este tipo de aprendizaje se basa principalmente en la adquisición de experiencia que lleva al conocimiento eficaz y eficiente de habilidades en cualquier actividad. A través del conocimiento de teorías como la que plantea Rogers, señala que el aprendizaje significativo (sea vivencial o sea experimental) busca resaltar

las cualidades de los hombres, incrementando sus potencialidades de pensar, crear y actuar con intencionalidad asumiendo la responsabilidad de sus actos.

Rogers propone que el aprendizaje experimental nace en el contexto donde el ser humano combina aspectos cognitivos con la vivencia directa, por lo que este conocimiento se convierte en sensaciones, sentimientos y emociones, aquella situación en la que adquiere un conocimiento del que puede haber tenido acceso de manera teórica, pero que con la práctica y en el campo mismo de aplicación lo adquirió más fácilmente. Tener una actitud científica es remplazar sensaciones por conceptos, y expresar esos conceptos con palabras. Entonces, probablemente sea labor del arte proporcionar esas sensaciones.

Conclusiones

A modo de conclusión, se destaca que, respecto a la investigación académica más establecida, sobre todo cuando se hace alusión a una investigación en arte, es que generalmente es desarrollada por los propios artistas, entonces la objetividad se convierte en un asunto urgente, ya que implica que crear y actuar forman parte del proceso de la investigación. Tal y como sucede con la ontología y la epistemología dentro del campo de la investigación en las artes, la cuestión de la metodología debería también partir de lo vivencial.

Como norma, las Ciencias Naturales tienen una orientación empírico-deductiva, se ubican en el paradigma positivista. Las Ciencias Sociales están también, por norma, orientadas empíricamente; sus métodos normalmente no son experimentales, pero están diseñados, ante todo, para describir y analizar datos; sus investigaciones utilizan básicamente, análisis cuantitativos y cualitativos. Debido a que, en la práctica artística, tanto el objeto artístico como el proceso creativo entrañan un conocimiento ubicado y tácito que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación, la investigación en las artes no está interesada fundamentalmente en formular leyes precisas, universales, sino más en abrirse paso hacia lo particular y lo singular a través de la interpretación desde una metodología vivencial o experiencial. Este acercamiento responde a una interpretación mutua del sujeto y el objeto en el campo de investigación.

Referencias bibliográficas

- Dewey J. El arte como experiencia. Barcelona: Paidós; 2008.)
- Oxman, N. (2016). Age of Entanglement. MIT Press. Recuperado de <http://jods.mitpress.mit.edu/pub/AgeOfEntanglement>
- Borgdorff, Henk (2005): El debate sobre la investigación en las artes. Texto basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes llevadas a cabo en otoño de 2005 en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg
- Rogers (1969) citado por Herrera P y Strasser K. en el Manual de Psicología Educacional. Documento recuperado de <http://galeon.com/nada/parte3.pdf>

Bibliografía

- Borgdorff, Henk (2005): El debate sobre la investigación en las artes. Texto basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes llevadas a cabo en otoño de 2005 en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg
- Damasio, A. (2000). Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la conciencia.
- Dewey J. El arte como experiencia. Barcelona: Paidós; 2008.)
- Gómez Vargas, M., Galeano Higueta, C. y Jaramillo Muñoz, D. A. (julio-diciembre, 2015). El estado del arte: una metodología de investigación. Revista Colombiana de Ciencias Sociales, 6(2), 423-442
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. Education Siglo XXI, 26, 85-118. Recuperado de <http://revistas.um.es/educatio/article/view/4664>
- Jacquard, A. (2005). La ciencia para no científicos. México: Siglo XXI.
- Kuhn T. La estructura de las revoluciones científicas. México: Fondo de Cultura Económica; 2004.
- Latour B. Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología
- Machado A. El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: Nueva Librería; 2009.
- Morin E. El método III El conocimiento del conocimiento. Madrid: Cátedra; 1999.
- Nancy JL. El arte hoy. Buenos Aires: Prometeo Libros; 2015.

- Oxman, N. (2016). Age of Entanglement. MIT Press. Recuperado de <http://jods.mitpress.mit.edu/pub/AgeOfEntanglement> Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Snow CP. Las dos culturas. Buenos Aires: Nueva Visión; 2000.
- Torres H. Aplicación del arte a la investigación científica: fundamentos de un método original para su utilización. Arch Argent Pediatr 2018;116(5):353-358.

074- Interrelación de disciplinas de la carrera Conservación del Patrimonio Cultural con Preparación para la Defensa

Interrelation of disciplines of the career conservation of cultural heritage with preparation for defense

Autores

Dr. C. Felisa Concepción Díaz Fuentes²¹⁵, felisaconcepcio@ infomed.sld.cu.

Lic. Carlos E. Hernández Martínez²¹⁶

M. Sc. Yosvany Lora Reyes²¹⁷

Resumen

La Resolución No. 2/2010 del Ministro de las FAR establece, que los estudiantes universitarios reciben la preparación básica para la preparación para la defensa, esto implica el desarrollo de un trabajo docente, científico y metodológico con variadas alternativas.

Objetivo: establecer interrelaciones entre las asignaturas de la Disciplina de Preparación para la Defensa y algunas de las que integran la carrera Ciencias de las Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural del Plan de estudios E.

Para este estudio se han empleado los siguientes métodos de investigación: Análisis de documentos, entrevista, analítico sintético, La sistematización teórico práctica los que facilitaron en su carácter de sistema concretar la información, elaborar el informe y alcanzar el objetivo propuesto.

Resultados: se propone una tabla que expresa las interrelaciones entre la Disciplina Preparación para la Defensa y las que integran la carrera Ciencias de las Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural del Plan de estudios E

Conclusiones: la necesidad de formar a un egresado con sólidos conocimientos que le permita integrar contenidos, desarrollar habilidades y formación de valores

²¹⁵ Licenciada en Pedagogía – Psicología. Dr. C. Pedagógicas. Profesor: Titular. Universidad de las Artes

²¹⁶ Licenciado en Ciencias Sociales. Profesor: Auxiliar. Universidad de las Artes

²¹⁷ Licenciado en Educación Primaria. Máster en Ciencias de la Educación-Profesor. Asistente. Universidad de las Artes

son aspiraciones del plan de estudio E, lo que la interrelación de las disciplinas Preparación para la Defensa y algunas de las que conforman las Ciencias de las Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural del Plan contribuyen a este propósito.

Palabras clave: Interrelación, Preparación para la Defensa Conservación de Patrimonio Cultural

Abstract

Resolution No. 2/2010 of the Minister of the FAR establishes that university students receive basic preparation for defense preparation, this implies the development of teaching, scientific and methodological work with various alternatives.

Objective Establish interrelationships between the subjects of the Discipline of Preparation for Defense and some of those that make up the career Sciences of the Arts of the Conservation of Cultural Heritage of the E study plan

For this study, the following research methods have been used: Document analysis, interview, synthetic analysis, Theoretical-practical systematization, which facilitated in its nature as a system to specify the information, prepare the report and achieve the proposed objective.

Results: A table is proposed that expresses the interrelationships between the Discipline Preparation for Defense and those that make up the Sciences of the Arts of the Conservation of Cultural Heritage career of the Study Plan E

Conclusions: The need to train a graduate with solid knowledge that allows them to integrate content, develop skills and values formation are aspirations of the E study plan, which the interrelation of the Defense Preparation disciplines and some of those that make up the Sciences of the Arts of the Conservation of the Cultural Heritage of the Plan contribute to this purpose.

Keywords: Interrelationship, Preparation for Defense Conservation of Cultural Heritage

Introducción

El dominio de los fundamentos de la Seguridad y Defensa Nacional cubanas y su correcta planificación y organización, tal como se plantea en el Programa base para todos los Centros de Educación Superior (CES) es de vital importancia para mantener las conquistas de nuestro proceso revolucionario.

El pueblo cubano en la Constitución del 2019 ratificó su aspiración de paz digna, duradera y válida para todos los Estados, asentada en el principio de respeto a la independencia y soberanía de los pueblos y el derecho de éstos a la libre autodeterminación. También abogó por el arreglo pacífico de las controversias en correspondencia con los principios proclamados en la Carta de las Naciones Unidas y otros tratados internacionales de los que Cuba es parte. Para el Estado cubano evitar la guerra preparándonos para ella equivale a ganarla.

La eficaz preparación del personal, la Economía y el Territorio Nacional desde tiempo de paz, es indispensable para alcanzar los niveles de Seguridad Nacional. La actividad de los profesionales debe contribuir a la defensa de la nación ante los riesgos, amenazas y agresiones externas e internas, así como al logro de los objetivos nacionales.

La esfera del arte y la cultura son de vital importancia para garantizar desde tiempo de paz, el aseguramiento material de las necesidades de supervivencia y espiritualidad que favorezcan el desarrollo de la Seguridad y Defensa Nacional mediante su concepción estratégica de la Guerra de todo el Pueblo.

El trabajo que se presenta tiene como objetivo: Establecer interrelaciones entre las asignaturas de la Disciplina de Preparación para la Defensa y algunas de las que integran la carrera Ciencias de las Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural del Plan de estudios E

Para este estudio se han empleado los siguientes métodos de investigación: Análisis de documentos, entrevista, analítico sintético, la sistematización teórico práctica, los que facilitaron en su carácter de sistema concretar la información, elaborar el informe y alcanzar el objetivo propuesto.

La disciplina PPD posee un sistema de conocimientos, habilidades y valores en seguridad y defensa nacional, con un enfoque holístico que emana del aparato categorial y sus fundamentos, los cuales articulan de manera coherente con cada uno de los perfiles profesionales, con su modo de actuación, facilitando vínculos inter-multi-transdisciplinarios, que contribuyen a formar un profesional con una

visión integral, creativo, que sea gestor de su propio aprendizaje, con el valor integrado de defender el proyecto socialista desde su profesión.

En este se articulan los contenidos del programa de la disciplina PPD con los comunes al grupo de carreras de arte y los propios de las profesiones para las que se forman los estudiantes en la Universidad de las Artes de Cuba, desde su carrera: Arte de la Conservación del Patrimonio Cultural a partir del compromiso de potenciar la asimilación consciente en los estudiantes de los valores patriótico-militares de la Revolución, como parte de su formación cultural general, articulándolos con los saberes propios de cada carrera y en relación con la disposición de nuestros jóvenes para enfrentar los retos que supone la defensa de la soberanía y la seguridad nacional.

Desarrollo

La Licenciatura en Ciencias de las Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural

Del campo de acción de la carrera Licenciatura en Ciencias de las Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural se proyectan las disciplinas del currículo base, el currículo propio y el optativo, condición existen en la Educación Superior cubana.

El plan de estudio para la carrera contribuirá, de forma precisa en cada una de las disciplinas y asignaturas que lo componen, al desarrollo de valores en los estudiantes, mediante el proceso educativo y la estrategia educativa proyectada.

“El Plan E de la carrera Ciencias de las Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural está diseñado para favorecer el aprendizaje independiente y desarrollador con una participación activa del estudiante en su formación, con elevada carga de Educación en el Trabajo” (Colectivo de autores, 2020), por lo que el desarrollo de la docencia, la investigación y la práctica laboral y profesional contribuyen a su formación y puesta en práctica en el modo de actuación individual, social y profesional del futuro egresado.

“En la carrera existe un grupo disciplinario que engloba las Historias, las Teorías y las Críticas de las respectivas artes” (Colectivo de autores, 2020). En ellas aparecen valoraciones históricas realizadas con una proyección marxista leninista. En este grupo hay asignaturas dedicadas al estudio de lo cubano. Las Historias que, por lo general, se ubican en los dos primeros ciclos y las Teorías y ejercicios de Crítica —

de alto valores éticos — suelen coincidir con la Preparación para la Defensa.

La carrera de Arte de la Conservación y la Restauración tiene vínculos con la Disciplina PPD en los contenidos relacionados

Con la protección de los bienes patrimoniales ante la ocurrencia de desastres naturales, tecnológicos o sanitarios,

Estos contenidos pueden formar parte de los temas de Defensa Civil y Derecho Internacional Humanitario en los que se abordan las medidas de protección física y jurídica.

Se debe destacar de igual forma la fuerte tradición de labores de extensión cultural y la amplia experiencia en la organización de brigadas artísticas salidas de la Universidad de las Artes y que han llevado su arte a los planes Serrano, a la Ciénaga de Zapata, y cientos de ciudades y pueblos cubanos, centros de trabajo, granjas y cooperativas, unidades y centros de enseñanza militar, incluida la misión internacionalista en la República Popular de Angola y colaboración en el plano de la docencia con ese país y la República Bolivariana de Venezuela.

Las disciplinas en la carrera seleccionada para este estudio, han de estar estrechamente interrelacionadas que según Adines, y Solano (2008) expresan: "Interacción, intercomunicación, relación mutua, acción recíproca. efecto de dos vías entre fenómenos procesos o cosas, interconectividad" (pág. 45).

En cuanto al ordenamiento curricular y las relaciones con la disciplina Preparación para la Defensa establece relaciones interdisciplinarias coincidentes o transversales en cuanto a los componentes didácticos de otras disciplinas y asignaturas, en la realización de los Planes del Proceso Docente Educativo de carácter desarrollador, es preciso destacar las disciplinas del área de Marxismo Leninismo (Pensamiento Filosófico, Estético y Político y Estudios Cubanos), esto tienden a definir y reforzar relaciones, capacidades analíticas y valores desde los ángulos de lo universal hasta lo Nacional.

La disciplina estudios cubanos: "tiene como sustento básico las ideas de Fidel Castro con respecto a la disciplina y las orientaciones del Partido Comunista de Cuba con respecto a su aplicación; como instrumento de alto valor para el enfrentamiento a las campañas enemigas de subversión ideológica. La disciplina debe contribuir a la formación humanista de los estudiantes de la carrera seleccionada, a partir del estudio de los procesos históricos nacionales por la independencia, la soberanía, la justicia social y su concreción en la Revolución Socialista." (Colectivo de autores, 2020).

El Disciplina Marxismo dota a los estudiantes de los presupuestos filosóficos, teóricos, metodológicos y político-ideológicos que fundamentan la concepción científica del mundo; educa en el estilo de pensamiento dialéctico-materialista y su validez científica para la interpretación y transformación práctico-revolucionaria de los complejos problemas del mundo contemporáneo, de Cuba y de la propia práctica profesional del egresado, desde una perspectiva humanista, partidista y clasista, en la convicción del concepto de Fidel de que Patria, Revolución y Socialismo están indisolublemente unidos .

Disciplina: Pensamiento Filosófico y Sociocultural

Contenidos básicos

La problemática de la transformación de la realidad social y el problema de la actividad humana; el problema de lo objetivo y lo subjetivo en la historia. La comprensión materialista de la historia. La relación teoría-práctica. La dialéctica y la metafísica como concepciones acerca del desarrollo. La dialéctica materialista como teoría general del desarrollo, como teoría del conocimiento y como lógica. El problema de la verdad y el problema de la construcción del sujeto. Enajenación Vs Humanismo. La concepción sociopolítica del marxismo: el estado y sociedad civil, los partidos políticos, las clases, la política, sistemas políticos.

Caracterización de los siglos XIX (finales), XX y XXI y los acontecimientos históricos trascendentales. La crisis de la civilización occidental, de su modelo cultural y sus múltiples expresiones en el pensamiento filosófico, científico, sociopolítico y cultural contemporáneo. La ciencia como forma de la cultura y los contrasentidos que genera. El positivismo y el pragmatismo como modelos de hegemonía cognitiva y cultural. La problemática del desarrollo científico-tecnológico y su inconsecuente aplicación. Su impacto en la relación: hombre-sociedad-naturaleza.

Asignatura: Teoría Sociopolítica.

Contenidos básicos

Los sistemas políticos y su lógica funcional. Los conflictos sociales y el papel de las clases y grupos sociales en la génesis y enfrentamiento de los mismos. Los partidos políticos, la participación y la cultura política: su expresión en las corrientes ideológicas actuales. Los grupos de presión.

Diversidad de proyectos de construcción del socialismo. Espacios y praxis políticas. La práctica política hegemónica. Violencia cultural y cultura de resistencia. Los

procesos organizativos de construcción de la hegemonía del sistema mundial capitalista: ONU, FMI, Consenso de Washington, BM, OMC, OCDE, Grupo de los 78. Las ONG. ¿Alternativas o instrumentos hegemónicos? Los procesos políticos de integración regional: Unión Europea, ALBA, MERCOSUR, TLC y BRIC.

La conflictividad política de los grupos hegemónicos transnacionales frente a los desafíos ecológicos del presente siglo. La carrera armamentista. La intelectualidad: su posicionamiento en la contemporaneidad y en el debate. La problemática de la identidad: racialidad, etnicidad, generaciones, género y migraciones en vínculo con la reemergencia de los nacionalismos y los fundamentalismos. Los movimientos sociales como espacios políticos y culturales de resistencia y alternativas a la globalización transnacional capitalista. Los cambios en América Latina a la luz de los procesos emergentes de revolución y reforma en la reconfiguración de las izquierdas latinoamericanas y los cambios sociopolíticos de la región. Los medios de comunicación masiva y los medios tecnológicos de producción de la información: impacto en las sociedades contemporáneas." (Colectivo de autores, 2020)

Disciplina: Estudios Cubanos

Contenidos básicos

De la criollez a la cubanía. Grupos de presión y de interés en la etapa colonial. Expresiones de la nacionalidad cubana en la ética, la política, la cultura, el arte y la literatura. Nacionalidad y anexión. Intereses de Estados Unidos sobre Cuba. Independencia y nación: 1868-1902. El proceso independentista: fundamentos, contradicciones y conflictos en sus diferentes etapas. La formación de la nación y su dimensión identitaria. El imperialismo. El predominio de los monopolios en la sociedad capitalista. Rasgos esenciales y lugar histórico. El carácter expansionista del desarrollo capitalista. Panamericanismo vs. Latinoamericanismo.

El proyecto emancipador martiano. Su carácter esencialmente moderno: su contenido antimperialista, latinoamericano e identitario. Interacción sistémica de la ética, la cultura, la ideología, la política, la educación, el arte y la literatura. La concepción martiana del partido único. Los conflictos de la sociedad cubana en el análisis de la intelectualidad de la primera generación republicana: identidad, nacionalismo y dependencia. La proyección de la realidad nacional en la creación artístico-literaria.

Los intelectuales y la Vanguardia en Cuba: relaciones de la intelectualidad

con la vida política republicana. Reevaluación del período anterior: acciones transformadoras.

Nacionalismo, modernidad y vanguardismo en la creación artístico-literaria cubana en las décadas del 20 y 30. Las nuevas contradicciones económicas, políticas y sociales a partir de la Constitución de 1940. Mecanismos de dominación económica del imperialismo norteamericano después de la II Guerra Mundial y su influencia sobre Cuba. La inviabilidad de los proyectos nacional-reformista y autoritario militarista para la solución del problema nacional. La manipulación ideológica en la esfera cultural y sus alternativas. La interpretación de la realidad republicana por la intelectualidad burguesa nacionalista.

La respuesta revolucionaria. La Generación del Centenario. El asalto al cuartel Moncada. La Historia me Absolverá como proyecto nacional. La lucha insurreccional: la Sierra y el Llano. Estrategias políticas para el logro de la unidad. La caída de Batista y el triunfo revolucionario del 1º de Enero de 1959.

La unidad nacional como factor determinante en el triunfo de la Revolución. Papel de la vanguardia revolucionaria: la concepción del partido único en el pensamiento revolucionario cubano contemporáneo. El Partido Comunista de Cuba y las organizaciones de masa y sociales. El proyecto cubano y su sistema político. La toma del poder político por la Revolución: principales transformaciones económicas y estructurales en el proceso de la construcción del socialismo. Su impacto social. Las contradicciones con el imperialismo norteamericano y la contrarrevolución interna y externa. El bloqueo a Cuba. Las migraciones. Los procesos de institucionalización. Democracia participativa y derechos humanos. Estado y sociedad civil.

Repercusiones en Cuba de la caída del campo socialista y el fin de la bipolaridad. El período especial y su impacto en la sociedad. Estrategias de supervivencia y desarrollo de la Revolución Cubana. Desafíos de la transición al socialismo en la actualidad. La dimensión de la Revolución Cubana en el contexto de las relaciones internacionales. Fortalecimiento de la identidad nacional cubana en la etapa. Los procesos socio-culturales. Retos, estrategias y trascendencia de la Política Cultural. La educación, la ciencia y la tecnología en el proceso transformador de la Revolución. Papel de la intelectualidad. (Colectivo de autores, 2020)

Disciplina: Estudio sobre la cultura y el Patrimonio

Contenidos básicos

El arte y las nuevas tecnologías. Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. Las polémicas sobre cultura e identidad. Centralidad versus marginalidad. El debate sobre el fin del Arte. Estética, arte y desarrollo humano. Los problemas de la Educación Estética. El problema del sujeto artista. Retos del arte en el proceso de construcción socialista en Cuba. La protección del Patrimonio Cultural. Legislación nacional e internacional sobre el Patrimonio Cultural. Acciones ante conflicto armado, desastres naturales y otras contingencias. (Colectivo de autores, 2020)

La disciplina Preparación para la Defensa

Contenidos de la disciplina

La seguridad, conceptos. La seguridad internacional y regional y su influencia en la seguridad nacional de Cuba. La seguridad nacional de EE. UU y su influencia para el mundo. El «poder inteligente» como concepción estratégica que combina los instrumentos tradicionales o poder duro (poder militar y coerción económica), con el «poder blando» (apoyo a la subversión, guerras mediáticas, promoción de su cultura y valores, etc.) Peligros para la seguridad nacional de Cuba provenientes de la política aplicada por los Estados Unidos de América, con énfasis en su declarado reconocimiento a las llamadas “sociedades civiles”, para justificar el apoyo a la subversión interna. Formas de agresión empleadas y los retos que implican. Otras amenazas externas como el injusto e irracional orden económico y social internacional, las violaciones masivas de los derechos humanos, el deterioro del medio ambiente y los efectos del cambio climático, la migración y el éxodo del capital humano, el terrorismo y la amenaza de guerra (especialmente la ciberguerra y la guerra nuclear) así como los fenómenos naturales extremos, la aparición de enfermedades, epizootias y epífitas emergentes y reemergentes, entre otros. Principios en los que se fundamenta la Seguridad Nacional de Cuba. El Concepto de Seguridad Nacional de Cuba y sus direcciones estratégicas como un sistema integrado por las estructuras que forman el sistema político y social, las acciones e interrelaciones que entre ellas se establecen, así como la política del Partido Comunista de Cuba, el Estado y el Gobierno, con el propósito de alcanzar y preservar los intereses y objetivos nacionales.

El poderío nacional como garantía de la seguridad nacional y los potenciales

que lo integran, con énfasis en el capital humano. Dimensiones de la seguridad nacional y su relación con el modo de actuación de la profesión en el contexto político y económico social del territorio.

La seguridad cultural como dimensión integradora de la seguridad nacional. Desafíos, riesgos, amenazas y vulnerabilidades internas relacionadas con las limitaciones de nuestro modelo económico social, tales como manifestaciones de corrupción, marginalidad, delincuencia e indisciplina social, su prevención y enfrentamiento.

La protección civil en el mundo. Particularidades de la protección civil en Cuba antes de 1959. Surgimiento y desarrollo de la defensa civil en Cuba. Principios, objetivos, misiones y medidas de la defensa civil. Desastres, su tipología, situaciones de desastre que pueden afectar la seguridad nacional cubana. Particularidades de la evacuación de la población para casos de desastres. Situación epidemiológica internacional y de Cuba.

El ciclo de reducción de desastres y sus particularidades. Plan de reducción de desastres y su actualización. Apreciación del riesgo de desastres. Centros de Gestión para la Reducción del Riesgo (CGRR). Plan estatal de enfrentamiento al cambio climático hasta el 2030 conocido como la Tarea Vida y la implicación de todos los organismos de la administración central del Estado, incluido el sector de la cultura, y la población civil en la instrumentación de las acciones a ejecutar de inmediato, a mediano y a largo plazo.

La defensa nacional cubana y su doctrina militar. Dirección de la defensa nacional. Situaciones excepcionales. Aspectos generales sobre la periodización del surgimiento y el desarrollo de la guerra. Fundamentos del paso del país al estado de guerra. El sistema defensivo territorial y su importancia. Organización militar del estado cubano.

Organización, composición, designación, subordinación y misiones de las milicias de tropas territoriales (MTT) y las formaciones especiales. Las zonas de defensa, organización, misiones y estructura, las brigadas de producción y defensa (BPD). Preparación del país para la defensa y los elementos que lo integran: Preparación del personal, del territorio como teatro de operaciones militares y de la actividad económico-social, enfatizando en la educación patriótico militar e internacionalista. Acciones de la defensa civil para enfrentar los efectos de los medios de destrucción del enemigo. Particularidades de la desconcentración y la evacuación de la población en tiempo de guerra.

Preparación de la actividad económica y social para la defensa. Organización funcional de la preparación de la economía para la defensa, con énfasis en los aspectos relacionados con el perfil de la profesión. Aspectos generales del proceso de compatibilización del desarrollo económico y social del país con los intereses de la defensa, su importancia y objetivos. El sistema de reservas materiales y su función en la economía del país y en la defensa, enfatizando en aquellas que se relacionan con el perfil de la carrera. Aspectos generales del plan de tiempo de guerra en las entidades económicas y de servicios.

El Derecho Internacional Humanitario (Derecho de la Guerra o Derecho de los Conflictos armados) y su expresión en Cuba; breve reseña histórica sobre su surgimiento y desarrollo; principales definiciones y conceptos que lo rigen; los Convenios de Ginebra de 1949 y sus Protocolos Adicionales de 1977. (Colectivo de autores, 2020^a, pág. 21)

Valores a desarrollar en los futuros profesionales:

Los valores fundamentales a desarrollar y mostrar en su accionar profesional están fundamentados sobre la base del sistema de valores y modos de actuación vigentes para la educación superior, que son: Patriotismo, antiimperialismo, dignidad, responsabilidad, humanismo, laboriosidad, honradez, justicia.

El patriotismo: mantener la disposición de asumir las prioridades de la Revolución, al precio de cualquier sacrificio. Ser un fiel defensor de la obra de la Revolución Socialista en cualquier lugar que se encuentre. Defender la patria ante las amenazas y agresiones de sus enemigos. Respetar y hacer respetar los símbolos patrios.

La responsabilidad: representa el cumplimiento del compromiso contraído ante sí mismo, la familia, el colectivo y la sociedad. Desarrollar con disciplina, conciencia, eficiencia, calidad y rigor las tareas asignadas. Propiciar un clima de compromiso, consagración y nivel de respuesta a las tareas asignadas. Respetar, defender y fomentar la propiedad social sobre los medios de producción. Cuidar el medio ambiente.

La dignidad: mantener una conducta consecuente con la ética de la Revolución Cubana, combatir toda manifestación de egoísmo, individualismo, mantener un comportamiento ejemplar en la actividad social y en la vida cotidiana, mantener el proyecto de vida individual indisolublemente ligado al proyecto social socialista y poner el talento al servicio de la Revolución,

El humanismo: sentir los problemas de los demás como propios. Brindar afecto, comprensión, preocupación, colaboración y entrega generosa hacia las personas.

Respetar a las personas sobre la base del valor intrínseco del ser humano. Propiciar un clima de confianza, respeto y amistad entre las personas, en la familia, la comunidad, el colectivo estudiantil o laboral. Escuchar a las otras personas con empatía y comprensión, en un clima en el que puedan expresar sus opiniones, preferencias y sentimientos.

La solidaridad: el compromiso consciente con el bien de los otros en la familia, en la institución los colectivos laborales, la nación y hacia otros países. Identificarse con las causas justas y defenderlas.

El internacionalismo: estar dispuesto a realizar acciones internacionalistas dentro y fuera del país, conscientes de los sacrificios materiales y espirituales que impliquen. Participar activamente en la solución de los problemas del grupo y la comunidad. Fortalecer el espíritu de colaboración y de trabajo en equipo. Mantener una actitud solidaria permanente con los el colectivo y familiares.

La laboriosidad: concebida como en el máximo aprovechamiento de las actividades laborales y sociales que se realizan a partir de la concepción que el trabajo es la única fuente de riqueza, un deber social y la vía para la realización de los objetivos sociales y personales. Mostrar plena dedicación a la actividad laboral y social que se realiza. Cumplir con disciplina, eficiencia y calidad las tareas encomendadas. Sentir mayor realización personal, en tanto mayor sea su aporte social en la actividad que desempeña.

La honradez: Concebida como vivir con lo que se recibe sin violar la legalidad ni la moral socialista. Velar porque los recursos económicos se destinen hacia su objeto social. Respetar la propiedad social y personal, no robar. Enfrentar las manifestaciones de indisciplinas, ilegalidades, fraude y hechos de corrupción.

La honestidad: Concebida como apego irrestricto a la verdad. Ser sincero en su discurso y consecuente en su acción.

La justicia: Concebida como el respeto a la igualdad social que considera que los seres humanos sean acreedores de los mismos derechos y oportunidades, sin discriminación por diferencias de origen, edad, sexo, orientación sexual, social, desarrollo físico, mental, cultural, color de la piel, credo y de cualquier otra índole.

El antimperialismo: Visto como el sentimiento de rechazo a las políticas de hegemonía territorial, económica y cultural ejercida por los poderosos

Interrelación entre las Disciplinas

En la tabla 1 puede apreciarse el establecimiento de las interrelaciones de tres

disciplinas a los efectos del estudio que se realiza.

Tabla 1. Interrelación entre disciplinas

No.	asignatura	temas	Asignatura	Temas
	Seguridad Nacional	<p>Tema No.1: Fundamentos de la Seguridad Nacional e Internacional</p> <p>La Constitución de la Republica del 2019 y la seguridad nacional.</p> <p>Relación Cultura y Seguridad Nacional</p> <p>Preparación para la Defensa e identificar el papel de la Cultura en la Seguridad Nacional.</p> <p>Las relaciones militares de EE.UU. con Cuba en las etapas colonial y neocolonial y desde 1959 hasta la fecha. Planes de agresión militar contra Cuba.</p>	<p>Disciplina: Pensamiento Filosófico y Sociocultural</p> <p>Disciplina: Pensamiento Filosófico y Sociocultural</p>	<p>La problemática de la transformación de la realidad social y el problema de la actividad humana</p> <p>La comprensión materialista de la historia.</p> <p>La crisis de la civilización occidental, de su modelo cultural y sus múltiples expresiones en el pensamiento filosófico, científico, sociopolítico y cultural contemporáneo</p> <p>Caracterización de los siglos XIX (finales), XX y XXI y los acontecimientos históricos trascendentales.</p> <p>La concepción sociopolítica del marxismo: el estado y sociedad civil, los partidos políticos, las clases, la política, sistemas políticos.</p> <p>La ciencia como forma de la cultura y los contrasentidos que genera... de hegemonía cognitiva y cultural.</p>

	Seguridad Nacional	<p>Tema No. 2: Manifestación e influencia de la política de los gobiernos de EE.UU. en la Seguridad Nacional cubana</p> <p>La Seguridad Nacional cubana y sus sistemas de desarrollo y defensa. La manifestación e influencia del diferendo histórico Cuba-EE. UU en los niveles actuales de la Seguridad Nacional cubana</p> <p>Poderío Nacional. Particularidades de los potenciales que lo componen. Riesgos, amenazas y agresiones que afectan la Seguridad Nacional. Dimensión Cultural</p>	<p>Disciplina estudios cubanos</p> <p>Disciplina: Pensamiento Filosófico y Sociocultural</p>	<p>Nacionalidad y anexión. Intereses de Estados Unidos sobre Cuba. Independencia y nación: 1868-1902. El proceso independentista: fundamentos, contradicciones y conflictos en sus diferentes etapas. La formación de la nación y su dimensión identitaria.</p> <p>El imperialismo. El predominio de los monopolios en la sociedad capitalista. Rasgos esenciales y lugar histórico.</p> <p>La problemática del desarrollo científico-tecnológico y su inconsecuente aplicación. Su impacto en la relación: hombre-sociedad-naturaleza.</p>
	S. N	La Defensa Civil y la reducción del riesgo de desastres	disciplina estudios sobre la cultura y el patrimonio	La protección del Patrimonio Cultural... ante desastres naturales y otras contingencias.
	S.N	<p>D.C: la reducción del riesgo de desastres, Tarea Vida</p> <p>Plan estatal de enfrentamiento al cambio climático hasta el 2030 conocido como la Tarea Vida y la implicación.... los organismos. Del Estado, incluido el sector de la cultura acciones a ejecutar de inmediato, a mediano y a largo plazo.</p>	Asignatura Teoría socio política	La conflictividad política de los grupos hegemónicos transnacionales frente a los desafíos ecológicos del presente siglo.
	Defensa Nacional	La defensa nacional cubana y su doctrina militar. Dirección de la defensa nacional. Situaciones excepcionales. Aspectos generales sobre la periodización del surgimiento y el desarrollo de la guerra. Fundamentos del paso del país al estado de guerra.	disciplina: estudios sobre la cultura y el patrimonio	El arte y las nuevas tecnologías...nuevas formas artísticas. La unidad nacional como factor determinante en el triunfo de la Revolución
	D.N	Preparación del país para la defensa y los elementos que lo integran: Preparación del personal, del territorio como teatro de operaciones militares y de la actividad económico-social, enfatizando en la educación patriótico militar e internacionalista	Disciplina: Estudios Cubanos	Revolución. Papel de la vanguardia revolucionaria: la concepción del partido único en el pensamiento revolucionario cubano contemporáneo. El Partido Comunista de Cuba La unidad nacional como factor determinante en el triunfo de la Revolución. la concepción del partido único en el pensamiento revolucionario cubano contemporáneo. sociales.

DN	Preparación de la actividad económica y social para la defensa. Organización funcional de la preparación de la economía para la defensa, con énfasis en los aspectos relacionados con el perfil de la profesión. Aspectos generales del proceso de compatibilización del desarrollo económico y social del país con los intereses de la defensa, su importancia y objetivos	Asignatura Teoría socio política	Los procesos organizativos de construcción de la hegemonía del sistema mundial capitalista: ONU, FMI, Consenso de Washington, BM, OMC, OCDE, Grupo de los 78. Las ONG. ¿Alternativas o instrumentos hegemonizados? Los procesos políticos de integración regional: Unión Europea, ALBA, MERCOSUR, TLC y BRIC. La conceptualización del modelo de desarrollo económico y social. Las Bases y el Plan de Desarrollo Económico y Social hasta el 2030. Actualización de la base jurídica del ordenamiento financiero Los movimientos sociales como espacios políticos y culturales de resistencia y alternativas a la globalización transnacional capitalista. Los cambios en América Latina a la luz de los procesos emergentes de revolución
D.N	El Derecho Internacional Humanitario (Derecho de la Guerra o Derecho de los Conflictos armados) y su expresión en Cuba; breve reseña histórica sobre su surgimiento y desarrollo; principales definiciones y conceptos que lo rigen; los Convenios de Ginebra de 1949 y sus Protocolos Adicionales de 1977.	disciplina: estudios sobre la cultura y el patrimonio	Legislación nacional e internacional sobre el Patrimonio Cultural. Acciones ante conflicto armado,
SN Y D.N	El patriotismo: mantener la disposición de asumir las prioridades de la Revolución, al precio de cualquier sacrificio. Ser un fiel defensor de la obra de la Revolución Socialista en cualquier lugar que se encuentre. Defender la patria ante las amenazas y agresiones de sus enemigos. Respetar y hacer respetar los símbolos patrios.	Todas las disciplinas	Como uno de los valores compartidos y principal a cultivar en la Disciplina de PPD, es importante lograr la con las asignaturas mencionadas desde él debe hacer énfasis en el trabajo metodológico concertado, en los colectivos de años, que el profesor de PPD de conjunto a los jefes de colectivo y años logre la articulación.

Evaluación

La evaluación de los estudiantes responderá a lo establecido con la Resolución 47/22 del Ministerio de Educación Superior: La evaluación del aprendizaje es un proceso consustancial al desarrollo del proceso docente educativo. Tiene como propósito comprobar el grado de cumplimiento de los objetivos formulados en los planes de estudio de la educación superior, mediante la valoración de los conocimientos y habilidades que los estudiantes van adquiriendo y desarrollando; así como, por la conducta que manifiestan en el proceso docente educativo. Constituye, a su vez, una vía para la retroalimentación y la regulación de dicho proceso, (Ministerio de Educación Superior, 2022, pág. 33).

La evaluación del aprendizaje se estructura de forma frecuente, parcial, final y de

culminación de los estudios, en correspondencia con el grado de sistematización de los objetivos a lograr por los estudiantes en cada momento del proceso.

Conclusiones

La necesidad de formar a un egresado con sólidos conocimientos que le permita integrar contenidos, desarrollar habilidades y formación de valores son aspiraciones del plan de estudio E, 3870 por lo que la interrelación de las disciplinas Preparación para la Defensa y algunas de las que conforman las Ciencias de las Artes de la Conservación del Patrimonio Cultural del Plan contribuyen a este propósito.

Referencias bibliográficas

Colectivo de autores. (2020). *Programa de Seguridad Nacional Plan E. Para la Carrera de Artes*.

Addine F.; Solano, I. (2008). *La interdisciplinariedad: Un reto para la Disciplina en el currículo. Didáctica Teoría y Práctica*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación. La Habana.

Colectivo de autores. (2020 a): *Programa de estudio de la Disciplina Preparación para la Defensa de las carreras de Artes*. La Habana.

Ministerio de Educación Superior (2022). *Reglamento para el Trabajo Docente. Metodológico en la Educación Superior R/M 47/ 22*. La Habana.

081- La labor pedagógica del profesor Raúl Navarro Padrón.

The pedagogic labor of the teacher Raúl Navarro Padrón

Autora

M. Sc. Yahumara Barriales Rodríguez²¹⁸

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo fundamental divulgar la contribución del profesor Raúl Navarro Padrón a la enseñanza de las Artes Visuales, en el nivel superior, centrándose fundamentalmente en la labor pedagógica realizada por el maestro en este ámbito docente, focalizándola como componente esencial de una trayectoria signada por un desempeño multifacético, hecho que explica la necesidad de abordar este contenido teniendo en cuenta los aspectos humanos y contextuales que condicionaron el ejercicio profesional del sujeto de estudio.

Palabras Claves: contribución, labor pedagógica, condicionantes.

Abstract

This work has as fundamental objective it divulges the contribution of the teacher Raúl Navarro Padrón to the university teaching of the visual arts by emphasizing in your pedagogic labor in this field as main component of one multifaceted trajectory for which this content is approached by keeping in mind the human and context aspects that agreed this labor.

Keys words: contribution, pedagogic labor, requirements.

²¹⁸ Profesora del Departamento de Pedagogía y Psicología. Especialidad: Psicología. Institución de procedencia: Universidad de las Artes, ISA.

Introducción

La labor pedagógica del profesor Raúl Navarro Padrón constituye el tema central de este trabajo que tiene como antecedente la investigación que realicé al respecto y que derivó en mi tesis de maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, cuyos resultados pretendo exponer durante su desarrollo.

El problema que se planteó la investigación fue ¿Cuál es la contribución del profesor Raúl Navarro Padrón a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior?

La respuesta a este cuestionamiento se expresa en la Justificación del Problema, contenida en la tesis, en la cual se plantea:

El profesor Raúl Navarro Padrón desarrolló durante más de treinta años una labor pedagógica en la enseñanza de las artes, desde la cual contribuyó a la formación integral de generaciones de estudiantes en los niveles de pregrado y postgrado a través de aportes significativos en este sentido sin embargo, estos aportes no se especifican o reconocen suficientemente a pesar de toda su trayectoria profesional, razón por la que resulta necesario valorar los aportes de este docente y su contribución a la enseñanza de las Artes Visuales, en el nivel superior, así como demostrar la importancia de los mismos en esta esfera del arte. (Barriales, 2022)

La contribución de este docente a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior y su importancia para la formación del artista visual, constituyen elementos esenciales de este trabajo debido a que la labor pedagógica de Raúl Navarro Padrón tuvo como objetivo permanente la tarea de educar fusionando los conocimientos y valores humanos que deberían poner en práctica, los egresados de esta especialidad, al insertarse en la vida social y económica de nuestro país.

El empleo de la Historia de vida como método investigativo posibilitó realizar una valoración de los aportes que demuestran la importancia que posee, para la enseñanza universitaria de las Artes Visuales, la contribución del profesor Raúl Navarro Padrón. La Historia de vida es un método empírico el cual, como su nombre lo indica, se basa en el historial de un sujeto de estudio empleando un enfoque cronológico que permite enfatizar en el aspecto, o los aspectos de interés, esenciales para el cumplimiento de los objetivos de una investigación.

Las posibilidades que ofrece el método seleccionado se enfocaron en dar cumplimiento al Objetivo General de la investigación: Valorar la contribución del profesor Raúl Navarro Padrón a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel

superior.

La selección de la muestra fue intencional y estuvo formada por familiares del sujeto de estudio y profesores de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, que compartieron responsabilidades laborales con Raúl Navarro Padrón con la finalidad de dar cumplimiento a los objetivos de la investigación.

El legado de la labor pedagógica del profesor Raúl Navarro Padrón puede constatarse mediante el estudio de la contribución que realizó a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior durante su extensa y ejemplar trayectoria profesional, hecho que guarda una estrecha relación con uno de los ejes temáticos de esta Conferencia Científica: Retos, estrategias y calidad de la formación en Artes. La labor pedagógica desplegada por el sujeto de estudio de esta investigación tiene como punto de partida la formación académica que recibió Raúl Navarro Padrón, aspecto que constituye un contenido relevante en su Historia de vida, especialmente por lo notorio que resulta la carrera universitaria estudiada por este maestro y el ámbito profesional en que se desempeñó.

La ininterrumpida labor pedagógica de más de cuatro décadas desarrollada por Navarro Padrón en la educación superior se divide en dos etapas, la primera abarca su trabajo de 10 años en la Universidad de Oriente y la segunda transcurre en el entonces Instituto Superior de Arte, lugar donde comenzó a laborar en el curso 1979-1980 ocupando el cargo de Decano de la Facultad de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, ISA, sitio en el que culminó su trayectoria profesional.

Raúl Navarro Padrón asumió altas responsabilidades laborales a lo largo de toda su vida profesional, lo cual demuestra su sentido de pertenencia a la institución donde trabajó hasta su deceso y su entrega como profesor; ya que siempre mantuvo su vinculación a la docencia, a pesar de lo complejo que resulta conciliar los roles de directivo y maestro.

La impronta de su quehacer pedagógico es palpable, entre otros aspectos, en la creación y puesta en práctica de los Planes de Estudio a impartir en la Facultad de Artes Visuales, actividad en la que Navarro Padrón laboró arduamente durante muchos años con la finalidad de elevar la eficacia del proceso enseñanza aprendizaje en este campo.

La contribución de Navarro, nombre con el que siempre se le conoció en el ISA, puede constatarse no solo a través de sus reconocidas publicaciones o de los múltiples premios y distinciones que le fueran otorgados a lo largo de su vida. La

valía de esta labor pedagógica se manifiesta, de un modo especial, en la defensa de sus ideas acerca de la necesidad de formar un profesional de las Artes Visuales culto y comprometido socialmente con su obra.

La Universidad de las Artes tuvo el privilegio de contar con este maestro poseedor de una gran ética profesional demostrada en el desempeño de todos los cargos y responsabilidades que le fueron asignadas y que nunca constituyeron un obstáculo para que desarrollara una brillante labor docente, en cuyo ejercicio puso en práctica no solo sus conocimientos profesionales, sino sus valores como educador y ser humano; ya que la personalidad de Raúl Navarro Padrón se distinguía como pocas por estas cualidades, razón por la que resultó imposible abordar su historia de vida sin hacer referencia a la elegancia que siempre caracterizó su comportamiento, haciéndolo merecedor del respeto y la admiración de sus alumnos y compañeros. En el momento de su deceso el 14 de marzo del 2013 el Doctor en Ciencias Raúl Navarro Padrón, Profesor Titular de la Universidad de las Artes, ISA, Presidente de la Comisión Nacional de la Carrera de Artes Plásticas y militante del Partido Comunista de Cuba, era uno de los docentes más queridos y respetados por toda la comunidad universitaria de nuestro país.

Desarrollo

En el presente acápite se exponen los contenidos que integran este trabajo, por lo que es necesario iniciarlo reiterando los presupuestos teóricos y metodológicos que sustentaron la investigación que tiene como antecedente y cuyos resultados constituyen su tema central.

La labor pedagógica del profesor Raúl Navarro Padrón y su contribución a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior, conformaron el contenido medular de la referida investigación que devino en mi tesis de Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, hecho expresado con anterioridad en la Introducción.

El título de la mencionada tesis es: “La labor pedagógica del profesor Raúl Navarro Padrón en la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior” y el método empleado para su desarrollo fue la Historia de vida, el cual está asociado a la investigación cualitativa, además de ser altamente eficaz para realizar estudios

acerca del arte y la cultura. El estudio de las diferentes etapas de la vida de Raúl Navarro Padrón implicó el análisis de los factores que influenciaron el desarrollo de su personalidad y vocación, entre otros aspectos, por lo que el abordaje de su historia familiar resultó imprescindible para comprender los motivos que lo condujeron a su formación académica.

La valoración integral de los hechos contenidos en la historia familiar del sujeto de estudio refleja que Raúl Navarro Padrón recibió una educación en la que tuvo gran influencia el ejemplo de las figuras paterna y materna, las cuales constituyeron el cimiento de la ideología política y el compromiso social que demostró este docente durante el decursar de su trayectoria, propiciando también su orientación vocacional, así como el desarrollo de una personalidad portadora de elevadas cualidades humanas que se manifestaron en el admirable comportamiento que lo identificó durante toda su vida.

En los datos encontrados durante la investigación acerca de este maestro resalta particularmente su formación académica de arquitecto, por constituir un aspecto distintivo en el análisis de esta trayectoria, hecho expresado con anterioridad en este trabajo.

Los documentos consultados durante la averiguación que precedió este análisis también evidenciaron la inserción de este profesor en el Departamento Docente de Escultura, de la Facultad de Artes Plásticas del entonces Instituto Superior de Arte, desde su llegada a esta universidad hasta el final de su trayectoria profesional. La Historia de vida de Raúl Navarro también destaca como aspectos primordiales que distinguen su formación: el grado científico de Máster en Arte que obtuvo en el año 2000 y el de Doctor en Ciencias sobre Arte en el 2001, ambos elementos notorios al tener en cuenta lo anteriormente planteado y que demuestran la implicación que logró el sujeto de estudio, sin desvincularse jamás de su carrera, con la enseñanza artística, con la Universidad de las Artes de Cuba y con su Facultad de Artes Visuales.

En relación a este hecho es imprescindible señalar que el profesor Raúl Navarro Padrón, obtuvo durante su trayectoria profesional las más altas categorías docentes que otorga la enseñanza universitaria: Profesor Titular y Consultante. La trayectoria profesional de este maestro tiene lugar en un contexto con características muy específicas que lo identifican y complejizan: la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior, razón que justifica la descripción de este ámbito docente en coherencia con los preceptos del método empleado.

La labor pedagógica de Raúl Navarro Padrón en la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior comienza en el curso 1979-1980, momento en que asume el Decanato de la Facultad de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes Visuales) hecho que se convirtió en un reto para un docente formado como arquitecto, teniendo en cuenta el ámbito docente en el que debió insertarse para el desempeño de las funciones inherentes al cargo, resaltado en este sentido el deber de dirigir artistas y profesores.

Este escenario académico es el que recibe por primera vez a Raúl Navarro Padrón en el entonces Instituto Superior de Arte, reiterando lo encomiable de la asunción del cargo de Decano por parte de un maestro con la formación del sujeto de estudio, lo que pudiera considerarse un acto de valentía, dadas las características del gremio artístico vinculado a la enseñanza universitaria.

La enseñanza artística universitaria se distingue notablemente por poseer un grupo de especificidades inherentes a este tipo de instrucción y su conocimiento resulta imprescindible para interactuar eficazmente con este entorno docente, circunstancia que motivó a Raúl Navarro Padrón a profundizar en las necesidades de aprendizaje de los estudiantes de Artes Visuales.

La voluntad inquebrantable del maestro de elevar la calidad de esta enseñanza y satisfacer las referidas necesidades, puede apreciarse en el pensamiento pedagógico que legó y que tenía como base el deseo de edificar en los estudiantes de Artes Visuales un sólido compromiso con la ética profesional y la función social del artista, sin que este renunciara a su independencia creativa, ideas que atesoró, por lo que se dedicó a trabajar incansablemente en la búsqueda del perfeccionamiento del proceso formativo en el ámbito universitario de esta especialidad.

Estas ideas tenían como pilar el sólido conocimiento que adquirió este educador acerca de los programas de estudio que se impartían en la Facultad de Artes Visuales, así como de sus objetivos, los cuales se enfocan básicamente en lograr un profesional con capacidad innovadora como sujeto y actor determinante en la solución de las transformaciones que necesita la sociedad y de las problemáticas más frecuentes de su carrera, posibilitando su crecimiento como artista y ser humano.

Raúl Navarro Padrón dedicó gran parte de su vida al perfeccionamiento de los Planes de Estudio concernientes a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior, resaltando como uno de sus trabajos más relevantes, en este sentido,

la labor que realizó entre los años 2002 y el 2004 como miembro del equipo conformado para la creación de la Carrera de Licenciado en Promoción del Arte, en la especialización de Artes Plásticas (Navarro, 2008).

La labor desarrollada por el grupo de académicos designados para acometer esta tarea, los hizo merecedores del “Premio de Investigación por su aporte a la Educación Superior, 2004”. El impecable trabajo realizado en el diseño de los Planes de Estudio D, por Raúl Navarro Padrón, devino en una conmovedora imagen acerca de la última etapa de la trayectoria profesional de este consagrado maestro, constituyendo una prueba de la entrega del sujeto de estudio debido a que este laboró en esa actividad con una actitud ejemplar, hasta los últimos momentos de su vida.

El profesor Raúl Navarro Padrón contribuyó a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior, a través de la integración de los contenidos del Arte y la Arquitectura, aspecto que identificó su ejercicio docente orientándolo a fusionar los citados saberes con el objetivo de lograr una óptima formación del artista visual siendo también notable, en este sentido, la jerarquía que le concedió el maestro al componente educativo durante todo el decursar de su labor pedagógica. Esta, en el nivel superior, se caracterizó, igualmente, por poseer un formidable desempeño, tanto en el área de pregrado como en la de postgrado, a través del cual transmitió a sus alumnos valores cognitivos, educativos y éticos que constituyen aportes demostrativos de la contribución de este maestro a la referida especialidad.

En relación a otras facetas de esta encomiable trayectoria profesional es importante puntualizar que Raúl Navarro Padrón desarrolló diversas investigaciones durante el decursar de su labor pedagógica, con las que contribuyó a la enseñanza universitaria de las Artes Visuales, entre las que se destaca el proyecto: “La Habana: Enclave idóneo para la formulación metodológica de actuaciones escultóricas impulsoras de regeneración urbana”.

En este proyecto de investigación participaron destacadas personalidades de nuestro país como el eminente arquitecto Mario Coyula y los reconocidos escultores René Negrin y Miguel Mariano Gómez. El estudio de la plausible trayectoria profesional de Raúl Navarro Padrón reveló las diferentes publicaciones con las que contribuyó a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior, las cuales constituyen un aspecto de obligatoria mención debido a que evidencian el aporte científico legado por este docente, durante el decursar de su labor pedagógica.

La investigación constató que el texto “El arte de diseñar el ambiente” (2008) se

considera su publicación más importante debido a que su contenido ofrece a los estudiantes de Artes Plásticas una visión sobre la Cultura Ambiental, basada en la relación Arte-Arquitectura desarrollada por el maestro, lo que convierte este libro en un material muy valioso para la enseñanza de la especialidad. La pluralidad de facetas que caracterizó la trayectoria profesional de este maestro estuvo siempre signada por un riguroso cumplimiento de las responsabilidades que le fueron asignadas dentro de las cuales, lógicamente, se encuentra su valioso desempeño como militante y Secretario de su núcleo del PCC.

En la Universidad de las Artes, también fue miembro del Tribunal de Ratificación de Categorías Docentes, del Tribunal Permanente del Doctorado en Ciencias sobre Arte, del Consejo Científico y Secretario de la Comisión de Grados Científicos de esta casa de altos estudios. El brillante desempeño de estos roles profesionales siempre estuvo orientado a elevar la calidad de la enseñanza de la especialidad en el nivel superior, razón por la que Raúl Navarro Padrón fue designado por las autoridades académicas competentes como Presidente de la Comisión de Carreras de la Facultad de Artes Plásticas, cargo que ocupó desde el año 2005 hasta el 2012.

La prolífera vida laboral del profesor Raúl Navarro Padrón lo hizo merecedor de varias distinciones que acreditan el reconocimiento social que mereció este increíble ser humano durante su existencia, entre las que se encuentran: La Distinción 28 de septiembre, en 1984, el Sello de la Ciudad "Ho Chi Min", en 1986, Distinción por la Educación Cubana, en 1989, Distinción Destacado en Producción y Defensa, en 1989, Sello de Fundador de la Milicia Universitaria, en 1990, Diploma al Mérito Pedagógico, en 1996, Diploma al Mérito Artístico, en el 2001, Distinción por la Cultura Nacional, en el 2002 y la Medalla José Tey, en el 2009.

El profesor Raúl Navarro Padrón se dedicó a fomentar el desarrollo personalológico de sus estudiantes mediante la docencia en cada una de las facetas de su extraordinaria labor pedagógica, a través de la cual transmitió a varias generaciones de artistas sus preceptos en este sentido. Su ética profesional, valores cognitivos y educativos con que contribuye este maestro a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior, se aprecia en el hecho de que Navarro integraba la transmisión de conocimientos con la formación de cualidades humanas, logro que fue posible en gran medida debido a la ejemplaridad demostrada en su propio accionar, el cual se convirtió en un patrón de comportamiento para sus estudiantes y compañeros. El argumento anterior se basa en el hecho de que son notorias las opiniones

positivas tan generalizadas en el ámbito académico acerca del profesor Raúl Navarro Padrón dado su comportamiento, sus cualidades como ser humano y su personalidad en sentido general, reflejando el afecto y el prestigio del que disfrutó este educador durante su multifacética trayectoria profesional.

El profesor Raúl Navarro Padrón durante el decursar de su existencia fue compañero, militante, tutor, amigo, esposo, padre, abuelo, en el desempeño de cada rol se distinguió por la amabilidad, cortesía y gentileza con la que trataba a todas las personas con que se relacionaba en las diferentes áreas de su vida. Este singular comportamiento lo hizo merecedor de un gran respeto y cariño que ha perdurado, a través del tiempo, en la memoria de quienes conocieron al maestro Raúl Navarro Padrón. En relación a este admirable modo de actuación, el arquitecto Augusto Rivero Más, amigo y compañero de Raúl Navarro Padrón, expresó:

Como amigo y compañero de curso y de trabajo durante 53 años se me hace imprescindible recalcar sobre su desbordante calidad humana. En tantos años de convivencia NUNCA vi ni oí a Raúl Navarro tratar mal a nadie, ni contestar alterado, ni pelear, ni decir una mala palabra. Con toda la complejidad de cargos y responsabilidades que tuvo, nos podremos imaginar a cuántos problemas se enfrentó y siempre con la mejor de sus características: sonrisa afable, convincente, humano, sobre todo...MUY HUMANO. (Rivero, 2013)

El contenido de esta cita permite concluir que la labor pedagógica del profesor Raúl Navarro Padrón y su contribución a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior puede hoy constatararse, fundamentalmente, debido al hecho de que fue desarrollada por un ser humano integro y poseedor de elevados valores humanos que hicieron posible el decursar de esta encomiable trayectoria profesional.

Conclusiones

Raúl Navarro Padrón recibió una educación familiar que propició el desarrollo de una personalidad poseedora de valiosas cualidades humanas además de influir en la elección de su formación académica.

La formación académica de Raúl Navarro Padrón constituye un aspecto distintivo en su Historia de vida debido a la alta implicación que demostró este arquitecto con el ámbito profesional en que se insertó y en el que siempre asumió altos

cargos y responsabilidades laborales.

La contribución realizada por Raúl Navarro Padrón a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior, se materializó mediante la transmisión de valores cognitivos, educativos y éticos tales como:

- Desarrolla una visión emanada del engranaje Arquitectura- Arte que pone en práctica en su docencia a través de contenidos que demuestran la importancia de esta fusión en el proceso formativo del artista visual.
- En el aspecto educativo Raúl Navarro Padrón concedió gran importancia a la concientización de la responsabilidad social que adquirirían sus estudiantes como futuros profesionales de las Artes Visuales.
- El profesor Raúl Navarro Padrón legó a sus alumnos un patrón de valores y comportamiento emergido de la ejemplaridad de su propia conducta.
- El maestro se dedicó arduamente al perfeccionamiento y creación de los Planes de Estudio concernientes a la enseñanza de las Artes Visuales en el nivel superior.
- Su texto “El arte de diseñar el ambiente” contribuye a la enseñanza de las Artes Visuales al integrar contenidos concernientes a la Arquitectura y el Arte.

Raúl Navarro Padrón se distinguió por tener una personalidad portadora de excelentes cualidades humanas que se manifestaban en un comportamiento admirable, hecho que influyó considerablemente en la trascendencia de su labor pedagógica.

Referencias Bibliográficas

- Barriales, Y. (2022). *La labor pedagógica del profesor Raúl Navarro Padrón en la enseñanza de las Artes Visuales, en el nivel superior* (Tesis de maestría). Universidad de las Artes. La Habana
- Navarro Padrón, Raúl. (2008). *Hoja de vida*. La Habana. Cuba. (Inédito).
- Rivero, A. (2013). *La irreparable pérdida de un ser excepcional*. (Inédito)

082-El arte de escribir ensayos en el arte: ¿Deficiencias desde la enseñanza o el aprendizaje?

The art of writing essays on art: Deficiencies from teaching or learning?

Autora

Mayte Jiménez Rivero²¹⁹, maytejimenez895@gmail.com

Resumen

El ensayo constituye un tipo de texto de gran complejidad discursiva, el cual se ha clasificado como un moderno género literario, pero, también es reconocido como un texto científico, profesional y académico. Tales especificidades justifican la presentación de esta ponencia, en la cual prevalece el estilo ensayístico. Su objetivo principal consiste en reflexionar sobre si las deficiencias presentadas en su redacción tienen su origen en cómo enseñamos a escribirlo o en cómo este es aprendido. Por tanto, se pretende responder esta interrogante mediante una tesis propia de la autora, la cual será argumentada desde una experiencia pedagógica y didáctica, así como desde lo que han aportado otros investigadores sobre el tema. Finalmente, en este trabajo, se asume, que al ensayar sobre una idea, esta debe ser examinada, mediante un lenguaje subjetivo, bello y, a la vez, sustentado en la ciencia, si se pretende probar la existencia de un problema científico.

Palabras claves: Arte, redacción, ensayos, deficiencias, enseñanza, aprendizaje

Abstract

The essays are a big of discursive complexity text, which has been classified as a modern literary genre, but, also it is recognized as a scientific, professional and academic text. Such especificasteis the presentation of this paper, in which the essays style prevails. Its main objective is to reflect on whether the deficiencies

²¹⁹ Doctora en Ciencias Pedagógicas. Máster en Didáctica de la Lengua y la Literatura. Licenciada en Pedagogía, especialidad Español-Literatura. Profesor Auxiliar e investigador Auxiliar. Vicedecana de Posgrado, Actividad Científica y Relaciones Internacionales de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes, ISA

presented in its writing have their origin in how we teach to write it or in how it is learned. Therefore, it is intended to answer this question thought a personal thesis of the author, which be argued from a pedagogical and didactic experience, as well as from what other researchers have contributed on the subject. Finally, in this work it is assumed that when testing an idea, it must be examined, thought a subjective, beautiful language and, at the same time, supported by science, if it is intended to prove the existence of a scientific problem.

Keywords: Art, drafting, essays, deficiencies, teaching, learning

Introducción

El ensayo, por su gran complejidad discursiva, constituye un reto, tanto para los profesores como para los estudiantes de la Universidad de las Artes de Cuba, ISA. Es tan difícil escribirlo como enseñarlo o aprender a redactarlo. Por lo que, ante todo, al construir sus primeros párrafos, se deben tener en cuenta sus características específicas y, sobre todo, su función comunicativa. Además, tanto el que enseña como el que aprende sobre su escritura, debe pensar en el qué, cómo, para qué, a quién y por qué, sobre todo, a partir de la tesis personal que se pretende poner a prueba y defender, tan solo con la palabra escrita.

Entre otras de sus complejidades, se encuentra que el ensayo ha sido clasificado tanto como un moderno género literario que como un texto científico, profesional y académico. Por lo que, tales especificidades deben tenerse en cuenta, como por el que lo enseña como por el que intenta escribirlo. Esta situación pedagógico-didáctica, ante tantas dificultades encontradas por la autora de esta ponencia como, profesora hace 27 años, suscita que en este trabajo pretenda responderse, con un tono ensayístico, si estas deficiencias son originadas, solamente, por la forma en que se enseña o por la que se aprende.

Además, la autora de este texto reflexiona en el por qué escribirlo es un arte, desde su experiencia como profesora de posgrado y pregrado, durante 4 años, sobre la propia redacción de ensayos. También, desde una posición autocrítica expone lo que no logró en sus estudiantes y desde lo que estos deben hacer como activos protagonistas de su propio aprendizaje. Por último, se analizan los errores más frecuentes cometidos tanto en el enseñar como en el aprender, sus posibles causas y se proponen sugerencias para los docentes y estudiantes.

Desarrollo

Tal como se anuncia en la introducción de esta ponencia, el ensayo constituye un tipo de texto de gran complejidad discursiva. La primera gran razón de esta afirmación descansa en el propio significado del significante “ensayo”. Este ha sido estudiado desde diversas fuentes, tales como, desde diferentes tipos de diccionarios. En este sentido, en el Diccionario Crítico-Etimológico (1), se precisa que este proviene del latín tardío: *exagium*-acto de pesar algo, prueba o examen sobre algún tema. Además, por su origen, se expresa que también constituye una obra didáctica literaria con carácter científico, ya que este estilo, a pesar de haber sido empleado por los filósofos clásicos para reflexionar y polemizar sobre los problemas de la época, solo fue reconocido como tal después de la Revolución Francesa como parte de la Didáctica de la Literatura, para dar a conocer los estudios realizados desde la apreciación y crítica literaria. Por tanto, se le precisó como otro género literario.

Además de coincidir con estas acepciones, por su parte, en el Diccionario Básico Escolar (2) se añade que ensayo también puede ser el análisis o experimento al que se somete un producto y la representación, a modo de ejercitación, de una obra dramática, musical, entre otras, antes de ser presentada. Por otra parte, aunque se siguen las conceptualizaciones anteriores, en el Breve Diccionario de la Lengua Española del Instituto de Literatura y Lingüística (3), le suman la clasificación que le adjudican como obra literaria escrita en prosa en la que se exponen una serie de reflexiones subjetivas sobre un tema. En fin, como se puede apreciar, este término ha sido asumido como un moderno género literario, pero, también como un texto científico.

Dada las razones y conceptualizaciones anteriores, en esta ponencia se asume el criterio de Pogolotti (2013) (4) al caracterizar al ensayo como “un dulce corrosivo de las costumbres” (pág. 1). Lo dulce consiste en que se escribe con belleza, por lo que se deben emplear recursos literarios que permitan exhalar desde el alma el yo más subjetivo del ensayista, por lo que este debe desdoblarse desde el interior, de forma sincera, en una hoja en blanco. Pero esta posibilidad creativa debe, a la vez, permitir destruir lo rutinario y común, para que, desde las letras, se escuche su voz mediante la cual defienda un punto de vista diferente, con elegancia poética, pero con valentía razonada y, tal vez, científica. Dado esta característica

distintiva, en este trabajo se considera que se pudiera complejizar la dirección de un proceso de enseñanza- aprendizaje de este género literario que, a la vez, es un tipo de texto científico.

Es decir, también es considerado como científico cuando se pone a prueba o examina un problema a resolver desde la ciencia, ya que el nuevo punto de vista del ensayista constituye una construcción de un nuevo conocimiento que pudiera ser, a la vez, un aporte a alguna ciencia determinada, tanto desde la teoría como desde la práctica. Aunque para la autora de este trabajo, tal como lo refiere en un artículo que escribió en el 2020 (5) y en un libro en el 2022 (6), no existe frontera entre lo literario y científico. Se precisa que, aunque el autor de este tipo de texto argumente su posición con la de otros investigadores que han aportado nuevos conocimientos a determinadas ciencias, se debe defender una nueva mirada que debe partir, ante todo, de la subjetividad del escritor, quien ha tenido vivencias prácticas, las cuales las fundamenta desde la teoría, pero con un lenguaje bello que debe nacer desde el alma.

Además, en esta ponencia se considera que el ensayo es tanto profesional como académico, ya que también puede emplearse para reflexionar y polemizar sobre problemas profesionales, pero, también sobre inquietudes académicas de los estudiantes. También se emplea por los docentes, a veces de forma excesiva como un ejercicio evaluativo, sin tener que apoyarse en argumentos científicos, pero si empíricos desde la vivencia personal. Esta otra esencia, también contribuye con convertir aún más complejo la enseñanza de este tipo de texto y género literario. Por todas las razones anteriormente expuestas, en esta ponencia se considera que las deficiencias existentes en los estudiantes, tanto de pregrado como de posgrado, de cualquier universidad, en sentido general, como, en específico, en la Universidad de las Artes, descansa su causa tanto en el que enseña como en el que aprende.

Primero que todo, desde el que enseña a redactar ensayos, como la propia ponente de este trabajo, la gran dificultad se da, en primera instancia, en que el tiempo con el que se cuenta para trabajar este contenido es insuficiente, por lo cual, se pierde el equilibrio que debe existir entre el contenido teórico y práctico. Esta realidad limita el trabajo en equipo y las actividades prácticas de redacción y revisión colectiva, así como de autorrevisión. Sobre este último aspecto, la autora de este trabajo considera, que la mayoría de los profesores no le dan tanta importancia, ya que asumen como suficiente la revisión que ellos hacen del

trabajo de cada uno y que basta con decirles en qué se equivocaron. Sin embargo, la autora de esta ponencia, como otros investigadores sobre el tema, considera que no es así. La enseñanza tradicional de la redacción por resultados les limita a los estudiantes concientizar los errores que cometen; es decir, que los docentes les digan los errores no es suficiente. Es cierto que de los errores se aprende, pero, de aquellos que se concientizan, lo cual se logra, de una mejor manera, al seguir el proceso de construcción de textos escritos.

Sobre la base de esta premisa, desde la década de los 80, se comienza a aportar elementos importantes que contribuyen con una didáctica de la escritura como proceso. Pero, desde mucho antes, José Martí abogaba sobre esta teoría pedagógica. Por ejemplo, en *Nuestra América II* (7), expresó que: “[...] escribir no es cosa de azar, que sale hecha de la comezón de la mano, sino arte que requiere a la vez martillo de herrero y buril de joyería, arte de fragua y caverna [...]”. En este sentido, precisa que escribir constituye un proceso, el cual lo califica como arte porque, tal como lo hacen los artistas, la obra escrita se esboza, crea y retoca (ver anexo 2).

Según este gran pedagogo, antes de escribir, se debe martillar las ideas tal como lo hace un herrero, quien moldea, poco a poco, el hierro, hasta lograr darle la forma que desea. Así también debe hacerlo el escritor; es decir, este debe pensar, estudiar y organizar las ideas antes de escribir. De esta manera, entre otras deficiencias, se evitaría la desorganización en la información y las insuficiencias de ideas, errores estos frecuentes cometidos por el que intenta aprender a redactar cualquier tipo de texto.

Por otra parte, Martí hace referencia al buril de joyería con el cual se pule la joya. En el caso específico del texto escrito, su autor es el joyero que pule su obra. Pero, este cuenta con dos buriles: la relectura, para borrar, tachar, reordenar o agregar ideas, y la reescritura para corregir errores y lograr un texto mejor. Con estas dos acciones pulidoras de esta joya, el escritor concientiza su proceso, comprende por qué se equivocó y, por tanto, es más probable que evite cometer el mismo error al construir otro texto.

En este sentido, la propia autora de esta ponencia, en el 2017 (8), propuso que al escribir se deben seguir los siguientes subprocesos de construcción de textos escritos:

- planificar (pensar antes de escribir),
- textualizar (escribir, poner en texto y tejer),

- revisión y ajuste (se lee y relee, se escribe y reescribe; textos intermedios-borradores) (págs. 25 y 26)

Para planificar un ensayo, en esta ponencia se sugiere que desde la clase se oriente, enseñe y habitúe al estudiante a construir textos que lo permitan, tales como listas de ideas con un orden lógico, sistemas de preguntas y respuestas, mapas conceptuales o esquemas en los que se tenga en cuenta la introducción, el desarrollo y las conclusiones (ver anexo 3), entre otros. Posteriormente, esta planificación debe ser revisada, según el qué decir, cómo y por qué, entre otros aspectos, y, después textualizar estas ideas; es decir, escribir en el formato correspondiente a su estructura. Durante las clases, en actividades prácticas, tanto de forma colectiva como individual, se requiere de la revisión de los textos. Para lo cual el estudiante debe:

- ser desprejuiciado, receptivo, ávido de críticas y respetuoso a las ideas del otro.
- saber decidir, desde la reflexión profunda, qué consideraciones del revisor acepta o no.
- reescribir, lo más inmediatamente posible, otra versión de su texto, a partir de los criterios del revisor que ha aceptado.

La mayoría de las veces, se puede realizar este tipo de revisión colaborativa, sin embargo, lo individual o llamado autorevisión, por un problema de tiempo de la clase, se deja como tarea y no siempre los estudiantes la realizan por no comprender su valor. Por lo tanto, no queda de otra que buscar el tiempo para teorizar y concientizar a los futuros ensayistas sobre la necesidad de autorrevisarse como parte del proceso de construcción de textos escritos, aunque siempre se necesita de un revisor externo.

No obstante, se debe destacar que cuando uno se revisa, aunque después exista otro revisor, es cuando verdaderamente el escritor se adueña de lo que escribe. Además, el releerse y reescribirse permite tener el control de cuándo se ha cometido algún error, poder intervenir el texto propio para corregirlo y determinar cuándo este es definitivo, por sentirlo aceptable. Mientras se va escribiendo, se debe ir leyendo, releendo y reescribiendo. Se debiera dejar descansar el escrito por unas horas, un día o más. Esto ayudará a que el escritor se aísle un poco y cuando vuelva a su texto, lo leerá con otra mirada.

Existen diferentes formas de autorrevisión que no siempre se enseñan y, aunque se haga, se hace de forma teórica, no siempre se logra practicarlo en las aulas.

No obstante, entre estas, la ponente considera que para iniciar a los cursistas en este tipo de texto, se debiera orientar teniendo en cuenta, al menos, las siguientes características generales de todo ensayo:

1. Se aborda una problemática (tema).
2. Se defiende una tesis o punto de vista nuevo y propio (primera persona).
3. Es original.
4. Tono polémico
5. Tiene de ciencia y de literatura (cuando es científico)
6. Presenta alternancia entre lo leído sobre el tema (referentes) y las vivencias con lenguaje bello y subjetivo (metáforas o símil u otros recursos literarios)

Sobre esta base se propone, que el escritor se autorrevise al convertir estas características en preguntas que se debe responder, al releer y reescribir:

- 1- ¿Abordé una problemática (tema)?
- 2- ¿Formulé y defendí mi tesis o punto de vista nuevo? ¿Escribí en primera persona?
- 3- **¿He sido original?**
- 4- ¿He logrado un tono polémico?
- 5- ¿Tiene de ciencia y de literatura (cuando es científico)?
- 6- ¿Presenta alternancia entre lo leído sobre el tema (referentes) y las vivencias con lenguaje bello y subjetivo (metáforas o símil u otros recursos literarios)?

Este proceso de escritura hoy se hace, predominante, en Word como procesador de texto digital. Se puede tachar y borrar pero, en realidad, estas acciones se le dejan a la revisión que hace otro. Pero, cuando se autorrevisa en digital, es más rápido modificar el orden de presentación de las propias ideas, tanto en la fase de planteamiento del texto como durante su redacción o revisión. Por tanto, se corrige al momento pero no quedan huellas de los errores; no se concientizan y se pueden repetir. Además, al imprimir se ven mejor los errores que en la computadora. Por lo que la autora propone que se revise de forma impresa. También sugiere que si se lee en voz alta, «los errores saltan al oído».

Como se puede apreciar, la autora de este libro, considera que se debe enseñar y aprender de los errores que se concientizan y se comprenden el por qué se cometen. En este sentido, se ha realizado una sistematización de los errores frecuentes que han cometido los estudiantes de pregrado y posgrado, durante 4

años; entre estos se encuentran los siguientes:

- Delimitación inadecuada de párrafos
- Uso incorrecto de los signos de puntuación: coma y dos puntos seguidos
- Marcas de la oralidad
- Construcción excesiva de oraciones subordinadas
- Uso inapropiado del gerundio
- Insuficiente establecimiento de la relación: título-contenido
- Insuficiente argumentación de las ideas propias
- Incorrecto empleo de la argumentación científica, en cuanto la redacción de las ideas y las formas de citar
- El uso excesivo e inadecuado de la letra inicial mayúscula.
- Repetición innecesaria de palabras
- Uso inadecuado de «las mismas» y «los mismos»

Estas dificultades se han reflexionado en las aulas, aunque se considera que ha sido con un tiempo insuficiente, y se ha determinado, entre la docente y los estudiantes, tanto de pregrado como posgrado, las siguientes causas:

- Escriben como si estuvieran hablando, lo que les conlleva a:
 - ✓ emplear expresiones con marcas de la oralidad: “entonces, de ahí”.
 - ✓ escribir oraciones subordinadas interminables (se pierde la idea completa).
 - ✓ el uso excesivo del punto y coma, en vez de poner punto seguido.
- Al leer de forma insuficiente y escribir sin antes planificar, les conlleva a redactar con desorden y distribución inadecuada de la información.

En el caso específico de la redacción de ensayos científicos, se evidencian estas otras insuficiencias:

- Se escriben ideas sin argumentos que evidencien el estudio profundo de otros autores e investigaciones antecedentes.
- Es deficiente el empleo de marcadores discursivos que expliciten la posición del autor y su diálogo con otros autores.

Además, existen dificultades que tienen su origen en el desconocimiento del idioma y del uso funcional-comunicativo de la gramática. Por tanto, esta situación suscitó que la autora de este texto reajuste el contenido de las clases en las cuales ha añadido los siguientes:

- Marcadores discursivos a emplear en los ensayos científicos que permitan establecer el diálogo entre los autores y expresar la posición del

ensayista

- El uso de otros marcadores discursivos para:
 - establecer relaciones de tipo lógico entre dos partes del texto.
 - visualizar relaciones argumentativas.
 - organizar y estructurar el texto.
- El uso de frases conectoras para establecer:
 - relaciones lógicas y argumentativas entre las oraciones y los párrafos
 - una organización propia del discurso
- El empleo del gerundio en un ensayo

Como consejos finales para el que intenta aprender a escribir ensayos, se proponen los siguientes:

- ✓ Leer, escribir, releer, reescribir, preguntar, revisar, confirmar e indagar siempre.
- ✓ Ser organizado, planificado, disciplinado, constante, estudioso y convertirse en adicto a leer (polilla de libros y fuentes bibliográficas).
- ✓ No entregar sin revisar.
- ✓ Leer en voz alta.
- ✓ Aprender de los errores.

El camino de los que enseñan y aprenden a escribir ensayos es como una escalera que se sube y se baja escalón a escalón con lectura, relectura, revisión y reescritura constante. Esta premisa y otras expuestas, anteriormente, no siempre se tienen en cuenta ni por los docentes ni por los estudiantes. Por lo tanto, en esta ponencia se asume que la responsabilidad de las deficiencias frecuentes en la redacción de ensayos en el arte, se encuentra tanto en el que enseña como en el que aprende.

Conclusiones

Escribir ensayos en el arte, a su vez, es un arte. Al redactar este tipo de texto, se hace lo mismo que un pintor, escultor o músico, ya que el ensayista crea una obra con palabras, la cual esboza (planificación), crea (textualización) y retoca o pule (revisión constante).

Las deficiencias descritas anteriormente a la hora de escribir ensayos por parte

de los estudiantes, tanto de pregrado como posgrado, se originan desde el que enseña y el que aprende. La gran limitante de estos se encuentra en seguir considerando el acto de escribir como resultado y no como un proceso. Por tanto, esencialmente, en la dirección de la enseñanza y el aprendizaje de este tipo de texto, se debe concientizar la necesidad de planificar, textualizar, ajustar y revisar, de forma recursiva.

Referencias Bibliográficas

- Diccionario Crítico-Etimológico* (2009). Editorial, Pueblo y Educación
- Centro de Lingüística Aplicada (2011). *Diccionario básico escolar*. Santiago de Cuba. Editorial Oriente
- Breve diccionario de la Lengua Española* (2006). Editorial, Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba
- Pogolotti, G. (2013). El ensayo, dulce corrosivo de las costumbres . *Unión* , 82-85.
- Jiménez, M. (2020): El ensayo, dulce corrosivo de las costumbres: su enseñanza para el hoy. *Revista Conjeturas Sociológicas*
- Jiménez, M. (2022): *La autorrevisión de textos científicos: ¿Qué y como?* En proceso editorial, en la Universidad de El Salvador
- Martí, J. *Nuestra América II*. En: *La revisión de textos escritos. Un reto para el futuro profesional*. Editorial Pueblo y Educación (Este libro ha sido reeditado en el 2018, 2019 y 2020)
- Jiménez, M. (2017): *La revisión de textos escritos. Un reto para el futuro profesional*. Editorial Pueblo y Educación (Este libro ha sido reeditado en el 2018, 2019 y 2020)

085- Acercamiento al Arte del Sonido mezclando el fonograma “Será que se acabó” de Alexander Abreu

Approach to the Art of Sound mixing the phonogram “Será que se acabó” by Alexander Abreu

Autor

Lic. Orestes Aguila Cruz220, orestessounid@gmail.com.

Resumen

Los procesos de mezcla en una producción discográfica se caracterizan por las posibilidades creativas que el ingeniero de sonido puede poner en función de aportar al concepto artístico y estético de la obra. En la presente ponencia se expone la experiencia de trabajo desarrollada en el proceso de mezcla del disco Será que se acabó de Alexander Abreu y Havana D Primera, en el que a partir del empleo de una amplia variedad de recursos técnicos de que se disponen en la actualidad, se recrea la sonoridad de una época, un género y de las principales agrupaciones que se agasajan en el proyecto.

Palabras claves: mezcla, timba, Havana D Primera

Abstract

The mixing processes in a record production are characterized by the creative possibilities that the sound engineer can use to contribute to the artistic and aesthetic concept of the work. This paper presents the work experience developed in the mixing process of the album “Será que se acabó” by Alexander Abreu and Havana D’ Primera, in which, based on the use of a wide variety of technical resources available at the present times, the sound of an era, a genre and the main groups that are enthralled in the project are made anew.

Keywords: Mix, timba, Havana D Primera

Introducción

La timba es uno de los géneros más importante de la música popular bailable de Cuba. Algunos autores ubican sus antecedentes en los años setenta del siglo pasado y durante la década de los noventa sus mejores éxitos. La llegada de nuevas tendencias musicales en la primera década del siglo XXI no ha desplazado del todo su influencia y poder de convocatoria en un público amplio.

La timba posee una serie de características estilísticas propias que la diferencian de otras músicas bailables incluyendo la Salsa. La estructura formal de los temas, que hasta cierto punto deriva su estructura del son pero añadiéndole los opcionales, los mambos, y los montunos que se adaptan al bailaror. El empleo de recursos armónicos y de textura jazzística es fundamental y la incorporación de instrumentos de otros géneros como el drums. Se puede afirmar que cuenta con un público específico dentro y fuera de la isla.

Tiene sus antecedentes en músicos que han sido pilares fundamentales en la cultura cubana: Juan Formell, Chucho Valdés, Elio Revé, Adalberto Álvarez, José Luis Cortés "El Tosco" entre otros.

Es un género que reafirma la capacidad de integración y experimentación. Las diferentes agrupaciones ampliaron su formación instrumental hasta alcanzar cerca de dieciséis ejecutantes. La cuerda de instrumentos de viento tiene una gran importancia y está formada por trompetas, trombones y saxos principalmente. La percusión podría estar integrada por combinaciones diversas de batería, tumbadoras, pailas, bongó, cencerro, claves, maracas y güiro. Algunas agrupaciones incluyeron en su formación instrumentos de cuerdas frotadas como violines y cello. También la diversidad de propuestas llevó a que se alinearan a esta amalgama de instrumentos los modernos sintetizadores.

El fonograma "Será que se acabó" de Alexander Abreu y Havana D Primera constituye un homenaje a la timba de los 90. Ese concepto era necesario recrearlo también en la mezcla. Por ello, en la presente ponencia, expongo la experiencia de trabajo seguida para conseguir el sonido de este género y de las orquestas representadas en este material.

Desarrollo

Historia de los estudios de grabación en la década de los 90's.

La década de los 90 del siglo pasado fue de gran efervescencia creativa en el mundo de la música cubana. Los estudios de grabación no daban abasto para la cantidad de música que se registraba y los centros nocturnos en los que se bailaba la timba estaban siempre abarrotados. La interacción entre las diferentes agrupaciones generaba una creatividad sin precedente y el ritmo de producción era frenético.

Fueron mis años de estudio en el Instituto Superior de Arte en el perfil Dirección Musical de Sonido, que definió mi vida y salvó mi mundo musical al combinarlo con el mundo sonoro.

Es difícil comprender cómo funcionaban los estudios y las producciones musicales en este mundo moderno en que la “democratización del sonido”, como suelo llamar al proceso en que vivimos, ha hecho que cualquier persona con una computadora pueda tener un estudio en sus manos.

En aquellos años se grababa en cinta analógica con la gran limitante de que solo se podía tener 23 pistas simultáneas. También había que tener presente que el movimiento de las cintas de un estudio a otro conllevaba un proceso complejo de calibración y preservación del material sonoro. Por ende las colaboraciones entre un estudio y otro eran muy complicadas de lograr.

La mayoría de las consolas que se usaban en aquellos años no tenían cómo guardar la posición de los parámetros. Había que hacerlo a través de copias en papel para retomar la grabación o mezcla lo más cerca posible en la próxima sesión. Esto llevaba mucho esfuerzo, dedicación y tiempo.

Los estudios se caracterizaban por el sonido de sus consolas y los clientes los escogían por esa razón. El acceso a los estudios era extremadamente limitado. Las orquestas no querían que se filtraran sus próximos éxitos y muchos de los ingenieros no tenían ni el tiempo ni la autorización para permitir la entrada de personal ajeno a la producción en que estaban involucrados.

Desde que descubrí el mundo del sonido presentí que el estudio iba a ser el espacio más importante en mi carrera. Siempre intenté formar parte de las producciones pero no fue hasta el año 1993 que lo logré al ingresar como asistente en la EGREM (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales), un complejo de estudios ubicados en La Habana, que eran el epicentro de la producción musical y en especial de la

timba de esos años.

Fueron años importantes para mi vida profesional porque aprendí mucho de los ingenieros de gran experiencia que allí trabajaban como Ramón Alom, Eusebio, Joseito (quien se dedicaba a cortar las placas para hacer los famosos LP), el ingeniero polaco Yercy Bell y de los talentos jóvenes, que me enseñaron a incorporar la tecnología de punta a la experiencia, como fue Alexander Castillo, Pedro...entre otros.

El año 1998 marcó un antes y un después en el mundo sonoro de la isla con la creación de dos importantes pilares de la grabación fonográfica, los estudios Abdala y los estudios 18 de la EGREM. Estos espacios se crearon en un esfuerzo por rescatar la producción musical de la isla porque muchos de los grupos estaban emigrando a grabar a otros países por la escasez de recursos tecnológicos de punta.

El Estudio 18 de la EGREM mantuvo su apuesta por la tecnología de consolas AMEK y los estudios Abdala invirtieron en consolas Solid Stage Logic (SSL), ambas procedentes de Inglaterra. La SSL era una compañía que se había vuelto muy famosa en los medios de producción de rock and roll desde los años 70 pero que los ingenieros encargados de la producción salsera de Nueva York usaban para el sonido más “agresivo” del mercado en ese momento, característica que los diferenciaba del resto de la comunidad sonora.

El curso de iniciación y puesta en marcha de esas consolas fue impartido por unos de los pilares de ese sonido neoyorkino considerado entre los tres ingenieros más importantes del mundo de la salsa de todos los tiempos, Jon Fausty. Participé del curso donde nos mostraba la tecnología más importante de la época y nos enseñaba a usar una consola que sería hito en el sonido cubano por mucho tiempo después. Esta importante figura del sonido internacional, se convirtió en mi mentor y juntos hicimos proyectos discográficos que obtuvieron importantes premios, nacionales e internacionales.

Análisis del mundo sonoro de Havana D Primera y su CD “Será que se acabó”.

El grupo Havana D Primera es un exponente esencial de la timba cubana, con todos sus elementos tímbricos y estético-artísticos explotados en su máxima expresión. La sonoridad de este grupo es muy peculiar debido a la instrumentación, al tratamiento de los arreglos, los coros y la voz de su director Alexander Abreu. Esto hace que el trabajo del ingeniero de sonido en todos los procesos sea fundamental para lograr también un sello sonoro propio.

Antes de este fonograma Alexander y yo teníamos experiencia de trabajo previa en unos de los discos icónicos de la agrupación “Pasaporte” pero el camino que transitaríamos ahora diferiría mucho de lo logrado en ese proyecto.

«Será que se acabó» consiste en una veintena de temas que constituyen un viaje en el tiempo para homenajear a la músicaailable de los años 80 y 90 del siglo pasado en Cuba. Rescata así un patrimonio musical para mostrárselo a las nuevas generaciones, respetando la esencia de aquellas canciones en combinación con el estilo de Havana D´Primera.

Era un homenaje a los temas que marcaron una época, bajo la producción de los estudios Abdala y la empresa Páfata Productions. La producción musical estuvo a cargo propio Alexander y el pianista Antonio Rodríguez. Este proyecto fonográfico versionaba una serie de temas de un tiempo de florecimiento del ritmo entre los bailadores cubanos. Para mí era esencial en el proceso de mezcla mantener patrones sonoros por los cuales el público se identificara con aquellos temas. Además, me propuse emplear recursos técnicos para emular efectos usados en la época y recordar así sonoridades características de cada agrupación que se estuviera homenajeando.

Fueron versionados temas tan famosos de la década del 90 como:

- - «El águila» de Manolito y su trabuco
- - «Mi salsa» de Elio Revé
- «Nube pasajera» de David Calzado y La Charanga Habanera
- «Mamita no quiere ir»
- «El que esté que tumbe» de Manolín, El Médico de la Salsa
- «Son para un Chavacano» de Dandén
- «Boliviana» de Irakere
- «Lo que siento es leloley» de Issac Delgado
- «Pura imagen» de Adalberto Álvarez y su Son
- «Fiebre de amor» de David Calzado y la Charanga Habanera
- «Más rollo que película» de Dandén
- «Una aventura loca» de Manolín, el Médico de la Salsa
- «Por romper el Coco» de Irakere
- «Será que se acabó» de Van Van
- «Tu no me calculas» de Paulito FG y la Élite
- «Llévala a tu vacilón» de Van Van
- «Mi Romántica» de Issac Delgado

- «Échale limón» de José Luis Cortes (El Tosco) y NG la Banda
- “No te lo creas” de Paulito FG
- “El baile del Buey cansao” de Van Van

Como invitados participaron José Luis Cortés “El Tosco” en el tema “Échale limón» y Elito Revé, en «Mi salsa» así como los jóvenes Alcibiades Durruthy y Alexis David Zamora, cantantes de Pupy y Los que Son Son y La Charanga Habanera, respectivamente, interpretando este último tema.

El fonograma fue fuente de grandes alegrías tanto para su director como en lo personal como ingeniero de Sonido, al recibir el Gran Premio Cubadisco 2022 y Premio en las categorías Músicaailable y Diseño de Sonido. También fue nominado a los Premios Grammy Latino 2022 en la categoría de Mejor Álbum de Salsa.

Lo más emocionante para mí fue que los temas que Alexander Abreu recrea en su fonograma constituyeron parte de mi formación y en muchos de ellos participé activamente como asistente en los procesos de grabación y mezcla.

Es precisamente en los estudios Abdala que se graba este fonograma, impecablemente registrado por el ingeniero Jorge Benítez. Me enfrento al reto de la mezcla, proceso complejo tanto por el formato y arreglos musicales como por mi deseo de homenajear a través del sonido a esa época histórica de la música cubana.

Proceso de mezcla. Registro de una experiencia.

El proceso de mezcla es muy creativo. Es donde todos los elementos se ubican en el plano sonoro coherentemente desde el punto de vista estético, artístico y técnico.

En el mundo actual las herramientas para llevar a cabo una mezcla son casi infinitas por los recursos que nos ofrece el desarrollo de las computadoras y los programas para procesamiento de sonido dentro de ellas.

Cuando nos enfrentamos a mezclar proyectos grabados por otros ingenieros lo más importante es entender la filosofía, diseño sonoro y método de grabación que se usó. Esto es esencial para no errar en la ubicación de elementos en el espacio estéreo, así como saber qué corrección de frecuencias es más aconsejable en cada instrumento si fuera necesario.

Para la mezcla en general de cualquier proyecto es muy importante el acerca-

miento al género musical a que pertenece y los deseos del cliente y/o intérprete. En este caso en particular estaba mi deseo de añadir elementos que recordaran a cada orquesta que los interpretó en los 90's. Es por eso que primeramente me di a la tarea de investigar a través de la escucha de los temas originales y comparar los elementos que el arreglista recreó en las versiones.

Para la mezcla utilicé el software Studio One de Presonus. Las sesiones estaban en Protools originalmente y las convertí con el método de archivos AAF el cual permite trasladar las pistas de un programa a otro manteniendo todas las regiones en su lugar en el tiempo.

En la actualidad existen tres formas principales de abordar la mezcla de un material sonoro:

- Fuera de la caja (Out of the box): Todo el material se reproduce en la Estación de Trabajo Digital (DAW, por sus siglas en inglés) y se procesa con equipamiento externo generalmente a través de una consola a la vieja usanza.
- Dentro de la Caja (In the Box): Todo procesamiento ocurre en la DAW y se imprime la mezcla final sumando todos los elementos internamente.
- Híbrido: Se combina el procesamiento del material sonoro en la DAW con equipamiento analógico o digital externo. Se imprime la mezcla dentro de la propia DAW o a través de un sumador externo que brinda más color analógico al resultado final.

Decidí mezclar este proyecto en esta última modalidad. Creo que es la que más aporta de ambos mundos, analógico y digital. Este método es el que ha definido mi sonido los últimos años.

Los temas habían sido grabados a través de los preamplificadores de la SSL 4000 G+ y me pareció bien mantener una coherencia sonora por lo que una de las primeras decisiones que tomé fue usar la simulación de Channel Strip de la firma desarrolladora de plugins Brainworx ya que se acercaban mucho al sonido de una consola SSL. Quería esa sonoridad agresiva y de mucha definición en mis mezclas. Este fue el ecualizador que use en todos los canales que necesitaran modificar parámetros de frecuencias.

Estos plugins, además de ser de la generación más avanzada de simulación de equipamiento analógico tienen un gran prestigio en el mundo del sonido actual. A sus simulaciones le incorporan elementos que solo pueden tenerse en el mundo digital e intentan acercarse cada vez al modo de funcionamiento de las consolas analógicas a través de la tecnología TMT que hace que cada canal que use el plu-

gin suene diferente. Cuando usamos uno de ellos en cada pista es como si estuviéramos mezclando por una consola física real. (Ver Ilustración 1)

Uno de los elementos sonoros esenciales en la timba cubana es la percusión. Ella aporta toda la base rítmica en la que se apoyan las diferentes capas armónicas como son piano, bajo, teclados, cuerda de metales, guitarra y coros para acompañar a la voz que es la que lleva el texto del tema, la que apoya los entrecoros con guías y lleva al éxtasis al bailaror en las conocidas “bombas”.

En este proyecto traté las percusiones por familias de instrumentos: drums, congas, bongó y campana, timbal, güiro y maracas. Cada uno de ellos iban a un submaster donde los procesaba. Me propuse que las percusiones tuvieran una sonoridad moderna, agresiva así como el bajo que fuera profundo, pesante, más moderno conceptualmente.

El control de la dinámica en las mezclas es esencial para el resultado final. Nos permite ubicar los elementos en un plano donde se escuche toda la interpretación del músico desde los sonidos menos intensos hasta los más fuertes. Hay muchas formas de manejar dinámicamente una pista. Una de ellas es la compresión. Los compresores son herramientas que nos permiten controlar el rango dinámico y existe gran variedad en el mundo actual.

El Maag Audio fue uno de los plugin que usé mucho en los temas ya que es un compresor muy eficiente y su sonoridad puede resultar agresiva que era uno de mis objetivos. (Ver Ilustración 2)

Además usé compresores multibandas que son muy útiles a la hora de controlar el material sonoro más sensible y también compresores físicos externos que funcionan con válvulas, los cuales ofrecen una sonoridad característica al material que pasa a través de ellos.

En la ilustración 3 muestro el tratamiento que le di al submaster del drums. El ML4000 es un compresor multibandas de McDSP. El tratamiento a cada banda de frecuencias es diferente y eso me permitía controlar la dinámica con más exactitud sin transformar mucho la ejecución y a la vez darle más pegada al sonido grabado. (Ver Ilustración 3)

Por ejemplo en la Campana de mano utilicé un channel Strip de SSL y además un plugin muy interesante llamado Vitalizer de SPL para darle un poco de saturación analógica lo que me permitía ubicarla mejor en la mezcla ya que es un elemento esencial del tema. (Ver Ilustración 4)

El tratamiento de las Congas fue un poco diferente porque el submaster lo envié

a uno de mis ecualizadores externos analógicos para poder buscar la sonoridad cálida a la vez de agresiva que necesitaba en los temas.

En el tratamiento de los metales y los coros hice el guiño a los años 90. A través de su sonoridad, del uso de la reverb y del entretejido de las voces usando niveles y frecuencias. Usé como reverb principal para ellos la vintage Eventide 3500 física que tengo en mi estudio SOUNID, así como las modernas Reverbs basadas en Impulse Response (IR). Son plugins que se basan en recreación de espacios o equipos a través de mediciones físicas reales. En la ilustración 5, muestro los plugins que usé para coros y metales. Como verán casi todas las reverbs son simulaciones de plates muy usados en los años 90 y que caracterizaba la sonoridad de la cuerda de esa época. Todos ellos basados en los algoritmos de IR. (Ver Ilustración 5)

También me ayudó mucho este plugin de McDSP a recrear el sonido de cinta analógica que tanto se extraña en el mundo actual en que todo se graba y se mezcla en el medio digital exclusivamente. (Ver Ilustración 6)

Estos fueron los recursos que usé para la mezcla de esta compleja producción fonográfica. Según el criterio de Alexander Abreu y otros especialistas, el sonido contribuyó al concepto principal de homenajear una época dorada de la música popular bailable cubana.

Conclusiones

La timba constituye uno de los géneros de la música popular bailable que marcaron una impronta no solo en el bailarín cubano, sino también en el quehacer musical y en la ingeniería de sonido.

La producción discográfica *Será que se acabó* de Alexander Abreu y Havana D Primera, constituye un fonograma con el cual su autor se propuso como concepto principal homenajear una época, un género y a una pléyade de grandes músicos que marcaron un sello en la música cubana.

El proceso de mezcla del fonograma fue una oportunidad para, desde la ingeniería de sonido, experimentar con la amplia diversidad de recursos técnicos disponibles en la actualidad y aportar al concepto final de la obra musical, recreando espacios, y sonoridades aportadas por la tecnología disponible entonces, para entregar un producto que resitúe al público en una época y lo haga recordar y evocar vivencias y experiencias asociadas a ella.

Bibliografía

- Owsinski, Bobby. (2005). The Recording Engineer's Handbook. Thomson Course Technology PTR, Boston, USA.
- Owsinski, Bobby. (2006). The Mixing Engineer's Handbook. (2da ed). Thomson Course Technology PTR, Boston, USA.
- Read, Oliver. (1952). The Recording and Reproduction of Sound. (2da ed.) Howard W. Sams & Company, Indianapolis, Indiana, USA.
- Swedien, Bruce. (2009). Make Mine Music. Hal Leonard Books. New York, USA
- Woram, John M. (1989). Sound Recording Handbook. Howard W. Sams & Company, Indianapolis, Indiana, USA.

Anexos



Ilustración 1. Simulación de canal de consola SSL de Brainworx.

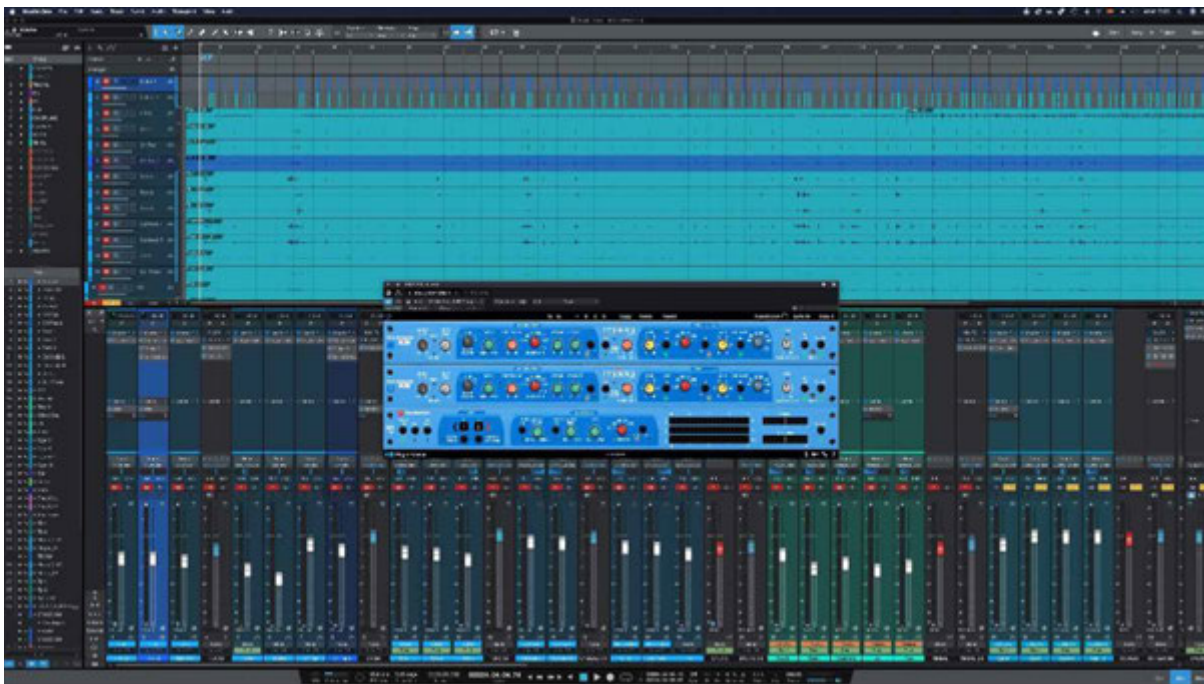


Ilustración 2. Simulación de Compresor Maag Audio de Brainworx.



Ilustración 3. Compresor Multibanda de McDSP.



Ilustración 4. Plugins usados en la Campana de mano.



Ilustración 5. Plugins usados para espacios y reverbs.

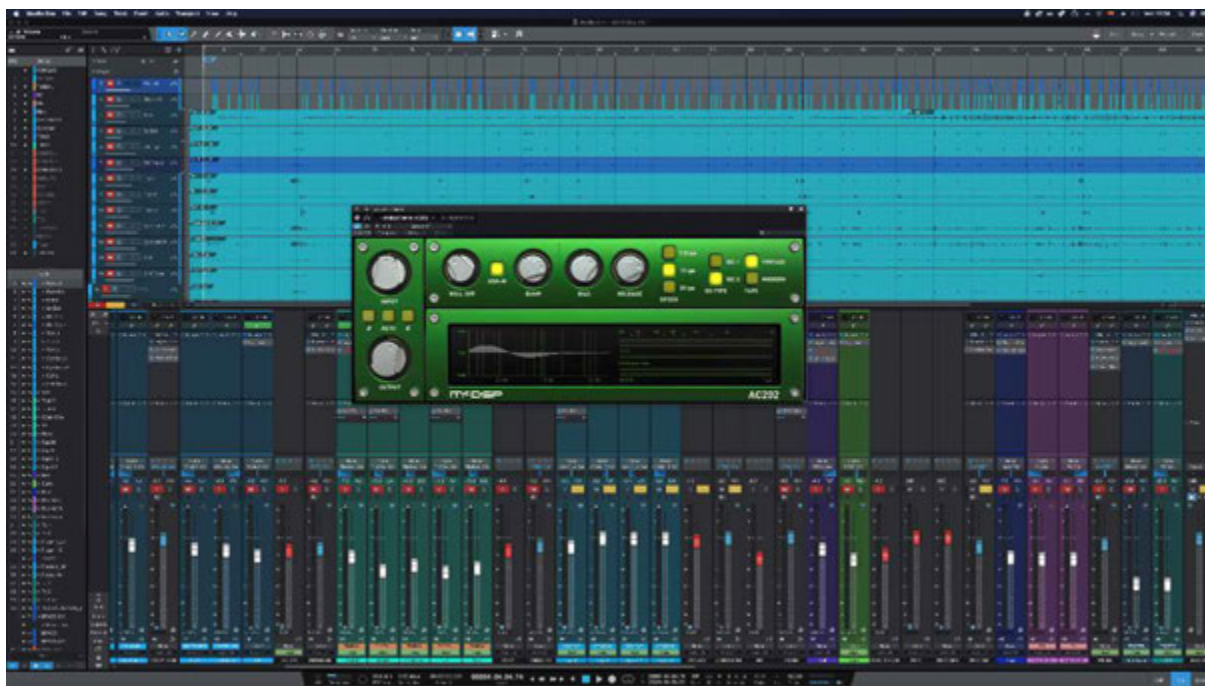


Ilustración 6. Plugins simulador de cinta analógica de McDSP.

087- Orquestas de Flautas Diadema y de Guitarras Ensemble, dos agrupaciones profesionales nacidas de proyectos pedagógicos

Diadema Flutes and Ensemble Guitars Orchestras,
two professional's collective of camera music born in
a pedagogics projects

Autora

M. Sc. Sandra M. Busto Marín²²¹, sandra.m@nauta.cu

Resumen

La Orquesta de Flautas Diadema y la Orquesta de Guitarras Ensemble, son dos agrupaciones profesionales de la provincia de Cienfuegos que nacen de proyectos pedagógicos, gracias al empeño y permanencia de sus directores Bronia Mejías Polo y Rafael Gallardo García, ambos vinculados a la enseñanza artística. Poseen similitudes y diferencias en sus propuestas, pero las dos han sido una continuidad, en el plano profesional de los prestigiosos maestros y sus alumnos. En el caso de Diadema, se crea en el año 2001 con estudiantes del nivel elemental, muchos de ellos profesionales de la flauta en nuestros días. Ensemble se forma en 2005 con guitarristas graduados, pero la mayoría nacidos bajo el amparo de Rafael Gallardo, precursor del estudio de la guitarra de concierto en Cienfuegos.

Palabras clave: Orquestas Diadema, Ensemble, enseñanza musical, Cienfuegos.

Abstract

Diadema Flutes Orchestra and Ensemble Guitars Orchestra are two professional's collective of camera music in Cienfuegos City. Both of them was their origin in a pedagogics projects and the persistence for they creators, the professors Bronia Mejías Polo and Rafael Gallardo García. With similitudes and differences, but both are the continuity in the professional's music live for they integrands, who

²²¹ Colaboradora Semanario y Diario Digital 5 de Septiembre, a cargo de la columna Nuestra Música y sus protagonistas

continues with their professors now in a classical ensemble. Diadema was formed in 2001 with students of first level of music, elementary school, most of them are professionals today. Ensemble born in 2005 with professionals guitar players, majority ex-students of Rafael Gallardo professor, precursor of classical guitar school in Cienfuegos.

Key words: Orchestras Diadema, Ensemble, musical education, Cienfuegos.

Introducción

Al hacer un análisis sobre la historia de la enseñanza artística en Cienfuegos en las últimas décadas, resalta la obra pedagógica de dos maestros, Rafael Gallardo García y Bronia Mejías Polo. De ellos se debe destacar el desarrollo alcanzado en sus perfiles, en el caso de Gallardo la guitarra y en el de Mejías, la flauta. Gracias a la permanencia de ambos en la docencia y el haber hecho de esta actividad sus propósitos fundamentales de vida, la provincia cuenta hoy con una cantera de músicos instrumentistas y pedagogos en ambos instrumentos, muchos de ellos egresados del nivel superior de la enseñanza artística, Universidad de las Artes de Cuba (ISA).

El maestro Rafael Gallardo destaca además por haber escrito y adaptado obras que enriquecen la enseñanza de la guitarra en el nivel elemental. Por su parte Mejías, además de arreglos y adaptaciones de otros instrumentos para la flauta, posee un valioso trabajo de rescate de la obra de José Manuel Vázquez del Rey, pedagogo y compositor sureño, con un arsenal de composiciones que, hasta que llegaron a manos de la maestra Bronia Mejías, se estaban perdiendo, siendo este otro de sus aportes medulares a la memoria histórica de Cienfuegos y de Cuba. Caracteriza la obra pedagógica de ambos que su proyección ha ido más allá de la escuela, al crear y ser los máximos responsables de dos agrupaciones pertenecientes a la música de cámara, de primer nivel, que garantizan la permanencia de instrumentistas, con plazas disponibles, en la ciudad de Cienfuegos. Es válido destacar que además de fomentar el conocimiento acerca de estos instrumentos, llevarlos al plano concertante y garantizar un futuro profesional para varios músicos; ambos han realizado un trabajo que repercute en el desarrollo cultural, artístico, profesional y espiritual de la Perla del Sur.

Si se observa la historia de vida de ambos, llegamos a la conclusión de que los caminos que tomaron para su formación profesional han sido bien distintos. Son dos experiencias muy diferentes, pero que ha tenido como denominador común la entrega y el compromiso con la enseñanza especializada de la música y se aprecia en los resultados, hoy visibles a través de sus alumnos y de sus agrupaciones.

Muchos de los lauros de la provincia en cuanto a la guitarra dentro de la música de concierto y de cámara, recaen sobre la figura de Rafael Gallardo García (Cienfuegos, 5 de agosto de 1947). Su mayor mérito ha sido como pedagogo de la generación actual de guitarristas y de fomentar la permanencia de una cátedra sólida con unión de criterios técnicos. A lo anterior se suman sus aportes dentro de la Orquesta de Guitarras Ensemble; que lo ha llevado junto a sus alumnos, muchos de ellos hoy egresados la ENA y del ISA, a tocar en varias plazas importantes del ámbito nacional e internacional.

En Cienfuegos el guitarrista, pedagogo, arreglista y compositor Rafael Gallardo, marca un giro en la historia y protagoniza un nuevo capítulo desde su tesón, permanencia, amor por la pedagogía y promoción del desarrollo de la guitarra como instrumento concertante. Posee una obra de entrega, centrada en ayudar a encausar y afianzar la sistematicidad que a través de él se abre dentro de la enseñanza especializada del instrumento en esta ciudad.

Gallardo comenzó su aprendizaje de la guitarra con Eulalio Gómez, un vecino de formación empírica, quien le muestra el mundo y las posibilidades de la música de concierto, al poner en sus manos el método Tárraga. Continuó avanzando hasta que le llega el llamado para el servicio militar, donde realizó por tres años trabajos fuertes. Al terminar decidió ir a trabajar al Puerto de Cienfuegos como estibador, había contraído matrimonio y esa fue la opción que encontró para mantener la nueva familia que se constituía. Permaneció realizando este trabajo durante 5 años. Entre los recuerdos que el maestro departió al respecto:

Como al año de estar trabajando en el Puerto, me encuentro un día en El Prado con mi profesor de guitarra y me vuelve a motivar para que continuara estudiando el instrumento. Compro nuevamente una guitarra y recomienzo las clases con él. Fue duro, porque salir de cargar sacos y hacer un esfuerzo físico como ese durante ocho horas para ponerse a estudiar la guitarra por la noche, estando casado y con dos niños pequeños, todo un sacrificio; más la música de concierto. Pero, aunque era difícil aquello, continué. En el año 1972 comencé a impartir clases como voluntario en

la misma escuela de arte, en un curso que se hizo para trabajadores, para alumnos que sabían tocar un poco la guitarra, pero querían profundizar y ahí empecé yo a enseñar. Cuando se abrió la escuela de música aquí, con su nivel elemental, era la antigua Provincia de Las Villas.

Esa escuela duró poco, como dos cursos solamente. Cuando la división político administrativa, los profesores que habían de Santa Clara, regresaron. La escuela de aquí continuó con otros instrumentos, pero no guitarra, se quedaban una y otra vez sin profesores de este instrumento. Entonces deciden hablar conmigo para que me vaya a evaluar. Eso fue ya en el año 1973. Me presenté ante Clarita Nicola, la hermana de Isaac. Ella me llevó a conocer a los profesores de guitarra de la escuela *Caturla*, allá en La Habana. Toqué todas las obras que llevaba, hice mi prueba de solfeo y me aceptaron. Se quedó asombrada de que yo pudiera tocar la guitarra trabajando en los muelles cargando sacos. Así fue que comencé en septiembre de 1973 oficialmente a impartir clases, a pesar de no estar graduado de ninguna academia.

Más tarde, con la necesidad de comenzar una obra pedagógica en la que necesitaba él mismo preparación, perfecciona en La Habana sus conocimientos bajo la fiel mirada del Maestro de Maestros Isaac Nicola. Con él encuentra una guía certera para su desarrollo técnico y también el oficio de pedagogo. Pronto comienzan a verse sus lauros y aciertos a través del trabajo interpretativo de sus discípulos, entre los cuales se encuentran Diego Clark, Blas Muñoz, Jesús Carnero, Arelys Espinoza, Rafael Martínez Acea, Julio Elizarde, Ariadna Cuellar y Michel Rodríguez, entre otros. Estos dos últimos son, actualmente, los guitarristas que llevan la vanguardia de este instrumento en la provincia.

Gallardo no deja de ser el maestro preocupado en todo momento, no solo de aquellos que están comenzando, sino de los que hoy ya son sus compañeros y para los que todavía es un guía y amigo certero. Es, sin lugar a dudas, el eje que dirige moral y espiritualmente la brújula de la guitarra de concierto en la provincia. Sus ojos brillan cuando comenta:

Tengo muchas anécdotas y recuerdos agradables de la enseñanza que me han motivado a continuar siempre este camino. Puedo afirmar que desde la incorporación de Ariadna y de Michel al terruño cienfueguero es que realmente la guitarra alcanzó otro nivel y otra relevancia, ya no solo en la enseñanza, sino en la vida artística del pueblo. Hay que agradecerles a ellos

no solo por la calidad, sino por la constancia y la permanencia. Así nos dice con orgullo a cerca de estos discípulos que hoy le acompañan en la Orquesta de Guitarras Ensemble, siendo Ariadna Cuellar su mano derecha y subdirectora.

A partir de esta agrupación se abre otro capítulo pedagógico para Gallardo, el cual lleva a un nivel superior, acompañado por sus discípulos que son hoy profesionales de prestigio. En el proyecto ha tenido que desdoblarse además como arreglista, adaptando obras orquestales, de cámara, originales para piano y otros instrumentos con una destreza y un trabajo en las voces que define, junto al talento de sus hoy compañeros de la orquesta y ayer alumnos, la maestría alcanzada por este formato.

Otra arista importante de su creación está en las obras compuestas por él para los estudiantes del nivel elemental de guitarra. Si bien han sido destinadas a los primeros años del estudio del instrumento, no dejan de enriquecer el repertorio pedagógico, en un flanco poco trabajado por los autores cubanos. Estas obras enriquecen el repertorio pedagógico no solamente cienfueguero, sino cubano en general.

La creación de la Orquesta de Guitarra *Ensemble* (2005), es la obra cumbre de Gallardo. En este proyecto ha tenido que desdoblarse además como arreglista, adaptando para la agrupación piezas orquestales, de cámara, originales para piano y otros instrumentos con una destreza y un trabajo en las voces que ayuda, junto al talento de sus hoy compañeros de la orquesta, ayer discípulos, a la maestría alcanzada por esta agrupación. La primera etapa confiesa que fue de constantes retos, porque debido al déficit de oportunidades en la provincia para los guitarristas concertistas, muchos de los que comenzaron su estudio en Cienfuegos, decidieron realizar su vida profesional en otros lugares. Según el testimonio del Maestro:

La primera etapa de creada la orquesta fue bastante difícil porque no tenía los guitarristas que tengo ahora. No había entonces la cantidad de graduados que se necesitaba y empecé a trabajar con egresados de Instructores de Arte, que tocaban bien la guitarra. Hice una orquesta pequeña, con seis integrantes. Tuve la suerte de que al año siguiente Michel se incorporó y luego Ariadna (Venían recién egresados del ISA) y la orquesta adquiere otra dimensión, e importancia. El resultado es que en todos los festivales de guitarra a los que hemos asistidos, tanto en

Cuba como en el extranjero, el comentario de los guitarristas era que les gustaba mucho nuestro trabajo y la manera de interpretar las obras. En todos los eventos en los que hemos participado siempre nos ha favorecido la crítica, tanto nacional como internacional. Tenemos un repertorio variado, que gusta a todos. Interpretamos obras de la música de concierto de las distintas épocas, desde el Barroco, hasta la actualidad, que incluye música española, latinoamericana y cubana. Nos satisface la aceptación del público. Hacemos presentaciones en lugares muy variados, desde teatros hasta en hogares de ancianos, escuelas y el repertorio debe ser bien escogido en cada uno de estos casos.

Muy diferente a la historia de vida de Rafael Gallardo es la de la maestra Bronia Mejías Polo (La Habana, 3 de agosto de 1979). Desde su llegada a Cienfuegos en 1998, dónde ha desarrollado su carrera profesional, se puede hablar de sus aciertos como músico y pedagoga, labor con la que abrió un camino nuevo para el devenir de su instrumento en la Perla del Sur. Posee una obra llena de entrega y profesionalismo a una urbe que la adoptó y hoy agradece su permanencia.

Comenzó a estudiar música en su natal Habana, en la escuela de nivel elemental de Guanabacoa, Guillermo Tomás, y continuó en el Conservatorio Amadeo Roldán, dónde se graduó en 1998. A partir de ese momento el destino la unió hasta nuestros días a Cienfuegos, cuando le dan la encomienda de hacer su servicio social en esta ciudad, labor que asumió con absoluta responsabilidad. Desde esta urbe sureña siguió superándose y optó por el curso para trabajadores en el Instituto Superior de Arte, ISA (La Habana), graduándose en 2006. Posteriormente matricula en un post grado que la llevaría a la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico Documental de la Música, (2017).

Desde la ciudad de Cienfuegos, Bronia construye y proyecta un futuro diferente para su instrumento. Al entrevistarla expresó:

En el 98 llego a impartir clases de flauta, hacía dos años atrás que la línea se había cerrado, porque no había maestros. Los muchachos, los que quedaron, se los llevaron para la Escuela Nacional de Arte para que pudieran terminar. Yo fui la primera graduada de mi año en mi especialidad. Mis profesores me hicieron conciencia de esta misión que tenía que asumir aquí y yo lo hice por los tres años de servicio social que me tocaban. Luego, la dirección de cultura y el gobierno, me otorgaron una vivienda para que me quedara, porque yo no

tengo familia en Cienfuegos. Lo que me atrapó en realidad fue el trabajo que hice con los muchachos, el personal de la escuela, los excelentes profesores que hay aquí, que me enseñaron cual era el rol de un pedagogo. La escuela Benny Moré lo es todo para mí.

A su llegada comenzó a realizar varias actividades artísticas. Integró la orquesta Concertante, que fundó el director y pianista Luis Orlando Zaballa. Al morir este, el proyecto quedó en manos de Bronia y así se mantiene hasta nuestros días. Asumió también la dirección de la cátedra de Viento Madera desde su reestructuración. Desde el aula conformó dúos, tríos y cuartetos con sus estudiantes de flauta, lo que sería la génesis de la Orquesta de Flautas Diadema. No se puede hablar de la obra de Bronia Mejías sin destacar su pasión y entrega a este formato. Su interés por la dirección de orquesta la lleva, además, a crear la Banda de Música de la Escuela Benny Moré, que ya cuenta con más de una década.

Otro de los aportes que destaco en la obra de Bronia es el rescate de nuestra música tradicional dentro del repertorio del flautista en el nivel elemental y la salvaguarda de la obra de José Manuel Vázquez del Rey, excelente pianista y compositor sureño del cual ha hecho una investigación que permite que su obra sea conocida y escuchada nuevamente en Cienfuegos. Sus danzas se recuperaron; no ha pasado lamentablemente lo mismo con la obra de tantos otros cultores que se van desvaneciendo con el paso del tiempo en un olvido inmerecido y doloroso. Así comentó Bronia:

Según la musicóloga Miriam Escudero: lo que estamos viviendo hoy, será la historia que alguien contará mañana. Este momento necesita que alguien escriba, aunque sean cuatro líneas, que otro encontrará en el futuro. Lo que nos toca es escudriñar, salvar y que esa música suene, en el formato que sea.

Es una satisfacción muy grande que esas partituras vuelvan a desempolvarse. La Orquesta de Flauta Diadema, una de las agrupaciones de música de cámara de la ciudad de Cienfuegos, surge en 2001 en la Escuela de Arte Benny Moré, bajo el auspicio de la profesora y flautista Mejías Polo. Al comienzo, eran solo un grupo de niñas que empezaron haciendo dúos, tríos, cuartetos. Cuando llegaron a 8, su profesora decide hacer el conjunto. Ante la disyuntiva del repertorio, casi inexistente para este tipo de formato, Bronia se dio a la tarea de comenzar a hacer arreglos y a buscar el apoyo de otros músicos que le ayudaran en este nuevo desafío. A ello se suma su empeño por insertar la obra de compositores locales, como José Manuel Vázquez del Rey.

Durante estos años, se han formado en ella varias generaciones de flautistas. En esta agrupación, los estudiantes han fortalecido el aprendizaje del trabajo de conjunto, aspecto fundamental en la formación del músico de atril. Desde pequeños, la maestra Bronia les ha brindado la posibilidad de tocar en el ensemble. En dependencia del nivel artístico, interpretativo y de la calidad del instrumento, es que van ocupando los diferentes puestos o voces, que están separadas en primera, segunda y tercera. Hay flautistas que destacan por sus notas graves brillantes y otros que les es más fácil su desempeño en los agudos. Esto también va a influir en cuál será el rol que ocupen dentro de la agrupación.

La flauta que se aprende dentro de nuestro sistema especializado de enseñanza artística, es la flauta en do. En el caso de Diadema, el otro reto que han asumido ha sido el de ir incorporando varios instrumentos pertenecientes a la familia, como lo es la flauta en sol y en fa, denominadas contralto por su tesitura más baja. Su función, dentro de la agrupación es fortalecer la armonía en las notas y voces más graves. Cuentan también con un flautín, que es más agudo que la flauta en do y que utilizan en dependencia de las necesidades de la obra.

Deciden nombrarlo Diadema, haciendo alusión a las coronas que ciñen la frente de la realeza. Utilizan esta misma idea para su proyección escénica en forma semicircular sobre el escenario. A su vez, comparan las piedras preciosas que la adornan, con el talento de sus músicos. En el proyecto se interpreta música escrita para ensembles de flautas u otros instrumentos. Diversifica su formato haciendo dúos, tríos, entre otros, que le permite desdoblarse y explotar al máximo las posibilidades musicales de su colectivo. Incluyen, según los requerimientos de las obras, instrumentos como el flautín, el recorder (flauta dulce o de pico) y la percusión cubana. Lo distingue en escena la ruptura del concepto tradicional de un flautista y se convierten en un espectáculo.

En cuanto al repertorio, pueden transitar por los más disimiles géneros musicales, e ir desde conciertos, sonatas, danzas, jazz y tangos; hasta canciones, guarachas, rumbas y congas. Su objetivo es llevar al espectador una selección que incluya desde lo clásico a lo popular como fieles herederos de la técnica europea más depurada y las tradiciones de nuestra cultura cubana y regional. Se han presentado en importantes certámenes como el Festival de música de Cámara de La Habana en 2015, y desde 2013 han estado en cuatro oportunidades en el Festival A tempo con Caturra. A diferencia de la Orquesta de Guitarras Ensemble, Diadema no ha tenido la oportunidad de presentarse aun a nivel internacional.

A pesar de muchos desafíos y retos, hoy en día es una de las agrupaciones que engalana la escena cienfueguera con elegancia y profesionalidad. Es un proyecto formativo, pedagógico y profesional, que aporta posibilidades de crecimiento intelectual, artístico e interpretativo y es una manera que tienen en Cienfuegos los flautistas de permanecer y encontrar estabilidad. Durante estas dos décadas han participado en disímiles certámenes y eventos en los que destacan por su calidad. Han demostrado que en la unión está la fuerza, para una flauta en solitario es en extremo difícil dar varios conciertos, pero en conjunto, puede resultar una propuesta en extremo atractiva.

Bronia ha demostrado cuánto se puede hacer por la cultura con empeño, deseos y entrega. A pesar de no haber nacido en suelo sureño, tiene un legado del cual la ciudad es ya deudora. Queda muchísimo por crear y soñar. Deseos, voluntad y talento, ha demostrado.

El maestro de nivel elemental es fundamental para el futuro desarrollo del estudiante. Es él quien prepara las bases del músico, no solo técnicas, también y como parte del complejo proceso de enseñanza aprendizaje del arte, incluye la motivación, la disciplina, el compromiso y la búsqueda personal por ampliar los horizontes culturales. Factores todos que además de los conocimientos musicales son las claves para la formación de un buen profesional. En este sentido, mucho han tenido que ver Rafael Gallardo y Bronia Mejías en Cienfuegos y hoy disfrutamos de sus resultados, haciendo de la escuela de guitarra y de flauta de esta ciudad, un referente nacional e internacional. Los resultados, a nivel profesional se encuentran en la Orquesta de Flautas Diadema y en la Orquesta de Guitarras Ensemble, dónde se evidencia la calidad interpretativa alcanzada en estos instrumentos en la provincia de Cienfuegos y el legado de sus creadores, los músicos- pedagogos Bronia Mejías Polo y Rafael Gallardo García. Gracias a estas agrupaciones hoy existe un camino seguro que les permite continuar la vida profesional al lado de quienes fueron sus maestros.

Bibliografía

Busto Marín, Sandra M.: "Michel Rodríguez y la joven vanguardia de la guitarra en Cienfuegos". Publicado el 9 de agosto 2021 www.5septiembre.cu

"Sobre los hombros de Gallardo descansa la guitarra en Cienfuegos". Publicado el 30 de octubre de 2021 www.5septiembre.cu

"Julio Elizarde: la guitarra sureña desde lo clásico a lo popular". Publicado el 31 de octubre de 2021 www.5septiembre.cu

"Orquesta de Flautas Diadema, propuesta muy atractiva en la escena de Cienfuegos". Publicado el 27 de diciembre de 2021 www.5septiembre.cu

"Bronia Mejías y la enseñanza de la flauta en Cienfuegos". Publicado el 25 de enero de 2022 www.5septiembre.cu

Este trabajo incluye datos obtenidos mediante entrevistas realizadas por la autora a: Rafael Gallardo García, Bronia Mejías, Michel Rodríguez, Julio Elizarde, Ariadna Cuellar, Carilyn Palacios

102- Capacitación pedagógica a los artistas en función docente de la Universidad de las Artes

Pedagogical training to artists in aiming at the University of the Arts

Autores

Lic. Tania Dolores Leal Castañeda²²², lealtania413@gmail.com

Dr. C. Carlos Albenis Rodríguez Fernández²²³, albenis@uo.edu.cu.

M. Sc. Maricela García Ricardo²²⁴, marygricardo@gmail.com

Resumen

En la presente investigación se constataron, mediante métodos y técnicas investigativos, insuficiencias en el proceso de **formación continua** de los **artistas en función docente** universitaria que limita su influencia en la Universidad de las Artes; es por ello que el objeto de investigación se centra en el referido proceso y el campo se localiza en la capacitación pedagógica de los artistas en función docente; para resolver, desde las ciencias, esa problemática se trazó como objetivo, la elaboración de un **sistema de cursos de capacitación pedagógica**. Para lo cual se empleó, en todo el proceso de explicación y argumentación del objeto y el campo de acción y en la elaboración de los aportes de la investigación, el método enfoque de sistema que, complementado de una variedad de métodos, facilitó el establecimiento de los nexos que rigen su funcionamiento. La novedad científica radica en la especificidad de las relaciones dialécticas y sistémicas en la capacitación pedagógica a artistas en función docente universitaria, que en interacción con el principio reconceptualizado de doble intencionalidad pedagógica, eleva la influencia educativa en la Universidad de las Artes.

Palabras claves: formación continua, artistas en función docente, sistema de cursos de capacitación pedagógica.

²²² Profesora Asistente. Subdirectora Filial de Universidad de las Artes, Santiago de Cuba. Cuba.

²²³ Profesor Titular. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. Cuba.

²²⁴ Profesor Auxiliar. Directora Filial de la Universidad de las Artes, Santiago de Cuba. Cuba

Abstract

In the present research, by means of investigative methods and techniques, insufficiencies in the process of continuous training of artists in university teaching function that limits their influence in the University of Arts were found; that is why the object of research is focused on the referred process and the field is located in the pedagogical training of artists in teaching function; to solve, from the sciences, that problematic, the elaboration of a system of pedagogical training courses was traced as an objective. For which it was used, in the whole process of explanation and argumentation of the object and the field of action and in the elaboration of the contributions of the investigation, the method system approach that, complemented of a variety of methods, facilitated the establishment of the nexuses that govern its operation. The scientific novelty lies in the specificity of the dialectical and systemic relations in the pedagogical training of artists in university teaching function, which in interaction with the reconceptualized principle of double pedagogical intentionality, raises the educational influence in the University of Arts.

Key words: continuing education, teaching artists, system of pedagogical training courses.

Introducción

La preparación docente constituye elemento indispensable para el desarrollo de conocimientos, habilidades y competencias en el marco de la profesión, siempre en respuesta a las necesidades de los miembros de una sociedad dinámica y cambiante. En este sentido resulta de vital importancia el logro de una capacitación que sea sistemática, continua y que estimule la independencia del pensamiento pedagógico creativo. o sea, una preparación docente orientada a un fin que responda a las necesidades de los educandos.

En el ámbito de la enseñanza artística es constante la búsqueda de nuevas concepciones y enfoques para elevar la calidad del proceso formativo. La formación continua de los docentes en la Universidad de las Artes constituye un tema medular para la enseñanza artística; su estudio da lugar a la problematización de

la realidad actual en la formación de futuros docentes en el campo de las artes ahondando en la compleja articulación que se experimenta entre el quehacer artístico y la formación pedagógica didáctica.

La transformación social desde artistas en función docente posee elementos de empoderamiento subjetivo, a través de lecturas críticas de los contextos. De esta manera los procesos de educación dialógica, participativa y democrática van descolonizando antiguas nociones de la educación paternalista, autoritaria, que solo transmitía contenidos para lograr un individuo funcional.

En las carreras de formación en arte, se presentan tensiones y desencuentros que vivencian tanto los sujetos en formación como los docentes en su labor cotidiana de enseñanza, constituyendo un campo atravesado por dos lógicas de acción: el aprendizaje de lenguajes artísticos (teatro, artes visuales, diseño gráfico, entre otros) y la formación pedagógica, siendo dos dimensiones que intervienen en la construcción de la identidad docente.

En el proceso formativo de las instituciones de la enseñanza artística, resulta necesario el abordaje de problemáticas relacionadas con la formación continua de sus educadores, a partir de los avances vertiginosos de las Ciencias de la Educación.

Es interés de la presente investigación, profundizar en las posibilidades formativas de la capacitación pedagógica, lo que se erige como un reto, pero a la vez una necesidad para los artistas en función docente, para complementar sus saberes profesionales con herramientas sicopedagógicas y comunicativas necesarias para el desempeño de su función en dichas instituciones. En tal sentido se aprovechan las bondades del principio de la doble intencionalidad pedagógica, el cual resulta apreciable en el proceso de formación continua de los artistas en función docente. La educación artística en Cuba demanda de una preparación pedagógica suficiente a aquellos que tienen en la sociedad la misión de formar artistas.

Desarrollo

La formación continua de los artistas en función docente, tal como se teoriza y se practica, carece de un enfoque psicopedagógico y comunicativo integrador, mediante el cual se les capacite para cumplir el rol docente, no solo como una función social, sino como un proceso formativo clave en el cual se adquieren y

potencian conocimientos y valores que les permitan orientarse para una mejor comprensión de nuevos y complejos códigos comunicativos que prevalecen en la actualidad.

Aun cuando la atención metodológica a artistas en función docente ha sido una preocupación atendida por la dirección de la Universidad de las Artes, en la práctica se evidencian vacíos en su proceso de formación continua, fundamentalmente por la insuficiente preparación para el empleo de métodos eficientes para la influencia educativa artística, aspecto que debe ser razonado profundamente, desde diferentes ciencias sociales como las ciencias de la educación.

La capacitación pedagógica necesita desarrollar en los artistas en función docente habilidades para analizar y debatir con sus educandos a profundidad, y sin esquematismos las complejas problemáticas ideológicas y socio-culturales que competen al arte.

Los nuevos requerimientos que las realidades reclaman del discurso de los artistas en función docente, son tanto de contenido como de forma, son cambios relativos a la estética del discurso, la cual radica no solo en lo que se comunica, sino en el modo de hacerlo, en la coherencia de lo que se comunica, la esencialidad, la lógica expositiva, la adecuada selección de vocablos y el lenguaje gestual, entre otros.

En el estudio de investigaciones relacionadas con la formación continua de los docentes, se constata que este proceso ha sido abordado por diferentes autores, con aportes materializados en modelos teóricos, concepciones, principios y estrategias que propician la evolución de esta formación, de acuerdo con las características y las necesidades de superación de los profesionales de la educación, entre los que se destacan: Gárate y Cordero (2019) y Muguercia (2022) se refieren a la formación continua del profesional de la educación y al desarrollo de habilidades profesionales.

Como referente legal en la presente investigación se atiende al contenido de la Resolución No. 138 /19, del Ministerio de Educación Superior que establece el modelo de formación continua como:

...la preparación para el empleo, mediante la cual asegura continuar el desarrollo y perfeccionamiento de los modos de actuación profesional, la especialización, la reorientación y la actualización permanente, (...) así como el enriquecimiento del acervo cultural, para un mejor desempeño en función de las necesidades presentes y futuras del desarrollo económico, social y cultural del país. (2019, p.1).

La formación continua ha sido objeto de estudio de varios investigadores que han ido aportando sus criterios y conceptualizaciones, los cuales permiten definir las pautas fundamentales para su interpretación como sustento teórico de la capacitación pedagógica a artistas en función docente.

Según el artículo Una propuesta de formación docente para responder a las necesidades de la escuela inclusiva (Mendioroz & Aguilera, 2019), la terminología de formación continua en muchos casos es utilizada para referirse a actualizaciones que se desarrollan posterior a estudios iniciales a nivel de pregrado, en un centro de educación superior, las que estén de acuerdo con sus requerimientos formativos (...). En tal sentido Nieto & Alfageme, (2017) plantea que el proceso está referido al conjunto de acciones que se desarrollan para capacitar, actualizar y especializar al profesorado buscando mejorar su desempeño. Plantean además que la formación continua desempeña un papel crucial para la construcción de la identidad docente por medio de la cual los profesores otorgan sentido a su trabajo y le dotan de intencionalidad y de orientación conductual, ideas que se consideran de referencia en la actual investigación.

Desde el punto de vista de Muguercia, (2022) se declara a la formación continua (...) como el proceso sistémico, sistemático y dialéctico de apropiación y dominio de herramientas psicopedagógicas y comunicativas. Tomando en cuenta lo antes planteado se enfatiza que cualquier actividad de formación continua refiere aquellas experiencias de educación y formación de las que participan los profesores en ejercicio con el fin principal o exclusivo de mejorar sus conocimientos, sus habilidades y/o sus actitudes profesionales de forma que puedan impartir su enseñanza con mayor calidad o eficacia. La autora aporta una definición necesaria para entender con más claridad el proceso de formación continua, el cual se apoya en la práctica para constatar la efectividad de sus acciones.

Es importante tener presente estos criterios, porque en ellos se precisa el carácter planificado y específico de cada una de las acciones que componen todo el proceso de formación continua, lo que indica que este no debe ser proclive a la espontaneidad e improvisación.

Los elementos antes expuestos constituyen diferentes miradas a un proceso eterno, como la educación que transcurre a lo largo de la vida de los individuos, el cual por su carácter eminentemente procesual está constantemente renovándose, transformando sus maneras de concebirse, lo que obliga a continuar profundizando en sus esencias y de esta forma perpetuar su rol de guía para la capacitación

pedagógica de los artistas en función docentes en la Universidad de las Artes. Ante la diversificación de escenarios, contextos y tendencias en la educación superior se imponen nuevos roles para los protagonistas del proceso formativo, los que implican nuevos retos para los docentes, estudiantes y las instituciones de formación. Es por ello se considera de vital importancia capacitar a los artistas en función docente para lograr el óptimo desarrollo del proceso formativo.

La experiencia de la investigadora como docente y Jefe del Departamento de Formación General en la Filial de la Universidad de las Artes en Santiago de Cuba, la observación de clases y actividades metodológicas en la superación postgraduada, así como el análisis de valoraciones sistemáticas recogidas en informe de las observaciones realizadas, permite constatar ciertas contradicciones y dificultades en el desarrollo del proceso docente protagonizado por los profesores de los departamentos Danza Folklórica, Actuación y Música, en la Filial de la Universidad de las Artes en Santiago de Cuba, las que se pueden concretar en:

- Insuficiencias en el empleo de vías pedagógicas apropiadas que dificulta el desempeño del rol docente de artistas en función docente universitaria.

- Limitaciones en la apropiación de conocimientos y el desarrollo de habilidades artísticas por parte de estudiantes, en el proceso formativo universitario.

La valoración de las inconsistencias mencionadas reveló su naturaleza multicausal, entre las que se destaca:

La insuficiente concepción y desarrollo del tratamiento teórico metodológico a la formación continua de los artistas en función docente universitaria, que no sustenta suficientemente su preparación para el desempeño profesional en el empleo de vías pedagógicas que optimicen su influencia educativa.

Estas manifestaciones negativas traen consigo limitaciones en el accionar pedagógico de los artistas en función docente y estudiantes de la Filial de la Universidad de las Artes de Santiago de Cuba, durante el desarrollo del proceso formativo de las artes.

Lo anterior permite precisar como problema científico: Insuficiencias formativas de los artistas en función docente, que limitan su desempeño como profesor en la Universidad de las Artes.

Por lo que se determina como objeto de investigación: La formación continua de los docentes de la Universidad de las Artes.

El objetivo de la presente investigación: Se dirige a la elaboración de un sistema de cursos de capacitación pedagógica a los artistas en función docente, que

contribuya a su desempeño como profesores de la Universidad de las Artes. Siendo el campo de investigación el siguiente: capacitación pedagógica de los artistas en función docente universitaria.

Todo esto conlleva a defender la siguiente idea: La elaboración de un sistema de cursos de capacitación pedagógica a los artistas en función docente universitaria, que tome en cuenta

la contradicción entre la escasa preparación como docente y las elevadas exigencias de la formación artística, contribuye a su desempeño favorable como profesores de la Universidad de las Artes.

En correspondencia con los postulados planteados y para el logro de una investigación ordenada y coherente, se plantean las siguientes tareas científicas:

1. Sistematizar los referentes teóricos y metodológicos del proceso de formación continua, en relación con la capacitación pedagógica de los artistas en función docente en la Universidad de las Artes.
2. Caracterizar la evolución histórica del proceso de formación continua y la capacitación a los artistas en función docente universitaria.
3. Diagnosticar la capacitación de los artistas en función docente de la Filial de la Universidad de las Artes en Santiago de Cuba.
4. Elaborar un sistema de cursos de capacitación para el perfeccionamiento de las habilidades pedagógicas de los artistas en función docente universitaria.
5. Valorar la pertinencia y factibilidad del sistema de cursos de capacitación propuesto.

En correspondencia con las tareas antes mencionadas se acudió, desde una postura metodológica dialéctico materialista al empleo de los siguientes métodos y técnicas.

Métodos de nivel teórico

- Análisis-síntesis: con el objetivo de determinar los referentes teóricos del proceso de formación continua de los artistas en función docente en la Universidad de las Artes, así como para la elaboración del sistema teórico metodológico de la capacitación pedagógica a artistas en función docente.
- Histórico- lógico: Permite analizar en el tiempo el proceso de formación continua de los artistas en función docente y en él la capacitación pedagógica, con el que se pudo arribar a una caracterización histórica del contexto cubano, en el período determinado.

- Enfoque de sistema: Se empleó como método general de la ciencia, en todo el proceso investigativo, el cual facilitó la explicación y el razonamiento sobre el objeto y campo de acción, así como la elaboración de los aportes de la investigación, para establecer las relaciones que rigen su funcionamiento.

-

Métodos de nivel empírico:

- Investigación-acción: Permitió el desarrollo del conocimiento y dar respuestas concretas a problemáticas que plantean los participantes de la investigación, que a su vez se convierten en co-investigadores e intervienen activamente en todo el proceso investigativo.
- Observación participante y no participante: A actividades docentes desarrolladas por artistas en función docente, en la Universidad de las Artes, para valorar su desempeño desde el punto de vista pedagógico.
- Entrevistas: aplicada a docentes y estudiantes de la Universidad de las Artes, Filial Santiago de Cuba con el objetivo de constatar acerca del desarrollo de habilidades pedagógicas y la incidencia de las mismas para dar solución a problemáticas en el ámbito educativo, y cómo conciben la capacitación a artistas en función docente.
- Análisis documental: se utilizó durante toda la investigación para el estudio de documentos como: programas, documentos normativos e investigaciones que fungen como referente al presente estudio.
- Encuesta: A artistas en función docente para la recogida de información respecto al estado actual del problema.
- Criterio de especialistas: Para corroborar la pertinencia del sistema teórico metodológico elaborado y la factibilidad y viabilidad del sistema de procedimientos para la capacitación pedagógica empleado.

El aporte práctico de la investigación radica en un sistema de cursos para la capacitación pedagógica a los artistas en función docente, de la Universidad de las Artes.

La novedad radica en la especificidad de las relaciones dialécticas y sistémicas en la capacitación pedagógica a artistas en función docente universitaria, que en interacción con el principio reconceptualizado de doble intencionalidad pedagógica, eleva la influencia educativa en la Universidad de las Artes.

La actualidad se revela en la pertinencia del sistema de cursos para la capacitación

pedagógica a los artistas en función docente, de la Universidad de las Artes, lo que favorecerá la calidad formativa de los artistas del territorio oriental.

Principales resultados de la investigación

1. La reconceptualización del principio de la doble intencionalidad pedagógica cuyas acciones facilitan la dialéctica entre lo pedagógico y lo artístico, como expresión de las relaciones dinámicas esenciales entre la comprensión y la asunción, en la capacitación pedagógica, en el contexto del arte.
2. El sistema de cursos, permite mediante una secuencia flexible facilitar la transformación de procedimientos tradicionalistas, en una vía pedagógica más consciente, atractiva y dinámica para el perfeccionamiento del desempeño de estos artistas en función docente, mediante el empoderamiento de un discurso elocuente que garantice la influencia educativa.

Conclusiones

La sistematización de los principales referentes investigativos proporciona la determinación de las insuficiencias epistemológicas detectadas en el ordenamiento de las categorías y conceptos teórico-metodológicos, que influyen en la capacitación pedagógica de los artistas en función docente en la Filial de Universidad de las Artes en Santiago de Cuba.

Las relaciones dialécticas y sistémicas del sistema teórico-metodológico de la capacitación pedagógica a artistas en función docente se transversalizan por el principio de la doble intencionalidad pedagógica reconceptualizado, lo resulta útil para el perfeccionamiento del proceso de capacitación pedagógica.

El sistema de cursos de capacitación pedagógica a artistas en función docente garantiza, en la práctica de la Universidad de las Artes, el perfeccionamiento de dicho proceso al contextualizar sus acciones y operaciones a la enseñanza de las artes en el nivel superior.

Referencias bibliográficas

- Alberteris Gómez, I (2009). *La capacitación en dirección partidista en el distrito del PCC Abel Santamaría Cuadrado*. (Tesis de Maestría) Escuela Provincial del Partido "Hermanos Marañón", Santiago de Cuba, Cuba.
- Alfageme, B. (2017). *Enfoques, metodologías y actividades de formación docente*.
- Colmenares E., A. y M. Piñero (2008). La investigación acción: Una herramienta metodológica heurística para la comprensión y transformación de realidades y prácticas socio-educativas. *Laurus*, 14(27), 96-114. Universidad Pedagógica Experimental Libertador Caracas, Venezuela.
- Consejo de Estado (2018). *Decreto Ley 350/17 (GOC 2018-55-EX 13)*. Gaceta Oficial No. 13 Extraordinaria de 13 de febrero de 2018, p. 51.
- Gárate Carrillo, M y G. Cordero Arroyo (2019). Apuntes para caracterizar la formación continua en línea de docentes. Instituto de Investigación y Desarrollo Educativo. *Revista de estudios y experiencias en educación*, 18(36). Universidad Autónoma de Baja California, México.
- Mendioroz Lacambra, A., Rivero Gracia P. y Aguilera E. (2019). Una propuesta de formación docente para responder a las altas capacidades de la escuela inclusiva. Profesorado, *Revista de currículum y formación del profesorado*, 23(1). Universidad de Zaragoza, España.
- Muguercia Silva, R. (2022). *La Capacitación Pedagógica de educadores sociopolíticos para el empleo del método de la persuasión* (Tesis Doctoral). Centro de Estudios Pedagógicos Manuel F. Gran, Universidad de Oriente.

103- “El Letté”, en el Ballet Folklórico de Oriente.

Sistema de talleres para su inserción

“The Letté” in the Ballet Folklórico de Oriente. System of workshopss for its insertion

Autores

M. Sc. Carmen Cristina Morales Redondo²²⁵.

M. Sc. Juana Victoria Caignet Díaz²²⁶, juana.victoria@nauta.com.cu

Lic. Susibel Brooks Torres²²⁷, brookstorressusibel@gmail.com.

Resumen

El presente estudio propone un sistema de talleres de creación danzaría, para la inserción de los bailes haitianos de salón en la compañía Ballet Folklórico de Oriente.

A partir del diagnóstico realizado en la compañía Ballet Folklórico de Oriente ubicada en la provincia de Santiago de Cuba, se reveló la insuficiente investigación, conocimiento y dominio con respecto a otros bailes haitianos de salón como: El Letté, El Martiniqué, El Alliancé, El Polká, por parte de coreógrafos, profesores y bailarines, pues solamente tienen incorporado La Tumba Francesa (franco-haitiana), El Merengue haitiano y El Mazún (haitianos de salón). Ello no permitía la obtención de resultados deseados en el repertorio, ni el cumplimiento de los objetivos planteados.

La propuesta constituye una herramienta metodológica para facilitar el aprendizaje de estos bailes haitianos de salón, en consecuencia, ampliar el repertorio y

²²⁵ Profesor Asistente. Jefe de Departamento de Arte Danzario. Universidad de la Artes. Filial Santiago de Cuba. Perfil Danza Folklórica.

²²⁶ Instructor. Metodóloga de Danza del Centro Provincial de Casas de Cultura. Profesora del Departamento de Arte Danzario. Universidad de la Artes. Filial Santiago de Cuba. Perfil Danza Folklórica.

²²⁷ Instructor. Bailarina del Ballet Folklórico de Oriente del Consejo Provincial de Artes Escénicas. Profesora del Departamento de Arte Danzario. Universidad de la Artes. Filial Santiago de Cuba. Perfil Danza Folklórica.

multiplicar su repercusión en otras compañías folklóricas de Santiago de Cuba e instituciones de enseñanza artística y cultural.

Palabras claves: danza folklórica cubana, coreografía, cultura popular tradicional.

Introducción

Existe en la cultura franco-haitiana cubana, una amplia gama de bailes que se clasifican como de salón. Los mismos son catalogados así por la influencia de las tradiciones danzarias de los colonos franceses, traídas por ellos en sus migraciones. Teniendo en cuenta que Francia, país europeo que colonizó Haití y con ellos llegaron todas sus costumbres y tradiciones incluyendo los bailes de salón como el Rigodón, el Minué, la Contradanza Francesa, el Pasacalle, por lo que estos al llegar a Cuba con sus esclavos diseminaron por toda la región toda su cultura.

Los bailes de salón tienen sus orígenes mas remotos en las danzas preclásicas o renacentistas donde las parejas permanecían enlazadas dando giros y desplazándose por todo el salón. Son bailes de divertimento, bailadas en centros de recreo, lugares abiertos o cerrados en salones.

La cultura popular tradicional ha sido un elemento importante en nuestro país donde los cultores, artistas e investigadores han enriquecido los saberes de la cultura franco haitiana, lo cual se hace evidente en el folklore oriental, donde se mezclan expresiones músico danzarias que son preservadas por los grupos portadores.

Sin embargo, la sistematización que se hace de los resultados de estas investigaciones se evidenció que los grupos que se ocupan de la proyección y la creación artística en Santiago de Cuba, no expresan todos los bailes de salón que existen en esta región.

La observación-participante a los procesos creativos y de montajes coreográficos y puestas en escena de la compañía Ballet Folklórico de Oriente, permitió identificar que solo abarca en su ejercicio La Tumba Francesa y sus variantes (Masón, Yubá, Frenté y Batiré), El Merengue Haitiano o Meren y el Mazún como bailes haitianos de salón ;mientras no se tiene en cuenta los que se desarrollaron en otras zonas del Oriente cubano como: El Letté, El Martiniqué, El Alliancé o Elliancé, La Polka .

El análisis fático permitió identificar las limitaciones siguientes:

- Insuficiente investigación de los bailes franco-haitianos de salón (El Letté) por parte de bailarines, coreógrafos y profesores de la compañía Ballet Folklórico de Oriente.
- Insuficiente dominio de los bailes franco-haitianos de salón en la compañía Ballet Folklórico de Oriente.

Las insuficiencias detectadas, conducen a la autora a proyectar como **problema científico**: ¿Cómo insertar otros bailes franco-haitianos de salón como El Letté, en la compañía Ballet Folklórico de Oriente?

El **objeto de investigación** se concreta en: Utilización de los bailes franco-haitianos de salón (El Letté) como repertorio de danzas folklóricas y en la Compañía Ballet Folklórico de Oriente.

Se plantea como **objetivo**: Elaborar sistema de talleres para la inserción o de los bailes franco-haitianos de salón en el repertorio de las danzas folklóricas y en la Compañía Ballet Folklórico de Oriente.

El **campo de acción** se concreta en la inserción o implementación de los bailes franco-haitianos de salón.

Se elaboraron las **preguntas científicas**:

1. ¿Cuáles son los antecedentes históricos del baile franco-haitiano de salón(El Letté).
2. ¿Cuáles son los referentes históricos, sociales y culturales que sustenta al estudio del Letté como baile de salón?
3. ¿Cómo elaborar un sistema de talleres para la inserción del baile franco-haitiano de salón El Letté en el repertorio de las danzas folklóricas y en la Compañía Ballet Folklórico de Oriente?
4. ¿Qué nivel de efectividad tendrá el sistema de talleres elaborado?

De ellas se precisan las siguientes **tareas científicas**:

1. Determinación de los antecedentes históricos del baile franco-haitiano de salón El Letté
2. Fundamentación histórica, social y cultural que sustenta al estudio de El Letté, como baile de salón.
3. Elaboración de un sistema de talleres para insertar el baile de salón franco-haitiano en el repertorio de las danzas folklóricas y en la Compañía Ballet Folklórico de Oriente.
4. Valoración de efectividad del sistema de talleres elaborado.

En el proceso de demostración y dada la lógica asumida en la solución de las tareas planteadas se emplearon diversos métodos tales como:

Nivel teórico

Histórico-Lógico. Posibilitó la realización del estudio completo del problema y la determinación de los antecedentes históricos del baile franco-haitiano de salón el Letté y su desarrollo actual en la compañía Folklórico de Oriente.

Análisis-Síntesis. Para fundamentación del baile franco-haitiano de salón el Letté, desde el punto de vista etnológico y gnoseológico, mediante la consulta de las fuentes bibliográficas y portadoras, así como para la caracterización actual del problema.

Inducción-Deducción. Para inferir los resultados del estudio teórico y el diagnóstico, determinar las posibilidades reales en la solución del problema declarado, así como la elaboración de las conclusiones y recomendaciones del presente trabajo.

Sistémico Estructural: Para reconocer, potenciar los anexos y relaciones generales, además de la interdependencia entre los componentes del objeto como realidad referencial durante la concepción y aplicación de la estrategia de superación con un enfoque didáctico y de síntesis interpretativo de la relación estructura función.

Nivel empírico

Entrevistas. Se aplica a bailarines, coreógrafos y profesores del Folklórico de Oriente, descartando la poca información a así constatar su interés y gusto por dicho baile.

Encuestas. Fue utilizada con el objetivo de recepcionar información en cuanto al criterio valorativo de profesores, coreógrafos y bailarines con respecto al baile franco-haitiano de salón el Letté.

Observación. Fue necesario aplicar esta técnica para evaluar el desarrollo de los bailarines con respecto al baile franco-haitiano de salón el Letté.

Nivel estadístico-matemático

Técnica del Cálculo Porcentual. Con el objetivo de procesar los datos obtenidos en la determinación de la muestra representativa de la población y en la tabulación de los resultados para su análisis. Permitted el análisis cuantitativo complementado por el cualitativo, que se sustentó en la información teórica obtenida.

Población y Muestra. Para el desarrollo de la investigación se seleccionó como

población 20 bailarines de la Compañía Ballet Folklórico de Oriente, de ellos 13 hembras y 7 varones que promedian entre los 22 y 35 años, lo que constituye un 37,5%. Se tomó como muestra 8 bailarines, 4 hembras y 4 varones para un 40% de la población seleccionada.

El *aporte práctico* de este trabajo investigativo se basa en la inserción de los bailes franco-haitianos de salón en los repertorios de danzas folklóricas y en la compañía Ballet Folklórico de Oriente.

Desarrollo

Caracterización de los antecedentes históricos del baile franco-haitiano. El Letté

Para un mejor estudio de la temática que se investiga, fue necesario abordar elementos acerca de los antecedentes históricos del El Letté. La primera etapa de Migración comprendida entre siglo XVIII-XIX (1791-1868).

Debido a la situación creada por la revolución haitiana durante el período comprendido entre 1791 y 1804, los colonos franceses emigraron a Cuba, principalmente a los territorios orientales que corresponden a las provincias de Guantánamo, Holguín y Santiago de Cuba, llevando consigo sus esclavos más cercanos domésticos y algunos de plantación. Muchos llegaron con el mayor grado de miseria, por lo que con el tiempo tuvieron que rehacer sus vidas y comenzaron a ejercer otros oficios. En la ciudad se dedicaron a actividades marítimas y portuarias, instalan comercios, crean escuelas de dibujo, música, bailes, academias de corte y costuras, de idiomas, además de hoteles y prostíbulos, otros se dedican al contrabando de esclavos y negocios ilícitos.

En cuanto al conocimiento de la práctica industrial, la llegada de estos emigrantes, favoreció al desarrollo y altos rendimientos en el cultivo y la producción del café y el cacao, dando lugar a que Cuba pasara a primer plano en la producción y comercialización de café, azúcar y otros productos cubanos; esto se debe a la desestabilización de la producción agrícola haitiana y logran ocupar posiciones privilegiadas en el mercado internacional.

A partir del siglo XVIII fueron introducidos en Cuba y traídas por las señoras de

los colonizadores la cultura francesa de aquellos tiempos, diversos bailes de salón que constituían la moda del momento (La Contradanza Francesa, Minué, Rigodones, Lanceros, Cuadrillas y Vals), estos bailes se realizaban en los grandes salones europeos de la época. El Minué y Rigodón son los antiguos bailes de salones franceses donde los mestizos o mulatos afrancesados imitaban a los señores feudales o a la alta burguesía, los mismos cayeron en desusos, perdieron sus ritmos naciendo de estas mismas raíces la Tumba Francesa y La Tahona. Los mulatos solicitaban un permiso a los amos para presentarles y demostrarles su recreación, utilizando así el Desavillé (vestidos que dejaban de usar las señoras y se los regalaban a las esclavas para realizar su presentación).

La sociedad cubana conoció la música, los bailes, el idioma (francés, el creole y el patois), las técnicas constructivas y el arte culinario; se combina los elementos de la música del África Occidental (principalmente del Congo y el Dahomey) y los bailes franceses de salón. Estas sociedades tenían como finalidad la de ayuda mutua y socorro, la instrucción y el recreo de sus miembros, era la vía para la cohesión cultural del grupo, por lo que sus fiestas constituyen un aporte cultural y cuyo desarrollo ha tenido influencias en diversas formas en el arte cubano.

De estas sociedades se conoce la Pompadour o Santa Catalina de Ricci en la provincia de Guantánamo, La Caridad de Oriente en la provincia de Santiago de Cuba y Bejuco en Sagua de Tánamo en la provincia de Holguín.

En la segunda mitad del siglo XIX se produce en el país cambios no solo económicos sino también históricos que fueron de gran repercusión para las expresiones franco-haitianas. En la zona cafetalera de la región oriental, principalmente en las provincias de Guantánamo y Santiago de Cuba, es devastada por la tea mambisa cuando se desata la Guerra de los 10 años.

Los principales asentamientos de esta cultura franco-haitiana en los bateyes y zonas agrícolas de los centrales azucareros, generaron gran influencia en el desarrollo económico, social y cultural.

La segunda gran etapa de migración se produce en siglo XX a raíz de que la infantería marina yanqui hace presencia en suelo haitiano y ocasiona múltiples destrozos. Huyendo de la persecución a huanes, destrucción de templos vodistas y la crisis existente en el país, llegaron a nuestras costas grandes grupos de braceros en busca de trabajo en centrales azucareros fundamentalmente para el corte de caña. Llegaron inicialmente al oriente luego se extendieron hacia otras regiones del país como Camagüey y Ciego de Ávila.

Estos emigrantes ya reconocidos como haitianos también ejercieron fuerte influencia en nuestra cultura, ya con una sólida sabiduría, tradición y religión. Desarrollan bailes del Vodú de carácter mágico religiosas (Ibó , Nagó, Guedé ,Yambalú, Oggun, Ercilí,etc.), los Bande Gagá y bailes de divertimento (Congó) y de salón El Merengue Haitiano o Meren , el Mazún, El Letté, El Martiniqué, El Alliancé o Elliancé, La Polka.

A la llegada de la cultura procedente de Haití, en las diferentes plantaciones de café de la provincia de Guantánamo se fueron desarrollando y popularizando en los secaderos por los negros esclavos o mulatos el baile franco-haitiano el Letté, que más tarde por sus características fueron llevados a los salones.

Para entender este baile debemos primeramente partir de su significado: La sílaba Le (quiere decir “los”, que también significa tiempo o la hora pasada de algo) y la sílaba tté (es advertencia). El mismo es un baile de parejas sueltas, en común se enlazan entre sí ocasionalmente, donde se muestra la majestuosidad y la imitación a la alta sociedad para divertirse entre sí o brindar satisfacción.

Este baile de salón dedicado a Sent-Antuán (San Antonio, el cual es sincretizado con elegguá), es un baile de advertencia, según cuentan los viejos informantes, generalmente por sus cantos que cuentan historias de amores desafortunados, u otros temas de variedades u orgullos de personajes que se describen en estos cantos. Cuando se iba un baile de Letté el que participaba ya estaba alertado de lo que podía sucederle en dicho baile, el mismo era considerado un baile de orgía y corrupción.

El baile consta de **dos pasos básicos**:

- **Primer paso**: cruzando el pie por detrás en forma de cepillado alternando brazos y piernas.

-**Segundo paso**: en forma de hop levantando levemente la rodilla al frente marcando tres tiempos que se pueden combinar con giros, vueltas y desplazamientos etc.... según la creación a la hora de su ejecución.

La música de este baile es muy alegre y se interpreta con los instrumentos característicos utilizados en Haití:

- Campana (Ogan, cloche de fer á battant extérieur) de hierro se bate al exterior.
- Tambor petró (D´ après une photographie) ajustados con clavijas y tirantes de piel de güey.
- Tambour assoto (proviene del noroeste de Puerto Príncipe).

En la provincia de Guantánamo se cuenta con algunos instrumentos característicos de procedencia haitiana:

- Mamá Tambú (tambor madre. Es el tambor más importante y cuenta con una sola membrana o parche de cuero principalmente de origen vacuno. Tiene por característica que es confeccionado de un tronco ahuecado del cual se afina por medio de estacas (clavijas y tensores) y es percutido por un palo.
- Vfompí (salidor). Es el que marca el ritmo de este baile, es más pequeño que el tambor madre o tambor mayor, también se afina con estacas.
- Leguedé, es el más pequeño de todos, cuenta con la misma forma de afinación y se percute con dos palos finos o baquetas.
- Trillán, es la campana principal y guía de la orquesta ejecutada por el composé (cantante). Dicho instrumento se toca con una varilla metálica o de acero; hoy en día la ejecuta cualquier miembro de la orquesta.
- Fho, es un tambor mediano de clavijas o tensores, es el cuarto tambor y su función es la de acompañamiento musical; se toca con palos de güira. Su ritmo es binario y se repite con frecuencia.
- Pandereta, pequeña tamborita con dos membranas, similar a las de las bandas del ejército español, diferenciándose esta pues lleva clavijas o tensores. Hoy en día son cambiadas por tensores de acero, el objetivo fundamental de este instrumento es que prima en una variable polirritmia e improvisación.

Los tambores donde se baten estos ritmos simbolizan el vodú, tomando dentro del lenguaje, corrientes del sentido célebre del culto de los dioses, cada vez que tiene que servir contra el paganismo. Estos tambores son guardados en el museo de Puerto Príncipe.

- Los tocadores se llaman (le tambourier).
- El cantante solista se llama (composé), el guía principal y personaje central en la fiesta porque los cantos son relacionados con el principio o terminación de la coreografía, narrando a través de las letras de las canciones, sucesos que van sucediendo durante todo el baile que se está ejecutando.
- El coro se llama (chaeur), es un conjunto de personas que interpretan una pieza de manera coordinada. Es el medio interpretativo colectivo de las obras que requieren la intervención de la voz. En el caso del Letté, el coro se encarga de responder lo que dice el solista acompañado de la orquestación. De manera general los cantos son antifonales, es decir, no tiene un tono definido, el guía canta y el coro responde.

Uno de los elementos que caracteriza y a la vez diferencia el baile franco-haitiano de salón el Letté de otros bailes de origen africano, o constituye el **vestuario** de sus integrantes. Las bailadoras poseen un vestido largo de color blanco con listas de colores y llevan además una cinta amarrada en la cintura, usan un pañuelo atado en los hombros y un paño rojo en la cabeza, usan zapatos de color blanco o negro preferentemente y como utilería usan abanico redondo de yarey.

En cuanto al vestuario, los bailadores usan camisa blanca adornados con figuras y listas de colores, pantalón blanco, zapatos de color blanco o negro preferentemente y en la cabeza un pañuelo rojo y como utilería un sombrero de yarey llamado chapó panamá y un bastón.

Aunque los instrumentos, los cantos y sus pasos sean netamente haitiano el baile no pierde la esencia de los bailes de salones europeos: saludos, comunicación entre las parejas que interpretan dicho baile manteniendo la elegancia de los cambios de diseños y figuras: círculos, diagonales, hileras, puentes etc... El Letté se ha ido trabajando tanto de manera danzaría como percutida u orquestada, manteniéndose vigente como recreación danzaria en la Compañía Ballet Folklórico Babul en la provincia de Guantánamo, que actualmente es la compañía que más representa este baile de origen caribeño a nivel nacional.

Vale destacar que de los bailes o danzas practicadas aún en Guantánamo por los haitianos y sus descendientes, estos se pueden distinguir por grupos, según la función que prima en su proyección socio-cultural. En dicha provincia podemos encontrar expresiones de baile de salón del Letté y otros bailes de salones, y muy aparejado a esto su idioma, el kreole, sobre todo en los barrios de la Loma del Chivo y San Justo, que son los barrios más tradicionales en cuanto a estas expresiones danzarias ya que en estas zonas habitan descendientes de origen franco-haitiano.

Conclusiones

Las indagaciones relacionadas con los bailes haitianos de salón en la compañía Ballet Folklórico de Oriente, advirtieron que, aun cuando se practican danzas de origen haitiano, no se consideraba El Letté, por no ser conocido en Santiago de Cuba.

Se considera pertinente la inserción de El Letté en el repertorio artístico del Ballet Folklórico de Oriente, al considerar el valor de las diferentes diásporas, con gran repercusión en otras compañías y Universidades del Arte.

En el trabajo se explicita el proceso transitorio de El Letté, su contexto y las razones por las que es considerado un baile haitiano de salón y no un baile franco-haitiano de salón.

La propuesta del sistema de talleres constituyó una vía metodológica certera para el logro de la inserción pertinente de El Letté en el repertorio artístico de la compañía Ballet Folklórico de Oriente.

La aplicación de la propuesta resultó efectiva, porque el 100% de la muestra logró conocer aspectos históricos, culturales y técnico-artísticos de El Letté como baile haitiano de salón y demostró destrezas en su ejecución.

106- edUQArte: Arte para la Educación desde la inter, multi y transdisciplinariedad

edUQArte: Art for Education from the inter, multi and transdisciplinary

Autoras

Dra. María Josefina Juana Arellano Chávez²²⁸, maria.josefinajuana.arellano@uaq.mx

Dra. María de los Ángeles Aguilar San Román²²⁹, angeles.aguilar@uaq.mx

Doctoranda Alejandra Martínez Fernández²³⁰, alejandra.martinez.fernandez@uaq.edu.mx

Resumen

La LGAC del Grupo Colegiado “Estudios de Arte para la Educación” se esfuerza en el análisis sistemático de las necesidades metodológicas para sostener las actividades de investigación e intervención en el campo del Arte para la Educación, considerando la diversidad disciplinaria en sus fundamentos, propuestas y ejes de acción, respondiendo a ¿por qué es necesaria una metodología especializada para sostener y fundamentar el vínculo entre el arte y la educación, la co participación complementaria del Arte y la Educación? Se sostiene esta idea explicando la acción metodológica integradora de la teoría y la práctica desde un enfoque metodológico inter, multi y transdisciplinario sugerido por las disciplinas artísticas para desarrollar los objetivos de la educación. Se propone una metodología del Arte para la Educación denominada método **edUQArte**, el cual permite desde un proceso dialéctico establecer nuevas rutas inter, multi y transdisciplinarias fundamentadas desde la vinculación de las experiencias y la creación artísticas con las teorías.

²²⁸ Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro, México. PTC docente investigadora en danza folklórica y literatura

²²⁹ Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro, México. PTC docente investigadora en educación musical, pedagogía y didáctica de las artes, estudios visuales.

²³⁰ Facultad de Artes, Universidad Autónoma de Querétaro, México. Docente investigadora en artes visuales, historia del arte y educación multimodal.

Palabras claves: arte para la educación; metodología; inter, multi y transdisciplinariedad; *edUQArte*.

Abstract

The LGAC of the Collegiate Group “Art Studies for Education” strives for the systematic analysis of the methodological needs to support research and intervention activities in the field of Art for Education, considering the disciplinary diversity in its foundations, proposals and lines of action, responding to why is a specialized methodology necessary to sustain and base the link between art and education, the complementary co-participation of Art and Education? This idea is supported by explaining the integrating methodological action of theory and practice from an inter, multi and transdisciplinary methodological approach suggested by the artistic disciplines to develop the objectives of education. A methodology of Art for Education called the *edUQArte* method is proposed, which allows from a dialectical process to establish new inter, multi and transdisciplinary routes based on the linking of experiences and artistic creation with theories.

Keywords: Art for Education; methodology; inter, multi and transdisciplinarity; *edUQArte*.

Introducción

Durante décadas, pensar en prácticas artísticas en el aula era sinónimo de dibujar, de realizar manualidades o de formar un coro, un baile o una puesta en escena como muestra del talento y los avances significativos que alcanzaron los estudiantes. Hasta cierto momento las experiencias en torno a la educación artística evidencian la falta de exploración, diversificación y creatividad, dando como resultado unas prácticas artísticas reproductivas, determinadas tal vez por las mismas exigencias institucionales, por la formación docente o artística.

En ese sentido, se presenta una disyuntiva en el camino educativo que permite exponer dos realidades observadas; la primera se relaciona con artistas dedicados a la docencia, sin necesariamente contar con una formación pedagógica-didáctica; y la segunda con la carencia de suficientes docentes especializados en

la enseñanza de distintas disciplinas artísticas. Así, dialogar sobre métodos de enseñanza resulta difícil cuando se advierte que cada artista, desde su intuición, genera los acercamientos entre lo que sabe, lo que hace y lo que cree que pueden y deben lograr sus estudiantes; lo anterior revela las necesidades de formación docente-artística, independientemente de los enfoques institucionales, es decir, si bien el Modelo Educativo para la Educación Obligatoria en México (2017) establece lineamientos en el Área de Desarrollo Personal y Social referido a las artes, es también importante señalar que las y los docentes favorezcan procesos y resultados de calidad, partir de la búsqueda y ejecución de experiencias para el aprendizaje individual y colectivo fundamentadas en su saber, saber hacer y saber ser. Estas consideraciones permiten crear un método que procure desarrollar actividades artísticas que ponderen la importancia de la relación del arte y de la educación, en la formación integral del ser humano.

Se propone el Arte para la Educación como concepto innovador, dado que conforma áreas de acción cultural, artística y educativa que requieren la construcción de teorías y metodologías propias, así como de profesionales e investigadores que las desarrollen pues involucran la creación, la ejecución, la apreciación, la reflexión, la crítica, el análisis, y la formación de estudiantes e investigadores.

Por lo que se hace necesaria una metodología especializada para sostener y fundamentar el vínculo entre el arte y la educación a partir de experiencias que propicien en profesores y artistas docentes, el enfoque de sus capacidades creativas a la enseñanza bajo un método cuyos fundamentos filosófico, psicológico, pedagógico y didáctico les provea un marco teórico-conceptual que oriente la construcción de estrategias pedagógicas-didácticas para el robustecimiento de sus prácticas educativas artísticas.

Desarrollo

Para comprender la co participación del Arte y la Educación es indispensable establecer el enfoque y la aportación bidireccional de estos componentes. La construcción del método **edUQArte** aporta el tratamiento integral de ambos campos de conocimiento con base en cuatro fundamentos teóricos: el fundamento filosófico, el fundamento psicológico, el fundamento pedagógico y el fundamento didáctico. La metodología del Arte para la Educación sugiere entonces establecer

estrategias inter, multi y transdisciplinarias que le En esta aportación se diferencia el método de la metodología al entender que el primero sugiere una serie de pasos ordenados para cumplir un fin o un objetivo, mientras que la segunda se refiere al conjunto de procedimientos individuales o particulares que cada sujeto genera o construye en la práctica cuando utiliza uno o varios métodos.

permitan al docente ejercer su saber, saber hacer y saber ser, de manera individual, para resolver el desarrollo personal y social de las y los estudiantes a través de las artes.

Los fundamentos teóricos que sustentan el método **edUQArte** se expresan, en primer término, desde el **fundamento filosófico** que descansa en la filosofía platónica dada la importancia de sus aportaciones en cuanto a la vinculación del arte y la educación enmarcada dentro de dos disciplinas: la filosofía de la educación y la estética.

La educación es objeto de estudio de la filosofía de la educación tal y como la refiere Beuchot (2011):

[...] tiene a su cargo reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de la educación, a partir de sus meditaciones sobre el ser humano (conecta con la antropología filosófica y la filosofía de la cultura) [...]. La filosofía de la educación involucra todas estas áreas y su objeto es la educación del ser humano. Mientras que la estética proviene de *aesthetica*, palabra que se asimila como sensibilidad y percepción (entendida no sólo como sensorialidad sino como la suma de emociones e inteligencia); la cual se vincula a la educación por tratarse de un medio que procura la educación integral al involucrar los sentidos y la inteligencia para la captación de la estética. (p. 160).

En segundo término, el **fundamento psicológico** resulta idóneo en la construcción del método **edUQArte** para la metodología del Arte para la Educación debido a que asegura una labor con estrategias didácticas a partir de actividades artísticas que favorecen las inteligencias múltiples denominadas por Gardner (2016), las cuales se desarrollan teniendo como base la herencia biológica y los estímulos educativos y sociales combinándose en diferentes grados de acuerdo a las necesidades, los intereses personales y las intenciones educativas.

Continuando, el **fundamento pedagógico** del método **edUQArte** para la metodología del arte para la educación hace referencia a los aportes de Fröebel, quien realiza propuestas conceptuales trascendentales para la formación del estudiante, considerando que la educación integral se debe a la escuela y a la

familia como un binomio indisoluble, así como las cualidades innatas de las mujeres para educar, de donde se desprende la *educación por el afecto* como principio esencial de la educación.

Lo anterior se vincula a los postulados de Juan Amós Comenio, quien concibe el destino humano como la comprensión de todo lo que lo rodea, como la capacidad de servirse de las demás criaturas, gobernarse a sí mismo y servir a sus semejantes, a partir de tres cualidades esenciales: la erudición como el conocimiento de todas las ciencias, artes y lenguas; la virtud o moral, y la religión o veneración que une el alma del hombre con el Eterno; cualidades que se aprecian en el ideal de hombre erudito, virtuoso y piadoso (Aguilar San Román, 2014).

En último término está el **fundamento didáctico** del método **edUQArte** para la metodología del arte para la educación que descansa también en los postulados de Comenio como padre de la didáctica.

La didáctica, desde la postura comeniana, es un esfuerzo que deriva en este planteamiento metodológico para establecer formas de enseñanza y de aprendizaje que permitan facilitar el desarrollo de conocimientos, aptitudes y actitudes en los estudiantes desde una perspectiva que incluye la inter, multi y transdisciplinariedad al incorporar las inteligencias, la imaginación y la memoria; la vinculación con distintas disciplinas incluyendo la incorporación de una evaluación en la que se contemple la progresión sintética y sincrética de la enseñanza a partir del aprendizaje relacional, el método, el orden, la gradualidad y la representación de recursos considerando la naturaleza, el juego, los sentidos, la observación y la experimentación para realizar actividades artísticas visuales, musicales, dancísticas, escénicas y literarias.

En el Arte para la Educación, el reconocimiento de los modelos pedagógicos, sus principios y teorizaciones, permiten enfocar las prácticas educativas-artísticas para favorecer la construcción del método **edUQArte** para la metodología del arte para la educación que beneficia el desarrollo de la sensibilidad estética para la creación e intervención desde la inter, multi y transdisciplinariedad del arte para la educación.

La metodología del Arte para la Educación

Los fundamentos antes expuestos permiten establecer diversas perspectivas de análisis y reflexión sobre el enfoque inter, multi y transdisciplinario de las artes,

así como los puntos de convergencia entre el arte y la educación, con la intención de adoptar el método **edUQArte** en el aula desde el enfoque integral que propone. La propuesta del método **edUQArte** para la metodología del arte para la educación permite, desde este proceso dialéctico, alejarse de ideas preconcebidas de la enseñanza, de la fragmentación de los contenidos, de la desvinculación con la realidad para establecer nuevas rutas inter, multi y transdisciplinarias que vinculen desde lo profundo una nueva metodología de la enseñanza en donde los contenidos se aborden desde la fundamentación, vinculación y creación artísticas. Además de la exploración, la observación y la estimulación de los sentidos; pero también es necesario acercar progresivamente a las y los estudiantes al arte, en cualquiera de sus disciplinas, ya sea a través de prácticas y experiencias artísticas o de la teoría, teniendo presente la necesidad de valorar no sólo el resultado del proceso, sino también el proceso en sí mismo, sin limitar el vínculo entre arte y educación a una sola disciplina. Esta metodología está pensada para responder a las exigencias institucionales establecidas en los planes y programas de estudio oficiales, en donde la apreciación estética es el punto de arranque para vincular a las y los estudiantes con el arte. Dicha vinculación responde también al aspecto sociemocional como eje para el desarrollo de los diferentes grupos sociales, favoreciendo el conocimiento y reconocimiento de la importancia de la comunicación y expresión que el arte ejerce desde sus manifestaciones; permitiendo el desarrollo de criterios de valoración estética al utilizar sus capacidades emocionales e intelectuales; contribuir a la generación de proyectos artísticos a partir de la investigación de propuestas locales, nacionales o internacionales que permitan explorar las disciplinas artísticas desde un enfoque sociocultural; que a su vez promueven el fortalecimiento de actitudes de respeto a la diversidad, apertura al cambio y manejo de la incertidumbre en su actuación cotidiana (DOF, 2006).

La creación e intervención artístico-educativa se presentan como recursos metodológicos formales que, desde la inter, multi y transdisciplinariedad, tienden un puente entre el arte y la educación, uniendo intensiones, objetivos y finalidades para satisfacer las necesidades de aprendizaje, apreciación y expresión a través del desarrollo de la sensibilidad estética humana; además de propiciar la interacción social, responsable y consciente de los agentes educativos para elevar el compromiso formativo y social que entraña la labor educativa. En la Figura 1 se puede apreciar el esquema metodológico como propuesta para la elaboración de

un protocolo de investigación-intervención artístico-educativa.

Por tanto, los pasos propuestos para crear e intervenir con el enfoque inter, multi y transdisciplinario del arte para la educación son:

I. Observación de la realidad.

II. Exploración de la realidad (diagnóstico).

III. Sensibilidad en torno a la realidad.

IV. Supuestos hipotéticos en torno a la realidad de los que se desprenden acciones concretas.

V. Dentro del diseño de la creación-intervención artístico-educativa se contempla:

1. Identificar la problemática de la realidad.
2. Fundamentar teórica y conceptualmente la solución desde la creación intervención artístico-educativa.
3. Determinar la o las disciplinas artísticas para intervenir la realidad.
4. Diseñar y jerarquizar las actividades para la creación-intervención artístico educativa.
5. Determinar los recursos humanos, materiales y temporales.
6. Gestionar la autorización para la creación-intervención artístico-educativa.
7. Nombramiento y asignación de responsables de las estrategias que comprende la creación-intervención artístico-educativa.
8. Inicio de las acciones de la creación-intervención artístico-educativa.
9. Observación y registro de las acciones de creación-intervención artístico educativa.
10. Evaluación de la creación-intervención artístico-educativa que incluye el diseño del proyecto, las acciones, la participación del responsable e integrantes del grupo, las estrategias de intervención, los recursos humanos, materiales y temporales, la visión de los resultados, los productos y aprendizajes logrados.
11. Elaboración del informe final de la creación-intervención artístico-educativa

VI. Evaluación que incluye el ejercicio de coevaluación, la heteroevaluación y la autoevaluación.

VII. Redacción y presentación del informe final de la creación-intervención artístico educativa.

Asimismo, en la Figura 2 se presentan las aportaciones metodológicas para el diseño de la creación-intervención artístico-educativa con el enfoque inter, multi y transdisciplinario del Arte para la Educación.

Conclusiones

A manera de conclusión, es preciso resaltar que esta propuesta en torno al Arte para la Educación se convierte en una nueva posibilidad y estrategia de cambio que se desprende desde el fundamento filosófico de Platón, el fundamento pedagógico de Fröebel, el fundamento psicológico de Gardner y el fundamento didáctico de Comenio, como una alternativa que favorece no sólo la reproducción de saberes sino la construcción misma de saberes propios, individuales y colectivos; así, el método **edUQArte** para la metodología del arte para la educación que aquí se propone se aleja de aquellas posturas focalizadas en la adquisición de conocimientos y habilidades encaminadas tan solo a la producción y el beneficio material y que para contrarrestarlo se busca que los estudiantes egresen tras haber adquirido “conocimientos, actitudes, habilidades y destrezas que les permitan desarrollar productivamente su creatividad, identificar los retos y oportunidades en entornos altamente competitivos, reconociendo que las artes brindan las herramientas para enfrentar con éxito los desafíos del presente y el futuro” (UAQ, 2020, p. 16). Por ello, la construcción del método **edUQArte** para la metodología del arte para la educación considera que:

- Los contenidos educativos, intervenidos desde el arte para la educación, del arte se dirigen al desarrollo de la sensibilidad humana.
- El arte para la educación se manifiesta expresando infinidad de posturas, favoreciendo la crítica y la reflexión para la creación e intervención desde la consciencia individual que, al manifestarse, se torna colectiva.
- El arte para la educación es manifestación en acción, práctica constante y ejecución manifestada.
- Desde el arte para la educación, los docentes artistas y los artistas docentes propician la creación de nuevas consciencias y la intervención e innovación de nuevas formas de vida.

Referencias Bibliográficas

- Aguilar San Román, M. de los Á. y Quintanar Ballesteros, C.P. (2002). *El currículum como espacio para la formación pedagógica y didáctica de los docentes. El caso de los músicos docentes de la LEM de la FBA de la UAQ* [Tesis de Maestría]. México: Facultad de Psicología, Universidad Autónoma de Querétaro; 2002.
- Beuchot, M. (2011). *Manual de filosofía*. México: San Pablo; 2011.
- Diario Oficial de la Federación (DOF). (2006). Acuerdo número 384 por el que se establece el nuevo Plan y Programas de Estudio para Educación Secundaria [internet]. México: Secretaría de Educación Pública. Recuperado 11 de enero de 2023 de http://normatecainterna.sep.gob.mx/work/models/normateca/Resource/267/1/images/acuerdo_384.pdf.
- Fröebel, F. (2018). *La educación del hombre*. London: Forgotten Books/Classic reprint series.
- Gardner, H. (2016). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós Educación.
- Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). (2020). *Documento Fundamental. Maestría en Arte para la Educación*. México: Facultad de Bellas Artes.

Anexos



Figura 1. Método edUQArte. Esquema metodológico. Propuesta metodológica para la elaboración de un protocolo de investigación-intervención.

Nota. El presente esquema metodológico se elabora a partir de los trabajos e investigaciones que realiza el Grupo colegiado de la Maestría en Arte para la Educación de la Facultad de Artes, UAQ.



Figura 2. Método edUQArte. Diseño de la creación-intervención artístico-educativa con el enfoque inter, multi y transdisciplinario del Arte para la Educación.

Nota. El presente diseño de la creación-intervención artístico-educativa se estructuró a partir de los trabajos e investigaciones que realiza el Grupo colegiado de la Maestría en Arte para la Educación de la Facultad de Artes, UAQ.

107- Abordaje interdisciplinar con población estudiantil universitaria para potenciar las capacidades creativas de las comunidades

Interdisciplinary approach with the university student population to enhance the capacities of the communities

Autores

Dra. Enid Sofía Zúñiga Murillo 231, enid.zuniga.murillo@una.cr

Mtra. Natalia Herra Castro 232, natalia.herra.castro@una.cr

Guillermo Acuña González 233, guillermo.acuna.gonzalez@una.cr

Marta Sánchez López 234, marta.sanchez.lopez@una.cr

Resumen

El trabajo que se presenta a continuación es una propuesta transdisciplinar en la que participan cuatro personas académicas de la Universidad Nacional de Costa Rica especializadas en los campos de la Danza, Teatro, Psicología y Sociología. Este planteamiento consiste en la construcción de una ruta metodológica para el abordaje interdisciplinar con estudiantes universitarios a fin de potenciar las capacidades creativas de las comunidades y el estudiantado universitario, a través de prácticas creativas sustentadas en el pensamiento sistémico y complejo, la transdisciplina y el proceso colectivo, como formas de llegar a la validación de la dignidad y creatividad humana con una perspectiva de Desarrollo a Escala Humana.

231 Artista de la Danza. Académica e investigadora, Escuela de Danza, Universidad Nacional de Costa Rica.

232 Artista del Teatro y el Performance Feminista. Académica e investigadora, Escuela de Danza, Universidad Nacional de Costa Rica.

233 Poeta. Académico e investigador, Instituto de Estudios Sociales en Población. Vicedecano, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Costa Rica.

234 Educadora comunitaria. Académica e investigadora, Escuela de Psicología. Decana, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Costa Rica.

Palabras clave: arte, ciencias sociales, humanidades, sistemas sociales, universidad, comunidad.

Abstract

The work presented below is a transdisciplinary proposal in which four academic people from the Universidad Nacional de Costa Rica participate, they are specialized in the fields of Dance, Theatre, Psychology and Sociology. This approach consists of the construction of a methodological route for the interdisciplinary approach with university students in order to enhance the creative capacities of the communities and the university student body, through creative practices supported by systemic and complex thinking, transdiscipline and the collective process, as ways of reaching the validation of human dignity and creativity with a perspective of Development on a Human Scale.

Keywords: art, social sciences, humanities, social systems, university, community.

Introducción

La siguiente propuesta de trabajo consiste en un proceso de investigación, extensión y docencia universitaria transdisciplinar, sobre una propuesta de *Pedagogía Creativa*, que integra, valida y significa las experiencias vitales que propician espacios para el autocuidado, a través de la emoción, palabra, cuerpo, voz y movimiento. Este abordaje transdisciplinar lúdico-creativo articula metodologías creativas en torno a las capacidades individuales y colectivas específicas de grupos sociales, por medio de las cuales pueden reflexionar, accionar y transformar sus mecanismos de expresión y, por ende, sus formas de relacionarse en sociedad. Asimismo, se ha planteado el trabajo territorial y la articulación transdisciplinar a partir del desarrollo de capacidades del estudiantado universitario de las áreas de las artes en conjunto con la sociología y la psicología. Hemos determinado una relación Cuerpo – Emoción - Palabra - Voz - Movimiento para involucrar un proceso constructivo de conocimiento en fases no lineales de trabajo lúdico-creativo, para concretar un objeto creativo y colectivo que comunica una red de significaciones. Igualmente, resulta importante abordar esta investigación desde una perspectiva

de Desarrollo a Escala Humana, desarrollo en el que se refleje la calidad de vida de las personas y que depende de las posibilidades que tengan las personas de satisfacer adecuadamente sus necesidades humanas fundamentales.

Desde este punto, reconocer a la creatividad como un motor transdisciplinario en la construcción de conocimiento social, a través de metodologías inter y transdisciplinarias que contribuyen en el abordaje comunitario de la libertad, creatividad e identidad, concediendo a la creatividad el valor de potenciador de saberes que responden a las particularidades de cada experiencia comunitaria.

Accionar Sistémico desde la Creatividad

El objetivo general del proyecto es impulsar el accionar sustantivo universitario sistémico-complejo, a partir del diseño metodológico de experiencias transdisciplinarias lúdico-creativas que permitan el abordaje del autocuidado, con base al desarrollo a escala humana; en este sentido, para el año 2023 se ha planteado el trabajo territorial y la articulación transdisciplinar a partir del desarrollo de capacidades del estudiantado universitario de las áreas de las artes en conjunto con Ciencias Sociales y Humanas.

El proceso se sustenta en un enfoque de trabajo colectivo sistémico que permite una praxis investigativa, extensionista y pedagógica universitaria que articula cada experiencia con las poblaciones “con sus propias dinámicas comunitarias, a partir de la reflexión crítica y creativa de su entorno, capacidades y fortalezas, que se concretan en un objeto creativo comunicativo e identitario” (Zúñiga, Herra, Acuña y Sánchez, 2021, p.19). En este entramado metodológico, se entiende al CUERPO como:

1. Unidad de Análisis Transdisciplinar: A partir de las emociones, la palabra, la voz y el movimiento propio, se articulan metodologías interdisciplinarias desde la creatividad con base en las capacidades individuales y colectivas específicas de grupos humanos que, por medio del ejercicio libre de su autonomía, pueden reflexionar, accionar y transformar sus mecanismos de expresión creativa y por ende, sus formas de relacionarse en sociedad, desde una perspectiva de Desarrollo a Escala Humana.
2. Sistema Autopoiético Autónomo de Producción Simbólica Social: Con base en las percepciones y movimiento de las personas participantes se generan

códigos en diversos lenguajes -palabra escrita, hablada, voz y movimiento- que dan significado a su experiencia vital en el mundo.

3. Unidad de Interacción Cultural y Social: En donde el cuerpo representa una primera membrana individual y social que se configura y reconfigura con el mundo, a partir de la cual se generan conocimientos individuales y grupales que, se transmiten y se accionan en comunidad, a través de la producción de sentido cultural y social.

En este sentido, el CUERPO se construye desde una praxis universitaria como el punto de partida para la detonación creativa social, en donde sus múltiples configuraciones conceptuales y abordajes prácticos cobran un sentido “sociosemiótico” (Dittus, 2022, pág.140), en donde el signo CUERPO se configura como una totalidad en correspondencia de sentido con “todas las instancias de creación de realidad” (op.cit.) y solo puede ocurrir en la interacción social.

Taller Lúdico-Creativo como Dispositivo Social

Las experiencias con las poblaciones se plantean como un proceso constructivo de conocimiento derivado de la interacción social, que atraviesa cuatro fases, cuyo objeto de estudio es el cuerpo expresivo, que sirve como dispositivo para el ejercicio de “prácticas orientadas a resolver el problema de las necesidades cotidianas” (Zemelman, 2011, pág.87), desde la creatividad y la intersubjetividad. Además, la base de los Talleres Lúdico-Creativos es la Creatividad, entendida como una red de resignificaciones entre el contexto y la acción, que permiten a las personas y grupos desarrollar nuevas formas de comprender y actuar en el mundo que les rodea como un proceso multidimensional, con base de la Torre (2006, pág. 572), la Creatividad es el “potencial humano para transformarse y transformar el entorno desde la complejidad, interactividad, diversidad, utilidad social a partir de la toma de decisiones” y está constituida por:

- I. Componentes biológicos, socioculturales y psicoafectivos: Potencial personal y grupal que surge en la interacción.
- II. Estímulos del medio en relación con algún proyecto en curso: Disposición abierta y flexible.
- III. Comunicación: Comunicación o expresión de ideas, realizaciones o

comportamientos que resultan originales, de interés personal, colectivo o social.

- IV. Proyección hacia los demás: De lo personal, propio capaz de impactar o cambiar algo del entorno de personas, en los ámbitos empático, ideativo, técnico, artístico, científico o de la vida cotidiana.
- V. Carácter social y ético: Lo social es causa y efecto de la creatividad llegando a formar parte de su naturaleza (...) su carácter ético por cuanto no es suficiente (...) sino que ha de ser congruente con los valores más universales.

Esta concepción multidimensional y no utilitarista, ni meritocrática de la Creatividad, que se ancla en las capacidades humanas, subjetivas e intersubjetivas, permite reconocerla como un motor transdisciplinario en la construcción de conocimiento social que, desde la institucionalidad universitaria, se puede potenciar a partir del lenguaje sensible del arte interconectado con otras disciplinas, desde metodologías diseñadas para responder a las particularidades de cada experiencia comunitaria.

Fases del Taller Lúdico Creativo

Al tratarse de un proceso de investigación, extensión y docencia universitaria transdisciplinar, el taller se sustenta sobre una propuesta de Pedagogía Creativa, entendida como el dispositivo que permite potenciar las capacidades humanas a partir de la “obra del colectivo humano que crea significaciones nuevas que subvierten las formas históricas existentes (...) [para llegar colectivamente a] la obra creadora” (Poirier, 2006, en Sierra, 2015, pág. 118).

La Pedagogía Creativa que se aspira lograr con este proyecto, como metodología transdisciplinar universitaria, se presenta por fases que no ocurren linealmente sino que se desarrollan de manera orgánica, entrelazada y cíclica, para lograr

1. La representación social del yo y de nuestro entorno colectivo: Siempre que inicia una experiencia lúdico-creativa, se plantea la representación a través del dibujo o el mapa social, en donde las personas participantes se reflejan así mismas, en sus propias historias de vida, y empiezan a relacionarse conscientemente con elementos de la creatividad, la identidad y la libertad, desde el encuentro y la diferenciación, para que emerja la intersubjetividad resignificada.

2. Nombrar lo que me resulta significativo por medio de la palabra: Reconocer una unidad simbólica relevante para cada persona participante, a partir de la observación de sí mismas, el mundo que le rodea, como mecanismo detonador de un corporelato, el cual se entiende como una “práctica creativa y analítica que mezcla el lenguaje del arte con el de las ciencias sociales para la producción del conocimiento social a través de la escritura desde el cuerpo” Villalba (2016, pág.1).
3. Dar cualidades identitarias a la voz que expresa la palabra: La voz como una expresión única e irreplicable que expresa emociones y sentimientos individuales, que al ser escuchada es reconocida por otras personas como parte consustancial de su ser. De esta forma, el abordaje experiencial de la voz se entiende como un proceso intersubjetivo “que también depende de lo que se esté dando en el entorno: quién está presente (...), a quién va dirigida esa voz, qué está ocurriendo, qué intencionalidades se están moviendo. No es ya «mi voz» sino «mi voz contigo». (Pico, 2015, pág.76)
4. Conectar la palabra y la voz con el cuerpo: Activación del cuerpo a partir del movimiento genuino creador y de las cualidades individuales permite reafirmar la experiencia personal. Esto permite entrar a una vivencia colectiva a partir de la “corporalidad danzante (el cuerpo como estructura experiencial vivida y el cuerpo como el contexto o ámbito de los mecanismos cognitivos)” (Bonilla, 2021, pág.34).
5. Concretar un objeto creativo y colectivo que comunica una red de significaciones: A partir de los apalabramientos corpo-vocales y danzantes del yo y de nuestro entorno colectivo, se plantean pequeñas creaciones colectivas, en donde las personas participantes son capaces de gestionar y concretar objetos creativos que comunican y visibilizan quiénes son, sus identidades, en el ejercicio pleno de su creatividad para alcanzar mayores grados de libertad y de calidad de vida.

Entonces, al accionar la Creatividad en este proyecto, como una capacidad humana individual, colectiva y cultural, permite que se pueda potenciar las capacidades transformadoras desde la propia comunidad.

El Desarrollo a Escala Humana

Otra base fundamental de este proyecto es el Desarrollo a Escala Humana, sustento conceptual y metodológico planteado por el economista chileno Max-Neef (1998), quién define que el desarrollo no es únicamente aquel que se concreta en el crecimiento económico o medible por medio de estadísticas, sino que también, es aquel

desarrollo de países y culturas capaces de ser coherentes consigo mismas (...) orientado en gran medida hacia la satisfacción de las necesidades humanas, exige un nuevo modo de interpretar la realidad. Nos obliga a ver y a evaluar el mundo, las personas y sus procesos, de una manera distinta a la convencional. (...) El esfuerzo no puede sustentarse, sin embargo, en ninguna disciplina particular, porque la nueva realidad y los nuevos desafíos obligan ineludiblemente a una transdisciplinariedad. (...) «El mejor proceso de desarrollo será aquel que permita elevar más la calidad de vida de las personas». (...) «La calidad de vida dependerá de las posibilidades que tengan las personas de satisfacer adecuadamente sus necesidades humanas fundamentales». (Max-Neef, 1998, pp.25-40).

En esta apuesta conceptual y metodológica del Desarrollo a Escala Humana, los aportes que brindan la Creatividad y las Artes, desde metodologías inter y transdisciplinarias, son infinitos, en cuanto a reconectar a las personas participantes con su lenguaje simbólico, deconstrucción de la realidad y su posterior reconstrucción, de forma creativa y transformadora.

Satisfactores que permiten transformar necesidades y sus categorías

Si la posibilidad de una mejor calidad de vida es la aspiración del Desarrollo a Escala Humana, esta solo es posible mientras se articulen y accionen satisfactores y necesidades, de manera interconectada y sistémica, para ello es importante comprender que

pueden desagregarse (...) [por medio de] dos criterios posibles (...): según categorías existenciales y según categorías axiológicas. (...) [Esto] permite operar con una clasificación que incluye, por una parte, las necesidades de Ser, Tener, Hacer y Estar; y, por la otra, las necesidades de Subsistencia, Protección, Afecto, Entendimiento, Participación, Ocio, Creación, Identidad

y Libertad. (...) Un satisfactor puede contribuir simultáneamente a la satisfacción de diversas necesidades o, a la inversa, una necesidad puede requerir de diversos satisfactores para ser satisfecha. (...) son las mismas en todas las culturas y en todos los períodos históricos. Lo que cambia, a través del tiempo y de las culturas, es la manera o los medios utilizados para la satisfacción de las necesidades. (...) Uno de los aspectos que define una cultura es su elección de satisfactores. (Max-Neef, 1998, pp.41-43).

Para el caso concreto de este proyecto universitario, se han escogido los siguientes 12 grupos de satisfactores de necesidades, de un total de 36 que plantea su autor, ya que exige un abordaje inter y transdisciplinario contundente, a partir de sus diferentes categorías de valoración.

Tabla 1. Selección de Grupos de Satisfactores y Necesidades seleccionadas para el presente proyecto.

En esta tabla, construida por Max-Neef (1998), el autor establece cuatro categorías existenciales: Ser, Tener, Hacer y Estar, cada una de ellas expresa diversos grupos de satisfactores que les pueden ser asociados.

Tabla 2. Tipos de Satisfactores según Necesidades Esenciales.

Como se aprecia, con los valores identificados por Max-Neef (1998), sean estos Satisfactores, Necesidades o Categorías, cobra sentido cualquier proceso de inmersión comunitaria desde la Universidad, pues la praxis social transdisciplinar pensada para la potenciación de las capacidades humanas en los territorios, obliga a la institucionalidad, universitaria, desde cualquiera de sus áreas de conocimiento, asumir la responsabilidad que como sociedad tenemos “para con el futuro de la humanidad y un intenso deseo de superar todas las desigualdades (...) Si no somos capaces de aceptar el desafío, seremos cómplices en la creación y persistencia de sociedades enfermas” (Smith & Max-Neef, 2011, p.173).

Y, esto requiere de procesos de diálogo de saberes, entre las áreas de conocimiento que componen la Universidad, como sistema, pero también, de la producción contextualizada de metodologías para el abordaje multi, inter y transdisciplinar, que propicien la autonomía humana para el disfrute de la libertad, la creatividad y la identidad, para con ello mejorar las condiciones de calidad de vida desde la colectividad, sustentada en la legitimidad de la existencia humana y no humana

con dignidad, en el planeta.

Metodología de trabajo universitario inter y transdisciplinar con estudiantes universitarios para el año 2023

En el marco de este proyecto, se han establecido dos poblaciones para trabajar en este año 2023, en la comunidad de Isla Venado, que se encuentra en el Pacífico costarricense, un grupo de docentes de un Centro Educativo de Primaria y un grupo de Mujeres Productoras de Ostras, poblaciones con las que se han identificado necesidades para la expresividad identitaria, el autocuidado y la autonomía, a partir de un proceso diagnóstico participativo, realizado entre los meses de setiembre 2022 y enero 2023.

Para lograr este objetivo, así como, potenciar las capacidades de la población y que se sostengan en el tiempo en la comunidad con autonomía y resiliencia, se ha trazado el siguiente abordaje metodológico en tres niveles de observancia:

1. **COMUNIDAD:** Potenciar capacidades con las agentes sociales identificadas que lideran procesos organizacionales y educativos en la isla, y que ellas accionen procesos creativos con diferentes grupos en la comunidad.
2. **UNIVERSIDAD:** Configurar espacios de articulación académica mediante metodologías inter y transdisciplinarias con el estudiantado de las artes, las ciencias sociales, las humanidades y la educación. Con el objetivo de cimentar dispositivos sociales y objetos mediadores que permitan potenciar las capacidades de las agentes sociales identificadas en la isla. A partir de las Prácticas Profesionales Supervisadas que debe realizar el estudiantado de todas las carreras de la Universidad Nacional.
3. **PRAXIS CRÍTICA:** Implica el trabajo cíclico de cimentar, accionar, registrar y reflexionar sobre los dispositivos elaborados e ir mejorando la praxis investigativa, extensiva y de docencia universitaria.

Estos tres niveles permiten al equipo académico, a cargo del proyecto, transversalizar el objetivo general del proyecto, que implica el desarrollo de metodologías de trabajo transdisciplinar en la investigación, la extensión y la docencia universitaria.

Esto, por cuanto, se generan espacios de diálogos de saberes en espacios y fines

diferenciados, tomando como referente los conocimientos que cada persona participante posee, sean estos de la comunidad o de un área del saber especializado, y como este diálogo facilita experiencias de apropiación, contextualización y transformación de capacidades cognoscentes.

Así, se logra concretar lo ya expresado por Freire (1984, pág.77) “La educación es comunicación, es diálogo; en la medida en que no es la transferencia del saber, sino un encuentro de sujetos interlocutores, que buscan la significación de los significados”; y con ello, gestar desde las bases sociales que componen el proyecto, la autonomía, la empatía, el autocuidado y la creatividad transformadora. Todo lo anterior, se concreta a partir de la siguiente ruta de acción por capas:

- I CAPA: Construcción de un lenguaje común. Para ello, las personas estudiantes de las diferentes carreras de la UNA, en los campos de las artes, las humanidades y las ciencias sociales reflexionan sobre las dimensiones base del proyecto de investigación, extensión y docencia: el proyecto, Inter y Transdisciplina, Capacidades en los Territorios, Autocuidado, Creatividad y Desarrollo a Escala Humana; así como las necesidades y satisfactores detectados para las poblaciones en Isla Venado.
- II CAPA: Construcción de dispositivos sociales y objetos mediadores de conocimiento. A partir de la reflexión desarrollada, el estudiantado en equipos definirá las formas de integración de sus conocimientos en procesos y materiales que le permitirá a las agentes sociales de Isla Venado, reconocer mecanismos de potenciación de la creatividad transformadora en la comunidad.
- III CAPA. Inmersión. El equipo académico a cargo del proyecto y los diferentes grupos de estudiantes trabajarán en la comunidad de Isla Venado, un fin de semana al mes, entre los meses de marzo y diciembre 2023. Y tendrán una reunión de articulación en la Sede Central de la Universidad Nacional (UNA), en Heredia, para analizar las experiencias, evaluar su pertinencia y mejorar procesos.
- IV CAPA: Reflexión sobre la praxis investigativa, extensiva y docente. Al finalizar cada ciclo lectivo, el equipo académico con el estudiantado recupera, analiza y evalúa toda la experiencia, a fin de sistematizar y comunicar los aprendizajes inter y transdisciplinares alcanzados; así como las oportunidades de mejora por abordar.

Este proceso metodológico por capas facilita el reconocimiento de los diversos grados de complejidad presentes a lo largo de la experiencia inter y transdisciplinar en el proyecto, por ello es imperativo utilizar dispositivos críticos para el análisis de la praxis universitaria.

Estos dispositivos críticos han sido, desde el principio del proyecto, las preguntas generadoras de reflexión para una pedagogía creativa, que se sustentan en lo que Freire y Faundez (2011) denominaron el “despertar de la curiosidad”, que en el contexto de este proyecto es un «despertar de la curiosidad creativa potenciadora de capacidades», ya que

que el meollo de la cuestión no radica en hacer un juego intelectual con la pregunta (...) sino en vivir la pregunta, vivir la indagación, vivir la curiosidad (...) es ir creando en ellos, y en la práctica, el hábito de preguntar, de “admirarse”. (...) Sabemos que el lenguaje es de naturaleza gestual, corporal, es un lenguaje de movimiento de ojos, de corazón. El primer lenguaje es el del cuerpo (...) es fundamental que el profesor valore en toda su dimensión aquello que constituye el o los lenguajes, que son preguntas antes que respuestas. (Freire y Faundez, 2011, pp.71-73)

De esta forma, en todos los espacios constructivos de conocimiento que abarca este proyecto, se formulan las siguientes tres preguntas que abordan la praxis universitaria desarrollada para el despertar de la curiosidad creativa potenciadora de capacidades:

- ¿Cómo los valores de la comunidad potencian el desarrollo del pensamiento/ acción creativa y la expresividad del cuerpo, por medio de la emoción, la palabra, la voz y el movimiento?
- ¿Cómo la comunidad reconoce la identidad individual y grupal, a partir del pensamiento/acción creativa y la expresividad del cuerpo, por medio de la emoción, la palabra, la voz y el movimiento?
- ¿Cómo se expresa la libertad individual y grupal, a partir del pensamiento/ acción creativa y la expresividad del cuerpo, por medio de la emoción, la palabra, la voz y el movimiento?

Finalmente, las personas, en su subjetividad, disponen de espacios seguros y resilientes para apropiarse de los saberes que emanan de la propia praxis universitaria en y desde el territorio, para formular sus propias preguntas y

sus mecanismos de respuesta, a fin de que su autonomía y autocuidado sean fortalecidos en la intersubjetividad de la reflexión comunitaria.

Conclusiones

Como resultado del abordaje interdisciplinario con población estudiantil universitaria utilizando la metodología de taller basados en lo que denominamos PEDAGOGÍA CREATIVA podemos concluir que:

- a. La reflexión crítica y las experiencias Lúdico-Creativas trascenderán en metodologías de trabajo transdisciplinar, interfacultades e intersectorial, para avanzar en la investigación, la extensión y la docencia universitaria, basada en los sentires y pensamientos histórico-sociales vivenciales de los procesos registrados, emprendidos y evaluados a Escala Humana.
- b. El estudio e implementación de metodologías lúdico-creativas desde el Artes y las Ciencias Sociales conllevan procesos constructivos conformando una red de significaciones.
- c. Reconocer los valores de la comunidad y como estas potencian el desarrollo del pensamiento/acción creativa y la expresividad del cuerpo, por medio de la emoción, la palabra, la voz y el movimiento.
- d. La reflexión comunitaria para reconocer la identidad individual y grupal, a partir de procesos lúdico-creativos.
- e. Aprender como a partir del pensamiento/acción creativa y la expresividad del cuerpo, se permiten explorar y explotar la libertad individual y grupal.
- f. La transformación del individuo y su entorno desde el análisis complejo, interactivo, diverso y social a partir de la toma de decisiones impulsada desde la creatividad y los procesos pedagógicos lúdico-creativos.
- g. Así mismo, por priorizar el proceso con y desde mujeres de la comunidad de Isla Vendado, el proyecto permite transversalizar los Objetivos de Desarrollo Sostenible al 2030 (ODS 2030), relacionados con el Objetivo 4. Educación de Calidad, al resignificar los elementos de calidad de la Educación, así como, el Objetivo 5. Igualdad de Género al priorizar experiencias que potencien las creatividades humanas de grupos de mujeres, en entornos seguros, dentro y fuera de la Universidad Nacional.

Referencias bibliográficas

- Bonilla, N. (2021). Urge. Danza: ¿ciencia - arte - teoría - danza? En Guarato, R. (Edit.). Investigaciones en Danza y Movimiento. Vol. 03, N°05, Año 03. Agosto - diciembre 2021. Editorial de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Pp. 38-49.
- Dittus, R. (2022). Sociosemiótica de los imaginarios sociales. En Aliaga, F. (Edit.), (2022). Investigación Sensible: Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales. Editorial Universidad de Santo Tomás de Colombia. Pp. 135-164.
- Freire, P. (1984). ¿Extensión o Comunicación?: La concientización en el medio rural. Siglo XXI Editores.
- Freire, P. y Faundez, A. (2011). Por una pedagogía de la pregunta crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes. Siglo XXI Editores.
- Max-Neef, M. (1998). Desarrollo a Escala Humana: conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones. Editorial Nordan-Comunidad del Sur e Icaria Editorial, S.A.
- Picó, D. (2015). Voz y Expresión, un enfoque gestáltico. Tesina para optar a miembro titular de la Asociación Española de Terapia Gestalt (AETG). Escuela Centre Gestalt de Valencia. Recuperado de: <https://n9.cl/fvprc>
- Sierra, C. (2015). La irrupción del imaginario social, las subjetividades y los sujetos en las ciencias sociales como asunto relevante para la investigación en educación. En Trabajo Social N.º 17, enero-diciembre 2015, ISSN (impreso): 0123-4986, ISSN (en línea): 2256-5493. Pp. 115-128. Recuperado de: <https://n9.cl/ppmnk>
- Smith, P.; y, Max-Neef, M. (2011). Economía Desenmascarada. Editorial ICARIA, S.A.
- Torre, S. de la (2006). Creatividad Comunitaria y Social. En Torre, S. de la y Violant, V. (coord.) (2006). Comprender y Evaluar la Creatividad: Un recurso para mejorar la calidad de la Enseñanza. Volumen 1, pp. 569-585. Ediciones Aljibe.
- Villalba, R. (2016). Corporrelato: una experiencia de investigación y creación. Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 3(3), p-p

224-237. ISSN 2390-0288.

Zemelman, H. (2011). Configuraciones Críticas. Pensar epistémico sobre la realidad. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y Caribe.

Zúñiga, E.; Herra, N.; Acuña, G.; y, Sánchez, M. (2021). Cuerpo: Emoción, Palabra, Voz y Movimiento desde la Creatividad. Proyecto Transdisciplinar Integrado de Investigación - Extensión - Docencia. Documento de trabajo no impreso. Universidad Nacional de Costa Rica.

Anexos

Tabla 1. Selección de Grupos de Satisfactores y Necesidades seleccionadas para el presente proyecto.

Necesidades categorías axiológicas	Necesidades categorías existencias	SER	TENER	HACER	ESTAR
CREACIÓN		Satisfactores G.25	Satisfactores G.26	Satisfactores G.27	Satisfactores G.28
		Pasión, voluntad, intuición, imaginación, audacia, racionalidad, autonomía, inventiva, curiosidad	Habilidades, Destrezas, método, trabajo	Trabajar, inventar, construir, idear, componer, diseñar. Interpretar	Ámbitos de producción y retroalimentación, talleres, ateneos, agrupaciones, audiencia, espacios de expresión, libertad temporal
IDENTIDAD		Satisfactores G.29	Satisfactores G.30	Satisfactores G.31	Satisfactores G.32
		Pertenencia, coherencia diferencia, autoestima, asertividad	Símbolos, lenguaje, hábitos, costumbres, grupos de referencia, sexualidad, valores, normas, roles, memoria histórica, trabajo	Comprometerse, integrarse, confundirse, definirse, conocerse, reconocerse, actualizarse, crecer	Socio-ritmos, entornos de la cotidianidad, ámbitos de pertenencia, etapas madurativas
LIBERTAD		Satisfactores G.33	Satisfactores G.34	Satisfactores G.35	Satisfactores G.36

Necesidades categorías existencias	SER	TENER	HACER	ESTAR
Necesidades categorías axiológicas	Autonomía, autoestima, voluntad, pasión, asertividad, apertura, determinación, audacia, rebeldía, tolerancia	Igualdad de derechos	Discrepar, optar, diferenciarse, arriesgar, conocerse, asumirse, desobedecer, meditar	Plasticidad espacio-temporal

Fuente: Elaboración propia, 2022. Adaptación de Max-Neef, 1998, pp. 58-59.

Tabla 2. Tipos de Satisfactores según Necesidades Esenciales.

Categorías Existenciales	SER	TENER	HACER	ESTAR
Categorías Axiológicas	Registan “ <i>atributos</i> , personales o colectivos, que se expresan como sustantivos”	Identifican “ <i>instituciones</i> , <i>normas</i> , <i>mecanismos</i> , <i>herramientas</i> (no en sentido material), <i>leyes</i> , etc.”	Registan “ <i>acciones</i> , personales o colectivas”	Identifican “ <i>espacios</i> y <i>ambientes</i> ”

Fuente: Elaboración propia, 2023. Adaptación de Max-Neef, 1998, p.59.

114- La formación del profesional de las artes Una propuesta desde el Documento del Che". El Socialismo y el Hombre en Cuba", contextualizado en la asignatura Pensamiento cubano III.

Forming the Art Professional. A proposal from
Che Guevara's "Socialism and the Man in Cuba",
contextualized for the Cuban Thinking Class.

Autores

M. Sc. Ania de Moya Luna²³⁵

Lic. Javier Cascaret Sobrino²³⁶ javiercascaret@gmail.com

MSc. Brígida Cruz Abijana²³⁷, bcabijana@gmail.com

Resumen

La misión de la formación de profesionales ha sido tarea permanente de la sociedad cubana. La educación de las nuevas generaciones, parte de la idea de que educar es sembrar valores, es desarrollar una ética. La universidad cubana tiene una manifestación singular en la Universidad de las artes lo que se deriva de las peculiaridades y el rol de los profesionales que estas forman y que expresa la necesidad de lograr una respuesta más integral a las transformaciones que se producen en el país, específicamente en el contexto actual, que requiere nuevos escenarios en la formación del profesional. El documento de Ernesto Che Guevara "El Socialismo y el Hombre en Cuba" tiene importancia relevante en la actualidad, teniendo en cuenta que la Revolución necesita desarrollar un estomatólogo comprometido con el pueblo y su historia. Un profesional en el que se involucren valores, principios, se actualicen conceptos que revolucionen el quehacer de estos, que pueda atemperarse a las situaciones complejas de hoy en nuestro país y en el mundo. La formación integral de nuestros artistas debe dar como resultado

²³⁵ Profesor Asistente. Filial de la Universidad de las Artes ISA, Santiago de Cuba.

²³⁶ Instructor. Filial de la Universidad de las Artes ISA, Santiago de Cuba.

²³⁷ Profesor Asistente. Filial de la Universidad de las Artes ISA, Santiago de Cuba.

graduados con un sólido desarrollo político desde los fundamentos de la Ideología de la Revolución cubana; dotados de una amplia cultura científica, ética, jurídica, humanista, económica y medio ambiental; comprometidos y preparados para defender la Patria socialista y las causas justas de la humanidad con argumentos propios, competentes para el desempeño profesional y el ejercicio de una ciudadanía virtuosa.

Se propone como objetivo, en el presente trabajo: desarrollar una variante metodológica para análisis del documento de Ernesto Che Guevara "El Socialismo y el Hombre en Cuba, a través de la asignatura Pensamiento Cubano III. Este trabajo se realiza a partir del algoritmo para la interpretación y comprensión de textos, que se elabora como parte de la práctica profesional que desarrollan las autoras.

Palabras claves: formación, formación del profesional de las artes, socialismo, principios morales, trabajo metodológico.

Introducción

La Declaración Mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI: Visión y Acción, de la UNESCO, traza pautas generales para contribuir con unos de los pilares de la enseñanza superior, preparar a nuestros estudiantes para enfrentar los complejos procesos sociales y la necesidad de utilizar la capacidad intelectual y prestigio moral para defender y difundir activamente valores universalmente aceptados para la formación de estudiantes universitarios.

La misión de la formación de profesionales ha sido tarea permanente de la sociedad cubana. La educación de las nuevas generaciones, parte de la idea de que "...Educar es todo, educar es sembrar valores, es desarrollar una ética, una actitud ante la vida." Castro, F (2000).

La misión de la universidad es promover, desarrollar a través de todos sus procesos, la cultura de la humanidad. Como contribución a este propósito, la política de la Revolución Cubana ha posibilitado el acceso a la misma de todos los ciudadanos.

En esta institución se trabaja por la pertinencia y la calidad de los procesos y por la formación de un profesional sobre la base de un modelo de perfil amplio, basado en la necesidad de una formación básica sólida que le permita resolver los principales problemas que se le presenten en su contexto de actuación.

El continuo perfeccionamiento de los planes de estudio que ha caracterizado a la universidad cubana, expresa la necesidad de lograr una respuesta más integral a las transformaciones que se producen en el país, específicamente en el contexto que ha exigido el desarrollo de un reordenamiento económico que tiene su significado en el desarrollo de un socialismo próspero y sustentable.

Estas características de la universidad cubana tienen una manifestación singular en la Universidad de las Artes, lo que se deriva de las peculiaridades y el rol de los profesionales que estas forman y de la significación que en la política social de la revolución cubana tienen los logros en la esfera del arte. La formación de la comunidad universitaria de las artes, implica un largo proceso de educación, que se supone, no sólo la adopción de lenguajes compartidos, así como métodos y técnicas, sino también, entre otras cosas, de internalización por sus practicantes de hechos propios de la profesión, de criterios de evaluación del trabajo, del estilo y la psicología que le es típico.

Estas características y el hecho de que estos autores, en su práctica pedagógica, han observado limitaciones de estos profesionales en cuanto al análisis e interpretación de textos y documentos en su relación con el contexto histórico, conllevaron al desarrollo de este trabajo: “La formación del profesional de las artes. Una propuesta desde el Documento del Che “El Socialismo y el Hombre en Cuba”, contextualizados en la asignatura Pensamiento Cubano III, tiene como intencionalidad política, contribuir a la formación de valores, sentimientos y convicciones patrióticas, antiimperialistas, revolucionarias desde una visión multilateral e interdisciplinaria, a la cual tributan conocimientos y habilidades que desarrollan las áreas de conocimientos integradas en ella: Filosofía, Economía Política, Teoría Política. Cada una de ellas, ya sea en cumplimiento de sus objetivos específicos, o integradas en actividades académicas interdisciplinarias, que dotarán al alumno de los recursos interpretativos del proceso nacional cubano, que le permitirán arribar a conclusiones científicas, políticas, ideológicas, morales.

Especialmente la asignatura de pensamiento Cubano III en el sistema de conocimientos, referidos a: Argumentar la esencia y el contenido de las relaciones sociales de producción correspondientes a la transición al socialismo, como base para la fundamentación de la estrategia y la política económica y la dirección de la economía a partir de experiencias históricas y la actualización del modelo económico en Cuba. Es necesario la consulta de este documento por la importancia y actualidad que reviste, en la Cuba de hoy. Desde el punto de vista histórico, refleja valores, principios, de nuestra nación y se actualizan conceptos que revolucionan el pensamiento, de estos profesionales en aras de una formación que pueda atemperarse a las dificultades y carencias materiales para el desarrollo exitoso de la creación artística. Además, constituye un documento que propicia el trabajo metodológico desde las asignaturas de la disciplina, teniendo en cuenta el período histórico del mismo, por tanto la variante metodológica que proponemos sirve de base a ello, debido a que ayuda al estudiante a interpretar el texto teniendo en cuenta el contexto histórico en que se escribe y extrapolándolo a la luz de nuestros tiempo.

Desarrollo

La Universidad de las Artes es un espacio especial donde se construye, desarrolla, aplica y difunde la cultura ya sea universal, nacional o institucional, pero lo que en realidad lo diferencia de otros centros con la misma función, es su intencionalidad socio - individual formativa cultural y que en él interactúan sujetos con un mayor afianzamiento de sus intereses sociales, de motivación, autodeterminación por una ascendente construcción de sus intereses culturales que se desarrolla específicamente en esta universidad, destacándose como agente de cambio con un contenido ético elevado y con un alto nivel de **autorreflexión formativa** como resultado de una necesidad socio - individual. Desarrollar la formación integral universitaria y la superación continua en las esferas laboral, científica, humanista, moral, promoción y creación del arte, es la misión de esta universidad.

En este sentido haremos énfasis en la responsabilidad social del artista, en formación, con su patria, pueblo, y con la humanidad. La responsabilidad esta interrelacionado dialécticamente con la categoría libertad, analizadas, estas, desde

el punto de vista del materialismo dialéctico, expresión de la relación que existe entre la actividad de los hombres y las leyes objetivas de la naturaleza y la sociedad. Al respecto se plantea: "...la libertad no reside en la soñada independencia de las leyes naturales, sino en el conocimiento de estas leyes y la posibilidad de hacerla actuar de un modo planificado...

Esta expresión de Engels demuestra, que la libertad no es otra cosa que el conocimiento de la necesidad, es decir, de las leyes existentes en la sociedad, el hombre puede actuar libremente en función de lo que necesita para desarrollarse y a la vez contribuir al desarrollo de la sociedad en su conjunto. En la medida en que el hombre es libre porque tiene conocimientos de sus necesidades, tiene conciencia de porque actúa, en esta misma medida es responsable de sus actos tanto desde el punto de vista individual, como social.

La responsabilidad, como categoría ética filosófica, refleja la relación del individuo con la sociedad, relación que se caracteriza por el cumplimiento del deber moral, personal y de las normas jurídicas que permiten al hombre actuar como sujeto de sus acciones y la capacidad de cumplir conscientemente determinadas exigencias y tareas que se plantean ante él, es por ello que debemos retomar las palabras de Juan Marínelo, (1963) cuando expreso: "...a una mayor libertad una mayor responsabilidad". .

Este reflejo de la realidad no se limita a ser un reflejo pasivo, sino que debe afirmar o pronunciar una denuncia de los fenómenos en la sociedad, es decir que no puede dejar de ponerse al lado de una u otra clase social, de sus éxitos debe tomar partido, asumiendo el punto de vista de clase que representa en la sociedad.

En los momentos actuales, en que la penetración cultural y los modelos de consumo importados buscan con insistencia abrirse paso entre los jóvenes , las ideas esbozadas hace seis décadas, por nuestro Comandante Ernesto che Guevara en el documento El Socialismo y el hombre en Cuba aún explican la necesidad de. Su vigencia en la actualidad.

El discurso transcurre en medio de un contexto histórico complejo, en que la Revolución constituía una apostasía, nacida a tres pasos del imperio, quienes promovían y financiaban, bandas contrarrevolucionarias en Cuba, los planes de atentados contra los dirigentes cubanos, la Operación Peter Pan, y justamente a

dos meses, del ataque mercenario a Playa Girón. Se desarrollaba, a pesar de todo ese escenario adverso, la Campaña de Alfabetización. En medio de este contexto la che escribió este documento donde planteaba...” Como ya dije, en momentos de peligro extremo es fácil potenciar los estímulos morales; para mantener su vigencia, es necesario el desarrollo de una conciencia en la que los **valores adquieran categorías nuevas**. La sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela.

Estas palabras son escritas en el contexto de inicio de la Revolución, donde la política hostil de EEUU, agudizaba el contexto económico político y social del país, hoy han transcurrido seis décadas y se mantiene la misma política hostil, variando en intensidad y formas, por lo que tiene vigencia como expresara el Che, la necesidad de potenciar el desarrollo **de la conciencia en la que los valores adquieran categorías nuevas. La sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela.**

En nuestra realidad se hace imprescindible defender los principios de la política de salud, de nuestra revolución, evaluando el momento que se vive en Cuba, los nuevos escenarios, permitiendo la participación responsable de las nuevas generaciones de este profesional. Hay que realizar nuevas lecturas desde una óptica dialéctica materialista, que propicien un intercambio, interconexión, contradicciones, enriquecimiento y fortalecimiento de esta, donde prime la inclusión, a partir de la máxima martiana de que la ley primera de nuestra república sea el culto a la dignidad plena del hombre.

Son momentos de unidad, de andar apretados como la plata en las raíces de los Andes, donde la batalla por la dignidad humana hay que librarla en todos los escenarios, incluyendo las redes sociales, donde la cultura se levante como pilar esencial para la salvación del ser humano.

Considerando la importancia histórica de este documento, sobre todo como baluarte en la formación ética de los estudiantes de la Filial de la Universidad de las Artes en Santiago de Cuba, proponemos una variante metodológica interdisciplinaria, para el tratamiento al documento del Che **El socialismo y el hombre en Cuba**, teniendo en cuenta el algoritmo para la interpretación de textos:

1. Preparación de las condiciones previas:

- Leer el texto en su totalidad para saber de que trata el documento.
- Extraer los vocablos que ofrecen dificultades y buscar su significado por el contexto oracional y en el diccionario.
- Extraer las ideas esenciales del documento.
- Extraer las palabras claves.

2. Contexto histórico - social en que se escribe el documento:

- Identificar los acontecimientos nacionales e internacionales del momento histórico en que se escribe el documento.
- Explicar las causas
- Explicar los propósitos del autor.

3. Comprensión cultural:

- Interpretar el documento.
- Valorar el rol del Che a partir de lo que expresa el documento.
- Argumentar como aplicar las ideas del documento, a la luz de nuestro tiempo, a partir de las categorías libertad y responsabilidad, en el proceso de formación del profesional de las artes. (El estudiante podrá auxiliarse del diccionario filosófico para darle tratamiento a estas categorías)

4. Realizar informe escrito que contenga:

- Introducción (se da a conocer el tema, el objetivo y se explica brevemente de que trata el trabajo, los elementos que lo contienen y la importancia de la temática abordada)
- Desarrollo (con los principales momentos del análisis: contexto histórico social en que se escribe.
- Conclusiones (se resumen las tesis esenciales de la obra y la utilidad de su

estudio para el profesional de la Universidad de las artes.

- Bibliografía (se debe relacionar toda la bibliografía utilizada para la realización del trabajo e investigar su asentamiento en las normas APA)

Conclusiones

Se evidencia en el estudio realizado que con el trabajo metodológico interdisciplinar se favorece la formación del profesional de las artes debido a que ayuda al estudiante a interpretar el texto teniendo en cuenta el contexto histórico en que se escribe y extrapolándolo a la luz de nuestro tiempo.

La toma de conciencia de este profesional con el análisis del documento, permite defender los principios de nuestra revolución, propiciando un intercambio, una interconexión y enriquecimiento del momento en que vivimos, los nuevos escenarios, permitiendo la participación responsable de las nuevas generaciones de este profesional.

Referencias Bibliográficas

Castro. F, (1961). *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

Horruitiner. P, (2007). *La universidad cubana: el modelo de formación*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Marx .C y Engels, (1965). *Sobre la literatura y el arte. Textos Escogidos*. La Habana: Editora Política.

Marinello. Juan, (1963). *Creación y Revolución*. La Habana: Editora Política.

V. I. Lenin, (1979). *La Literatura y el Arte. Textos Escogidos*. La Habana: Editora política.

116- El Arte de Producir Arte. La Producción, el Producir y el Productor de Audiovisuales.

Paradigmas

The Art of Making Art: The paradigms of Production, Producing and The Producer

Autor

M. Sc. Julio César Valdés Viera²³⁸, valdesjuliocesar455@gmail.com

Resumen

El interesante tema que pretendemos compartir con los especialistas de los medios en este breve resumen del tema de aspirantura al programa de Doctorado en Ciencias sobre Arte y sus especialidades, donde nuestra disertación estará basada, a nuestro juicio, en la cualidad interpretativa acerca de lo que ha denominado el imaginario del equipo de realización sobre la trilogía de palabras que denominamos las 3P en la realización de cualquier proyecto de Arte (**Producción, el Producir y el Productor**) donde he tenido que enfrentarme en diversas ocasiones como Productor General y/o Director de Producción en la Producción Especializada de Eventos Escénicos y Audiovisuales de Alta Complejidad realizados nacional e internacionalmente teniendo presente elementos importantes de la Gestión Cultural al gran desconocimiento académico de la calificación de dicha especialidad, que lamentablemente y totalmente preocupado entendemos que no se tiene presente en todo momento de la creación artística en una sistemática aplicación, donde encontramos que esta trilogía de palabras que denominamos (3P), en la categorización de la **Producción, el Producir y el Productor** están integralmente relacionadas a los procesos generales de construcción y creación de la vida cotidiana y en nuestro particular en el Arte.

Palabras clave: producción, producir, productor

²³⁸ Profesor auxiliar. Asesor Vicerrectoría de Investigación, Posgrado y Relaciones Internacionales. Universidad de las Artes.

Abstract

The thought-provoking topic that we intend to communicate with media specialists pertains to the theme of postgraduate theses in doctoral programs in Art Sciences and its subspecialities. This dissertation draws on a complex practical background and discusses a qualitative interpretation on how a realization team in the aforementioned field is perceived or imagined. It is argued that any project or team should be represented by what we refer to as the 3Ps: Production, Producing and the Producer. The premise is based on personal experiences of a general producer and/or a director of production within specialized environments, which dealt with highly complex scenic and audiovisual events, both nationally and internationally. It is argued that these roles encompass critical cultural management skills, but the importance of the roles is greatly understated. Moreover, they are often met with great ignorance in the academic fields. We are worried that, when it comes to the complex process of artistic creation, the level of responsibility and qualification brought forth by the roles is systematically overlooked. It is therefore presented, that the 3Ps should be integrally related to, and perceived as, the general process of construction and creation in everyday life and art in particular.

Key words: production, produce, producer

Introducción

Lo medular y paradigmático del Productor en una Producción al Producirla no es solamente el análisis y estudio del proyecto de guion a desarrollar y su organización adecuada, sino con que seres humanos va a intercambiar los procesos de creación e inteligencia racional y emocional en el posible encadenamiento de los procesos productivos y creativos con los especialistas que conforman el equipo de realización en las distintas disciplinas del arte.

Para este enfoque nos apoyamos en los conceptos y saberes estudiados para obtener el grado científico de Máster en Realización Audiovisual, donde en mi preparación como maestrantes tuve que relacionarme con algunas de las asignaturas de la especialidad como: la Crítica-Estética, la Psicología del Arte, la Sociología, las Neurociencias, la Semiótica, la Metodología de la Investigación y de

la Epistemología entre otras, por ser esta última la disciplina filosófica que estudia el conocimiento científico e investiga el objeto, el método y procedimiento de cada ciencia o del pensamiento científico en general.

Para cualquier ámbito de la vida y, muy especialmente en la Teoría técnico-artística de los medios de comunicación audiovisual (cine, radio, televisión, espectáculos y video, entre otros) cual presentamos a partir de un pensamiento artístico, por ser este, el enfoque de la estrategia creativa y formativa, que nos hace dar un salto de la acción programada a la acción asumida con una mirada crítica-estética de la realidad objetiva de nuestra sociedad.

Nosotros para hablar de este polémico tema, nos seguimos apoyando en algunos de los postulados de estas disciplinas, fundamentados por los estudios académicos realizados al respecto y adquiridos en la Universidad de las Artes(ISA), a través de las asignaturas y materias impartidas por un excelentísimo claustro de profesores en los módulos de la Maestría en Realización Audiovisual (FAMCA), donde en su marco teórico-referencial hemos encontrado las herramientas posibles para entender lo del pensamiento nuevo con el arte nuevo. Además ha enriquecido y actualizado enormemente nuestro nivel cognitivo y de intelecto, así como nuestra aptitud y actitud como seres humanos ante la vida, consolidando una vez más los aspectos teórico-metodológico aprendidos y practicados en dicha profesión y, en nuestro imaginario creativo, donde profesamos sin temor a equivocarnos un gran respeto y admiración hacia esta especialidad, que tiene como premisa fundamental la organización de los procesos de la creatividad para la realización de un proyecto de obra de arte cualquiera incluyendo el humano, desde la idea hasta la materialización de la misma mediante: **la Producción, el Producir y el Productor**, trilogía de palabras de gran uso social, en la vida cotidiana de los seres humanos.

Esta trilogía de palabras que encierran una especialidad importante e imprescindible para cualquier resultado productivo para la vida y subsistencia del ser bio-sico-social y muy especialmente en el que interviene en la creación artística, donde el ser humano como ente principal la incorpora a su proceder diario según su sensibilidad, talento y creatividad, en el desempeño de la manifestación artística en que este se desarrollará como Artista Creador. Es decir ya sea en: Teatro, Danza, Espectáculos, Eventos, Festivales, Videos, Radio, Televisión y Cine, entre otras. Recordamos que el Productor tiene que tener un dominio del lenguaje común de todas estas manifestaciones para poder Producirlas, pero en lo particular el

lenguaje propio de la especialidad como el caso del Productor Audiovisual, que debe dominar el lenguaje general de la Producción y en específico el campo donde se desarrollará para Producir los proyectos que vienen acompañados en la actualidad por las herramientas de las TIC.

Desarrollo

Tomamos como referente los conocimientos obtenidos de la praxis-teoría-praxis como **Productor** vinculado a los medios por más de medio siglo, con una experiencia acumulada que poseemos acerca de la realización y ejecución de los Procesos Productivos de la **Producción Artística** nacional e internacional en lo general y en lo particular en las distintas manifestaciones del arte en cuanto a: teatro, danza, espectáculos, musicales, eventos, galas, veladas, conciertos, festivales, carnavales, documentales, video, radio, televisión, y cine entre otros. Estos conocimientos practico-teórico-práctico, han sido adquiridos desde la base a lo largo de una carrera sistemática, donde hemos cursado por los distintos niveles y categorías de dicha especialidad que nos ha formado e instaurado en nuestro acervo cultural las herramientas productivas y creativas adecuadas de aplicación por y para el ejercicio de esta profesión.

Lo interesante sería que todos los involucrados en la creación artística, pudieran tener un mínimo de estos saberes, que en materias académicas del ISA en sus Facultades, deben conformar la malla curricular de un **Productor en General y en lo particular del Audiovisual**, con la cual trataremos de familiarizarnos nosotros, a partir del estudio sistemático y actualizado de la incorporación de las nuevas tecnologías mediáticas aplicadas, las (TIC).

También como realizador y profesor de la especialidad, debemos tener un pasamiento creativo en el logro de los objetivos propuestos y, con el propósito de acercarnos lo más posible a la categorización nacional e internacional en esta especialidad, para tratar de lograr ser y entender lo que es en lo teórico y lo práctico en cuanto a lo técnico-artístico de los medios de comunicación un verdadero **Productor Audiovisual**.

Producción de Arte

Lo primero que debe hacerse es referirnos a qué es la **Producción de Arte**: La misma queda enmarcada en los propios debates que enfrenta en la actualidad la preparación para la construcción o realización de una obra de arte, ya sea para su exhibición, comercialización, puesta en escena o función. La **Producción** como especialidad artística es la que nos proporciona las herramientas adecuadas y apropiadas que se fundamentan a partir de un conjunto de saberes y conocimientos que el Productor como Artista creador debe tener incorporado en su cartera de profesionalidad, todo con la finalidad de lograr la conexión teórico-práctico desde la definición de la idea, su adecuada guionización, la correcta realización de la misma, hasta su materialización como obra de arte, desde la acción programada a la asumida (ver, percibir, pensar, actuar) esta alcanza enlazar lo creativo del arte, mediante los adecuados procesos productivos con la industria del entretenimiento.

En las disímiles consultas efectuadas de la literatura especializada que hemos podido encontrar, ha sido definida la **Producción Artística** del modo siguiente: "Conjunto de actividades de orden organizativo, práctico, económico, artístico y técnico que confluyen en la creación de un producto audiovisual". La definición anterior no deja lugar a dudas, no obstante, sigue aceptándose como regularidad del referido concepto que la **Producción** no es más que: El arte de interpretar y organizar las ideas que se expresarán en un mensaje escénico, televisivo o cinematográfico, real o ficticio, y que su evidencia perceptual se concretará en una toma de conciencia para el enjuiciamiento de los valores humanos que la acción y los conflictos introducidos en la narración proponen.

En la **Producción** de cualquier manifestación de arte, a nuestro juicio, siempre debemos tener en cuenta las siguientes etapas de los Procesos Productivos de la misma:

- **Etapas 1:** Guion. Desarrollo de proyecto y financiación. Finaliza en el mejor de los casos con la maduración del proyecto, la identidad del mismo y tener casi el 100 % de la financiación asegurada. Semielaborado: carpeta de presentación / pitch / WIP.
- **Etapas 2:** Pre-Montaje. Montaje. Función. Desmonte y Devoluciones de la construcción "industrial" / "artesanal". Pre-grabación o filmación, Grabación o Filmación, Post-Producción (Post-grabación, Post-filmación)

- **Etapas 3:** Comercialización (distribución, festivales, ventas nacionales e internacionales, estreno comercial o audiciones. Copias en video / DVD para la promoción en la TV y otros medios apropiados).

Para el tratamiento escénico, se debe diseñar y organizar un **plan de Producción** por etapas, con un lenguaje afín a esta especialidad y siguiendo, según nuestra opinión, un sentido de orden lógico: Guion, Pitch, WIP, Pre-montaje, Montaje, Función o Puesta en Escena, Desmonte y Devoluciones, Pagos contractuales y Agradecimientos, Distribución de la Obra, Pitching, Comercialización y Derechos de Autor, entre otros. También entendemos y sugerimos que se debe cumplir un orden lógico en los planes parciales de los procesos de grabación de sonido e imagen así como en lo cinematográfico. Para la grabación de video como medio audiovisual, también debemos tener en cuenta sus etapas de Producción: (guion, pre-grabación, grabación, post-grabación, post-producción, entre otras). Para la Filmación las etapas de Producción:(guion, pre-filmación, filmación o rodaje, post-filmación y post-producción, entre otras)

Existen también desde mi punto de vista de manera correcta o incorrecta para algunas Casas Productoras y/o Producciones independientes los términos para las distintas etapas de Producción como: (Pre-Producción, Producción y Post-Producción).

Siempre recordamos que en las Matemáticas, como ciencia exacta, al multiplicar y/o adicionar el producto y/o la adición no se altera por el orden que colocamos los factores y/o los sumandos, pero en la **Producción de Arte**, si alteramos el orden de los factores y/o sumandos vistos como etapas de la **Organización de la Producción Escénica**, si se altera el desarrollo para el logro del producto final a la hora de **Producir** una idea, recordando que en esta valoración organizativa está incluido el pensamiento artístico-estético para la creación de la misma.

Un **Productor**, además, debe conocer con profundidad desde la perspectiva de una valoración crítica y epistemológica, las características de los medios en los cuales se desenvuelve recordando que los conceptos artísticos han cambiado en la modernidad; pero sobre todo humano, con un alto sentido de filantropía y altruismo, debe ser un ente con gran talento, creativo, realista, muy actualizado en los saberes de la psicología-sociología, las neurociencias, la semiótica, la crítica, la historia, la literatura, la metodología de la investigación y los medios de comunicación entre otros, teniendo presente el pensamiento que acompaña los tránsitos de la tecnología(TIC).

Debe ser un gran conocedor de lo que ocurre en la actualidad; no solo en los marcos de lo audiovisual, sino en la propia vida cotidiana. Este postulado incluye, los problemas sociológicos de su país, del mundo en general y de su espacio inmediato como ser biopsicosocial, teniendo en cuenta para este análisis su mirada crítica hacia los componentes del equipo de realización a conformar para poder cumplimentar con la estética de la política cultural vigente.

Para introducirnos en la primera parte del proceso de creación a partir de la idea, comenzamos por la parte literal, argumental o sinopsis que conformamos después de la idea la denominamos inicialmente Guion que puede ser argumental o temático, literal, técnico, artístico, entre otros y lo definimos así:

Guion: Escrito breve que sirve de guía, o pauta para representar por escrito el argumento de una obra de arte, de una película cinematográfica o programa de televisión para su cabal realización. Texto en el que están desarrollados y detallados todos los elementos que intervienen en la realización y puesta en escena de un espectáculo, de una película, anuncio, obra teatral o de un programa de radio o de televisión. Otras formas de expresarlo:

“La forma escrita de cualquier espectáculo audio y/o visual. Es la base codificada de una expresión artística. Esto se aplica a espectáculos de teatro, televisión, cine, radio, entre otros” (Comparato, s/f).

En los estudios visuales de José Luis Brea: visualidad y Producción Cultural dice que significa la materialización en palabras de un conjunto de imágenes “imaginadas” por el autor, con sus correspondientes diálogos y según el cual se cuenta una historia (Brea, s/f).

“Las preferencias estéticas pasan a ser políticas cuando se violan los límites convencionales que distinguen el arte del no-arte” (Keith Moxey en Aula del Centro, 2018).

Akira Kurosawa, expresa:

También está expresado: que con un buen Guion, un buen director puede hacer una obra maestra; con el mismo Guion, un director mediocre puede hacer una película aceptable, pero con un Guion malo ni siquiera un buen director puede hacer una película buena. (FILMIN, 2018).

Uno de los elementos principales que se insertan en el debate a la hora de **Producir** una idea es el Guion, Herramienta fundamental para el trabajo de la **Producción**. Al definirlo se tiene en cuenta que es un escrito breve que sirve de guía, o trama para representar por escrito el argumento de una obra de arte, de una película

cinematográfica o programa de televisión para su cabal realización. Además, es un texto en el que están desarrollados y detallados todos los elementos que intervienen en la realización y puesta en escena de un espectáculo, de una película, anuncio, obra teatral o de un programa de radio o de televisión. Se puede concluir que el Guion es sinónimo de libreto y constituye una herramienta fundamental y de mucha utilidad en el importantísimo trabajo de mesa con el equipo de realización y en el colectivo técnico-artístico. Lo que aquí no quede definido para su realización queda expuesto a la improvisación, aspecto nada aconsejable profesionalmente en la realización de una obra de arte. Este se convierte en una verdad para todo el equipo de realización, que tendrá el mismo contenido literario, para que exista a primera vista una coincidencia de todos los puntos de vista de la idea a realizar y, no le deje espacio a los aspectos impensados, aunque la interpretación del mismo estará en dependencia del grado de creatividad del pensamiento del especialista como lector para su desarrollo y aporte creativo al mismo.

No obstante, para los “imprevistos” que se puedan dar, donde estos no deben ser por falta de cuidado, el **Productor también se convierte en un solucionador de problemas**, ya que con su talento, inteligencia y capacidad cognitiva dará las sugerencias y las soluciones técnicas-artísticas-económicas adecuadas, según la realidad objetiva a remediar y a la situación real existente en lo previsto en el Plan General de Producción (PGP) sin que se afecte en ningún momento la calidad artística de la futura obra de arte.

Podríamos decir que en los apuntes expresados en el guion para la **Producción del proyecto de una obra de ARTE cualquiera**, las leyes de Murphy cobran rotundidad:

- Toda tarea es más complicada de lo que se piensa.
- Toda tarea lleva más tiempo que el originalmente previsto.
- Si algo no previsto, puede fallar, fallará.

ARTE. Etimología.

- El término arte procede del latín *ars*.
 - Propio de la creación o producción
 - Indicativo de los talentos o conocimientos más profundos
 - Artista (creador de obras únicas). (Oxford Languages, 2023)
- En lo que compete al acercamiento de la construcción teórico-metodológica, aspecto esencial para adentrarme en ese amplísimo

proceso que es la Producción, debo acotar que el término Producción y la acción de producir, no pueden separarse del vocablo Productor. Especialistas y críticos de la realización audiovisual, cuando ingresan en las acepciones semánticas del mismo, coinciden en afirmar que en la Producción, el Productor -como artista- creativo- desempeña un papel protagónico ya que debe ser una persona dotada de: una evidente cultura general, larga visión estética de futuridad, y sobre todo, gozar de una conciencia de los límites facilitadora de una mirada sagaz para descubrir los riesgos en relación con su desempeño así como patentizar la meta que busca alcanzar. Se le llama **arte** a las creaciones mediante las cuales el ser humano expresa una visión sensible en torno al mundo que lo rodea sea este real o imaginario.

- El arte habitualmente expresa ideas o emociones a través de recursos visuales, lingüísticos o sonoros.
- El arte expresa percepciones y sensaciones que tienen los seres humanos que no son explicables de otro modo. Se considera que con la aparición del Homo sapiens, el arte tuvo en un principio una función ritual, mágico-religiosa, pero esta función cambió a través del tiempo.
- La noción de arte es hoy sujeta a profundas polémicas. Esto debido a que el significado de la palabra «arte» varía según la cultura, la época, el movimiento, o el grupo de personas para las cuales el término es productor de sentido.
- El arte es una forma de armonía. (Martí, s./f.).

A tenor con lo explicado y por la importancia que tiene esta especialidad de creación artística, el *problema que me he propuesto en esta ponencia de investigación es: ¿Cómo contribuir a partir de la praxis y el despliegue de mi labor como Realizador, en la posible formación profesional del Productor como artista creador?*

Los objetivos propuestos que me guiaron en la investigación se relacionan con el vocablo productor, la caracterización de su labor como artista creador en el ámbito nacional, y los retos que enfrenta un productor audiovisual durante la producción y los procesos productivos.

La investigación tomó como guía las preguntas siguientes:

¿Cuáles son desde el punto de vista semántico las acepciones que, en diversas

áreas geográficas, tiene el término *Productor*?

¿Qué rasgos han distinguido al *Productor* de Audiovisuales en Cuba, desde el surgimiento de este medio de comunicación hasta la actualidad?

¿Cuáles son los retos que ha de asumir un *Productor Audiovisual* en las distintas etapas del proceso de realización?

A los efectos de la investigación se utilizó la metodología de tipo cualitativo. Este planteamiento parte, tal y como lo expresa la bibliografía consultada, de aspectos tales como: el autor/investigador se involucra en los resultados y su logro final; la presentación del problema de investigación tomando como referente sus propias experiencias, o sea, es sujeto y objeto de dicha investigación; los datos a analizar van apareciendo poco a poco y, eso, da la posibilidad de contrastar los soportes investigativos revisados; son útiles tanto los textos o documentos escritos, como las imágenes o audibles, por último, sus resultados finales son flexibles.

Ello condujo al empleo de métodos tales como:

- Histórico y lógico: ha hecho posible el estudio de un segmento de la programación en nuestro país cuando se rememora al denominado *Producto de un proyecto de obra artística*.
- Analítico-sintético: parte del análisis hecho a planteamientos provenientes de la bibliografía consultada, entrevistas y documentos que han favorecido el contraste y la elaboración de la propia teoría.
- Revisión documental: mediante el estudio de publicaciones, libros, artículos digitales, parrillas de programación, resultados de encuestas, entre otros. Realización de entrevistas a profesionales del medio.
- Entrevista: realizada a directores, guionistas, artistas de distintos medios, productores, profesores y especialistas con el propósito de obtener información sobre sus valoraciones acerca del objeto de estudio.

Sin dudas, el principal debate al cual me he enfrentado como investigador, con relación al objeto de estudio que ocupa, ha sido delimitar las fronteras de su conceptualización. A las rutas investigativas por donde incursioné debo sumar el hecho de reconocer que tal y como ha sido planteado: “Un Productor debe ser profeta y general, diplomático y árbitro, avaro y verdugo. Le hacen falta la paciencia de un santo y el puño de hierro de un Cromwell. A priori clarividente e ingenioso, debe tener, además una especie de olfato universal. Es un demiurgo pícaro e inteligente, en apariencias disperso, pero muy ordenado, que va a montar

en la vida real otra vida”.

Como categorías de análisis se tomaron producción, productor, producción audiovisual. Entendidas como:

Producción: Como especialidad artística es la herramienta adecuada y apropiada que se fundamenta en un conjunto de saberes y conocimientos, con la finalidad de lograr la conexión teórico-práctica desde la definición de la idea hasta su materialización, de la acción programada a la asumida (ver, percibir, pensar, actuar) esta alcanza enlazar lo creativo con la industria del entretenimiento.

Productor: Líder del anonimato. Persona que se encarga de las cuestiones organizativas, artísticas, técnicas y económicas de un proyecto audiovisual. De acuerdo con el Director, localiza y cita el personal, planifica los turnos para la edición y post-producción, soluciona y satisface todos los detalles que facilitan la realización del programa. Una de sus funciones dentro de su liderazgo es el de **reconocer** el trabajo desplegado de forma y manera altruista e individual por cada uno de los componentes del grupo de realización conformado, conservando siempre el concepto de que **somos** un equipo de trabajo. En las emisiones informativas, participa de manera presencial en la planificación del guion de post-producción y aporta sugerencias. Es quien gestiona y proporciona el posible capital o financiamiento asignado mediante el PITCH, organiza y controla todo lo concerniente al proyecto desde el principio hasta el final de este. El Productor independiente, tendencia surgida en los últimos años, es quien trabaja por su cuenta. Puede ser empresa o persona. El Coproductor al igual que el Asociado y que el Designado, resultan ser un ejecutivo que personifica y representa a otras de las empresas que se asocian en la Producción del proyecto.

Productor Audiovisual: Artista Creador y/o Persona que se encarga de las cuestiones organizativas, artísticas, técnicas, tecnológicas y económicas de un proyecto audiovisual (sonido e imagen, todo lo que se oye y se ve) con la intervención de las TIC.

En el transcurso de la investigación se han tomado otros referentes como son los espacios: El ISA, FAMCA, ICAIC, UNEAC, ICRT, los Lucas, *Sonando en Cuba* y La Banda gigante de RTV Comercial, Casa Productoras de Videos, entre otros, para obtener las versiones y testimonio de los Productores como realizadores Audiovisual.

En mi caso como Productor de algunos de estos proyectos, participé en: el análisis del guion, su desglose y listado de necesidades, el Diseño de la Producción Virtual, búsqueda del financiamiento y la organización de la carpeta de realización con sus correspondientes planes parciales de trabajo, el cálculo del presupuesto y el Plan General de Producción (PGP) para la realización del Proyecto de obra. La confección del PITCH, para su posible realización y del WIP.

Los resultados obtenidos constituyen fuentes para el proceso de enseñanza-aprendizaje en las carreras de arte, ya que ofrece herramientas de trabajo para mostrar la producción como una creación artística a partir de su sustento teórico-práctico, donde tiene como premisa fundamental, la formación de valores en el equipo de realización para la unificación del pensamiento creativo como colaboradores en el proceso multidisciplinar durante la creación artística.

Conclusión

Me atrevo a finiquitar como expreso al comienzo de esta ponencia. Que lo medular y paradigmático del Talento del Productor en una Producción al Producirla no es solamente el análisis y estudio del proyecto de guion a desarrollar y su organización adecuada, sino que debe saber, si está preparado con altruismo y filantropía para crear un grupo de trabajo y relacionarse con los seres humanos seleccionados en los procesos de creación e inteligencia racional y emocional en el posible encadenamiento de los procesos productivos y creativos para poder intercambiar y negociar conceptos de arte con estos especialistas que conforman el equipo de realización como especialistas en las distintas manifestaciones artísticas.

Referencias Bibliográficas

- Aula del Centro. Especialización Fotográfica [facebook]. Recuperado 11 de febrero de 2019, de <https://m.facebook.com/photos>.
- Brea, J.L. (s/f). Estética. Historia del Arte. Estudios Visuales [internet]. Recuperado 11 de febrero de 2019, de <http://www.fadu.edu.uv/files.pdf>.
- Comparato, D. (s/f). Comparato doc el gui3n arte y t3cnica de escribir para cine y televisi3n. Recuperado 11 de febrero de 2019, de https://issuu.com/semiolog3a_virtual/docs/comparato_el_gui_n_arte_y_tecn.
- FILMIN (2018). 25 lecciones de cine del maestro Akira Kurosawa [Sitio Web]. Recuperado 11 de febrero de 2019, de <https://www.filmin.es/blog/25...>
- Mart3, J.J. (s/f). Obras completas Volumen 5.
- OxfordLanguages (2023). Oxford Languages and Google [internet]. Recuperado 11 de febrero de 2019, de <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>.

119- Las estrategias curriculares: vía para alcanzar la integralidad del profesional de las artes

The curricular strategies: via to achieve the integrity of the professional of the arts

Autoras

Ms. C. Cecilia Gálvez Henry²³⁹, cgalvez11448@gmail.com

Lic. Marta Gálvez Henry²⁴⁰, marticagalvez18@gmail.com.

Resumen

La Universidad de las Artes como parte del Sistema de Centros de la Educación Superior en Cuba participa del sistema del perfeccionamiento del proceso docente-educativo. Con la implementación del plan de Estudios “E”, aprobado por el Ministerio de Educación Superior (MES) en el año 2016, la formación de los futuros profesionales se eleva a planos superiores a partir de la integración del desarrollo científico técnico y comunicacional para lograr egresados cada vez más competentes en cualesquiera de las carreras y perfiles. A través de la implementación de las Estrategias Curriculares cuyos contenidos posibilitan dar salida a los Lineamientos de la Política Económica y Social del país que en su artículo 122, exige la actualización de los programas de formación e investigación en las universidades para lograr el modelo de profesionales que requiere la sociedad cubana actual, (Gómez Abraham y otros, 2018).

Palabras clave: Educación Superior, Universidad de las Artes, Plan de estudios “E”, Estrategias Curriculares.

Abstract

Curricular strategies: a way to achieve the integrality of the arts professional
The University of the Arts, as part of the system of Higher Education Center in Cuba, participates in the system of the teaching-educational process. With the implementation of study Plan E, approved by the Ministry of Higher Education

²³⁹ Prof. Titular y Consultante de Filosofía. Universidad de las Artes

²⁴⁰ Prof. Asistente de Estética. Universidad de las Artes

(MES) in 2016, the training of future professionals rises to higher levels from the integration of scientific, technical and communicational development into the teaching process, to achieve increasingly competent graduates in any area of knowledge.

The implementation of the curricular strategies, constitute key elements to give way to the guidelines of the Economical, and Social Policy of the country, wich in its postulate 122, requires updating the training and research programs, in the universities to achieve the graduate model, that is required in current Cuban society.

Keywords: Higher Education, University of the Arts, Curriculum E, Curricular Strategies.

Introducción

El objetivo de esta propuesta es develar la necesidad de la elaboración y puesta en práctica de la Estrategia Curricular del Plan de Estudio “E”, en la Universidad de las Artes, para contribuir a la superación cualitativa de su aplicación.

Desde su fundación en 1976, su visión se enfoca en ser referente a nivel nacional e internacional, generar conocimientos útiles para la enseñanza artística en la formación de profesionales comprometidos con la potenciación de una cultura de paz que permita poner a disposición de la sociedad egresados con una alto sentido creativo, humanista y crítico, comprometidos con el bienestar de la comunidad y la difusión de los derechos culturales en condiciones de equidad, la no discriminación y la sustentabilidad.

El diseño de las estrategias curriculares se han concebido e indicado en el escenario docente como una necesidad. La nececesidad la determina el hecho concreto de que el egresado del nivel superior tiene obligatoriamente que saber hacer todo aquello que en el Modelo del profesional quedó establecido y ello no se circunscribe sólo, a la aplicación, a la utilización de los contenidos recibidos a través de las disciplinas y asignaturas con sus características específicas.

El egresado de la Universidad de las Artes, tiene que ser un profesional formado, lo que significa que tiene que mostrar en la práctica un conjunto de cualidades

que pongan de manifiesto una personalidad íntegra, ajustada a su tiempo, a las condicionantes sociales de su país y del mundo globalizado en el que vive; debe ser proyectivo, flexible, portador de las herramientas necesarias que le permitan superarse continuamente, identificar problemas y enfrascarse en la búsqueda de soluciones para contribuir al crecimiento y desarrollo de sus esferas de actuación. La introducción de las estrategias curriculares en la formación profesional en la educación superior en Cuba, se remontan al diseño del Plan “C” y las propuestas de los Programas Directores para completar la formación integral del estudiante. Luego con la implementación del Plan “D”, son denominadas estrategias curriculares como se les conoce actualmente, fueron concebidas como espacios complementarios con definidas funciones educativas e instructivas, con una estrecha relación entre saberes y conductas en los marcos del proceso docente educativo para obtener un graduado con gran sentido humanista y altruista, (Vallejo Portuondo y otros: 2018).

Si bien desde cada asignatura se puede contribuir con eficiencia a la formación que va más allá de la instrucción, el acelerado desarrollo científico, tecnológico y de las comunicaciones, no es posible que en los años de duración de una carrera, el educando pueda recibir todo lo que necesita. Por otra parte el perfeccionamiento continuo de los planes de estudio tienen como tendencia la optimización de los procesos de enseñanza- aprendizaje, sin abandonar la labor educativa.

En la consecución que han tenido los mismos, desde el Plan “A” hasta el actual Plan “E”, se ha reducido el tiempo en general de duración de las carreras a cuatro años, además de introducir otras variantes, modalidades y algo muy importante, la asunción por los estudiantes del aprendizaje de manera independiente. Esta es una tendencia mundial que requiere

¿Qué implicaciones tiene una formación de este carácter?

Dada la complejidad de esta alta casa de estudios, integrada por seis facultades donde se aplican dos modalidades de estudio, es imprescindible reafirmar el lugar de los profesores como facilitadores del proceso de aprendizaje y les corresponde en este sentido ofrecer los enfoques, los conocimientos esenciales que ilustrarán a los estudiantes para la realización del estudio independiente, que contempla: la consolidación, la profundización, el establecimiento de relaciones entre los conocimientos, la obtención de nuevos conocimientos, el procesamiento de la información, la elaboración de resúmenes diversos, la informatización de los

resultados, el exponer por escrito y oralmente, utilizar diversos medios, en fin determinar problemas inherentes a su profesión.

Otra especificidad es la de estimular a la investigación en la búsqueda de soluciones, mover el pensamiento hacia la actualización del conocimiento y lo más importante, ponerlas en práctica y verificar convenientemente su pertinencia en correspondencia con los objetivos generales del Plan de Estudio, con las cualidades y las misiones que como encargo social deberá cumplir el egresado.

Desarrollo

En el orden formativo, todo proceso docente-educativo aspira a una formación integral. La integralidad requiere de la conjunción de varios componentes, entre las que destacan las estrategias curriculares, que posibilitan la construcción de puentes interdisciplinarios y/o transdisciplinarios que, en los marcos de la Disciplina Principal Integradora garantizan una mayor capacidad de diversificación y especialización del saber, a partir de la aplicación del principio didáctico de la vinculación de la teoría con la práctica y al enfoque sistémico del contenido de la enseñanza.

En tal sentido, por la función que socialmente le corresponde al arte, el modelo del profesional que se propone alcanzar la Universidad de las Artes, requiere de una consciente aplicación de las estrategias curriculares, las que constituyen un abordaje pedagógico del proceso docente, que se realiza con el propósito de lograr objetivos generales relacionados con determinados conocimientos, habilidades y modos de actuación profesional para lograr que los procesos creativos, respondan a los requerimientos de la contemporaneidad, (Sierra Figueredo: 2009).

La formación artística requiere de todo un entramado, donde la responsabilidad, profesionalidad y ejemplaridad del tutor o facilitador serán claves determinantes en la modelación del profesional al que se aspira. Una de las vías que propone (Romero Enríquez y otros, 2022), con el fin de mantener una secuencia lógica y coherente, radica en establecer una dinámica de correlación entre las acciones trazadas por las Disciplinas Principales y las tareas propuestas por las estrategias curriculares.

Dichas estrategias requieren de determinados procedimientos para su aplicación,

de acuerdo a lo expuesto por Vallejo Portuondo y otros, se deben seguir algunos pasos para la implementación de las estrategias: establecer un punto de partida, conceptualizar y contextualizar la estrategia curricular, determinar los objetivos, aplicar los principios didácticos para integrar la estrategia curricular, determinar los criterios de medidas del alcance de las estrategias curriculares en cada asignatura.

El punto de partida debe estar en correspondencia con el dominio de las necesidades de la comunidad universitaria que en el orden académico y territorial poseen, con las que se debe interactuar de manera individual y colectiva. Como segundo paso o momento decisivo, dentro de las disciplinas es necesario determinar cuál de las asignaturas ejercerá el liderazgo metodológico, operativo, dinámico y de ayuda, a fin de mantener una secuencia lógica.

En este mismo sentido, la determinación de los objetivos a alcanzar por año debe ser resultado del trabajo metodológico, donde el colectivo de año controla y regula los mismos, teniendo en cuenta la científicidad pedagógica y el carácter de sistema que garantice un aprendizaje armónico y direccionado. Por su parte la aplicación de los principios didácticos asegura la asequibilidad, la sistematicidad y el tratamiento a las diferencias individuales de los educandos para que el proceso de aprendizaje ocurra de forma coherente y lógica.

Es imprescindible para comprobar la eficiencia o no de dicha implementación, establecer los criterios de medidas del alcance de las estrategias, es decir, evaluar de modo integral, objetivo, el alcance progresivo, desarrollador del aprendizaje, estos criterios serán propuestos por los docentes implicados en su aplicación y con ello se develarán las fortalezas y debilidades de su implementación para su posterior perfeccionamiento.

Tomando en cuenta lo anteriormente planteado, se requiere de un enfoque disciplinar desde los años iniciales de las carreras y perfiles que de acuerdo a lo reglamentado en el Plan de Estudio "E", posibilite la actualización permanente de los contenidos, en correspondencia con las tendencias más difundidas, a fin de lograr insertarse en los procesos de internacionalización de los currículos, así como registrar el grado de satisfacción y calidad del proceso docente educativo en pos de la eficiencia del ciclo.

Sólo es posible alcanzar los fines deseados si funcionan de modo estable y orgánico los departamentos docentes (de Formación General y de Especialidades), los colectivos de disciplina, de asignatura y los colectivos de año, estructuras

imprescindibles para el funcionamiento del Plan “E”, de acuerdo a lo normado en el Reglamento Organizativo del Proceso Docente y de Dirección del trabajo Docente y Metodológico para las Carreras Universitarias (Resolución 47/22) del Ministerio de Educación Superior.

En las condiciones que se desarrolla la educación superior en Cuba en los momentos actuales, los avances en los saberes de las diferentes esferas obligan, a que se develen de manera consciente, los vínculos, las relaciones existentes entre ellos. De este modo se insiste en su develamiento consciente porque estos están, existen, pero muchas veces se obvian y no precisamente por desconocimiento, hecho que obliga a los docentes a la superación y categorización permanentes para desterrar de las aulas procedimientos y criterios que en ocasiones castran la calidad del proceso docente-educativo, denigran la labor y función del maestro, en detrimento de lo que se espera de los docentes de acuerdo a la extraordinaria tradición del magisterio en Cuba.

Tener en cuenta el lugar y papel de las estrategias curriculares, beneficia y posibilita, que sobre todo las disciplinas y asignaturas por su ubicación, en un mismo año y en los años superiores, puedan reconocer los contenidos que se se reiteran y poder sustituirlos por otros más necesarios que contribuyen de modo más objetivo al desarrollo de habilidades más complejas del pensamiento lógico, al trabajo con las fuentes de información e investigativas que garanticen una formación gradual y más completa, de manera que el estudiante arribe en mejores condiciones a la etapa de elaboración de su tesis de graduación y su labor investigativa posterior. Esta precisión que será facultad de los colectivos de carrera, disciplina y asignaturas, debe contar con los criterios de los profesores más experimentados, que pueden analizar y hacer determinaciones más acabadas, de acuerdo a los métodos y estilos de trabajo de los mismos, la disponibilidad de medios y recursos de cada área que garanticen la unidad de los intereses cognoscitivos y proponer la realización de ejercicios integradores, en los que los resultados avalen la eficiencia de las Disciplinas Principales Integradoras, sin las cuales no se podría dar salida adecuada a las estrategias curriculares proyectadas en cada carrera.

Los procesos formativos en la educación superior se proyectan en tres grandes objetivos: la formación de pregrado, la preparación para el empleo y el posgrado. En el pregrado es imposible dotar al estudiante de todo el conocimiento acumulado, puesto que las teorías envejecen, pueden ser enriquecidas o abolidas, además del carácter finito de cada año académico; la inserción laboral requiere además de

los conocimientos básicos proyectados en la carrera, de cierta cultura económica; jurídica y ciudadana; sobre protección e higiene del trabajo; de ética profesional; sobre la sexualidad responsable, la educación ambiental, el respeto a la otredad y la necesidad de los procesos descolonizadores, tan necesarios en estos tiempos, entre otros, (Gómez Abraham y otros, 2018).

De acuerdo con lo planteado por García, Escandón y Puga (2000), las estrategias como adecuaciones curriculares, están diseñadas para constituirse en aquellas respuestas específicas y adaptadas a las necesidades educativas concretas del estudiante que no quedan cubiertas con el currículo base ni propio.

La Universidad de las Artes, tiene que atemperarse a los nuevos tiempos y necesita incorporar las Estrategias Curriculares como una necesidad. Las mismas posibilitarán que de manera organizada y planificada se unifiquen e integren aquellos elementos que dan contenido al Plan de Estudio y en los cuales es imprescindible la participación de todos, gradualmente y en sistema.

Trabajar en ese sentido, requiere del completamiento y estabilización de las estructuras que garanticen la organización del trabajo desde el nivel de universidad, hasta el de cada departamento, implicando a todo el colectivo de profesores y personal no docente de apoyo a la docencia, incluso a las familias, pues una vez egresados los alumnos-artistas, los artistas-alumnos, vertirán sobre la sociedad lo aprendido y aprehendido (valores), al tomar conciencia del por qué y para qué existimos ya que en un futuro no lejano también construirán sus familias.

Se requiere rectificar las incompetencias, activar el trabajo en sistema y el sentido de pertenencia, recuperar la autoridad, restablecer la comunicación, la organización escolar, el control sistemático de los procesos como si esto no fuera necesario.

La Universidad de las Artes puede lograrlo, al tener peculiaridades que no poseen otros centros de la educación superior como la especialización con que ingresa más del 90% de la matrícula, de ellos un número significativo arriba con Premios, obtenidos a nivel nacional e internacional, hecho que continúa durante la carrera, otra especificidad es que trabajan en centros e instituciones artísticas con toda la responsabilidad que ello exige.

Otra peculiaridad radica en el carácter tutorial de la enseñanza, conducida por artistas-profesores con trayectorias relevantes, premiados a nivel nacional e internacional, con experiencia de larga data, textos publicados en función del desarrollo artístico y teórico, poseedores de grados académicos y científicos, que pueden ejercer y de hecho lo hacen, una influencia muy positiva en sentido

general.

Tener en cuenta en la formación del profesional de las artes las estrategias curriculares, posibilitan alcanzar una direccionalidad del proceso docente-educativo, centrada en la búsqueda de respuestas a las necesidades que en todos los órdenes pueden tener lugar, permite a su vez alcanzar una acción formativa integral que armonice con los valores y principios que deben expresarse en su práctica laboral y como especialistas, al egresar de las aulas.

Algunos centros de esta enseñanza lo han logrado a través de la realización de talleres metodológicos en los que, tanto los jefes de las restantes disciplinas como los profesores principales de año, han presentado proyectos de acciones a ejecutar que incluyen desde el plan para una efectiva práctica laboral investigativa; acciones para el desarrollo de las estrategias educativas para cada año, la reevaluación de las habilidades, los conocimientos y los modos de actuación a desarrollar desde cada asignatura y disciplina.

Un buen punto de partida para la Universidad de las Artes, sería tener en cuenta la clasificación en tres grupos, (Sierra Figueredo, 2009) de las estrategias educativas: como vía inicial de organizar este proceso:

- El primer grupo considera la existencia de la estrategia principal que aglutina todas las disciplinas y asignaturas contenidas en el Plan de Estudios “E” con un enfoque integral en función de la labor educativa y político-ideológica.
- El segundo grupo aglutina las estrategias de formación básica, en las que están contenidos aquellos saberes que obligatoriamente debe recibir para su formación profesional.
- El tercer grupo contiene las estrategias que deben dar respuesta a los intereses particulares de la profesión.

Desplegarlas y ponerlas en práctica, conduce necesariamente a la revisión del Modelo del Profesional al que aspiramos, plasmado en los diferentes Planes de Estudio en tanto hoy, se adolece del no cumplimiento del plan de ingreso por desmotivación, de un marcado descenso de las matrículas por la emigración, el empleo a tiempo completo, las dificultades en la evaluación como profesionales y la inserción en las empresas o productoras artísticas una vez graduados., así como un deficiente funcionamiento de la organización estudiantil de base y de universidad que no ha logrado movilizar a sus miembros para reevaluar sus acciones en la búsqueda de soluciones y restablecer sus fortalezas.

Conclusiones

Las Estrategias Curriculares constituyen herramientas pedagógicas para lograr con mayor calidad el desarrollo de los Planes de Estudio en la educación superior. Ellas complementan, a través del Trabajo Docente-Metodológico la pertinencia y calidad de los procesos formativos, correctamente planificados, organizados, ejecutados, y con un plan de control bien concebido, a través de la Disciplina Principal Integradora, en las diferentes carreras.

La Universidad de las Artes necesita asumir rigurosamente, la estrategia curricular, dando solución a los problemas estructurales y de funcionamiento, como presupuesto, para una segura implementación.

El funcionamiento de las estrategias, depende en gran medida de la labor colectiva, la sistematicidad y coherencia de las diferentes estructuras y niveles del trabajo metodológico y educativo.

La adecuada articulación entre los Planes de estudio y las Estrategias curriculares, posibilitarán lograr el modelo del profesional que la época, el país y la universidad necesitan.

Referencias Bibliográficas

- García, P., Escandón M., Puga, R. (2000). Hacia una concepción del aprendizaje desarrollador. *Colección Proyectos*. ISP Enrique José Varona.
- Gómez Abraham, Liannet, González Mir, Escalona Abella (2 de enero de 2018). Nuevo plan de estudios, nuevas expectativas. Recuperado de www.granma.cu.
- Ministerio de Educación Superior. (2022). *Reglamento Organizativo del proceso docente y de dirección del trabajo docente y metodológico para las carreras universitarias*. La Habana: Ministerio de Educación Superior.
- Romero-Enriquez, D., Pérez Parrado, Perera Pérez. (septiembre-diciembre de 2022) La disciplina principal integradora y su papel en el trabajo con las estrategias curriculares, 1 *Educación y Sociedad*, 20(3).
- Sierra Figueredo, S.; Fernández Sacasas, M.; Aguilera, Pernas G., Cobelo, D. (s/f). *Las estrategias curriculares en la Educación Superior: su proyección en la Educación*

Médica Superior de pregrado y posgrado.

Vallejo Portuondo, G. R., Mendo Alcolea, N., Lahera Puig, M. L.(s/f). *Procedimientos didácticos-metodológicos para la implementación de las estrategias curriculares en la educación superior.*

121-Las habilidades investigativas en la formación universitaria de los docentes de las disciplinas históricas y teóricas de la Música

Investigative skills in the university training of teachers of the historical and theoretical disciplines of Music

Autoras

Enia Rosa Torres Castellano²⁴¹,

Doctora en ciencias pedagógicas y profesora titular

eniarosa@gmail.com

María de los Ángeles Córdova²⁴²

Doctora en ciencias sobre Arte y profesora titular

Resumen

El trabajo que se presenta es el resultado de la investigación realizada por las autoras en la impartición de la Metodología de la Investigación en el perfil *Profesorado en Disciplinas Teóricas e Históricas de la Música*, que es la disciplina Principal Integradora. La investigación partió del diagnóstico del desarrollo de las habilidades investigativas de las estudiantes, apreciándose un bajo nivel de desarrollo de las mismas. Entre los métodos empleados estuvo la observación, el análisis de documentos, el análisis del producto de la actividad de las propias estudiantes. A partir de lo anterior, se trazó una estrategia pedagógica para propiciar el desarrollo de las habilidades investigativas gradadas según el año académico y con enfoque interdisciplinario. A pesar de la pandemia, se apreció en el modo de actuación de las estudiantes el desarrollo de habilidades como las siguientes: caracterizar situaciones problemáticas de la enseñanza y el aprendizaje de las asignaturas teóricas en el nivel elemental de la enseñanza artísticas, elaborar problemas científicos, fundamentar teóricamente el problema a investigar desde

²⁴¹ Universidad de las Artes, vicerrectora de Formación del Profesional de Pregrado. Especialidad Pedagogía.

²⁴² Universidad de las Artes, profesora de Música. Especialidad Musicología.

la teoría filosófica, sociológica, psicológica, pedagógica y jurídica para proponer soluciones a dichas problemáticas y aplicar en la práctica pedagógica las soluciones propuestas.

Palabras claves: habilidades investigativas, formación universitaria, disciplinas históricas y teóricas de la Música

Abstract

The work presented is the result of the research carried out by the authors in the teaching of the Research Methodology in the Teacher profile in Theoretical and Historical Disciplines of Music, which is the Main Integrative discipline. The research started from the diagnosis of the development of the investigative skills of the students, appreciating a low level of development of the same. Among the methods used was the observation, the analysis of documents, the analysis of the product of the activity of the students themselves. Based on the above, a pedagogical strategy was drawn up to promote the development of investigative skills graded according to the academic year and with an interdisciplinary approach. Despite the pandemic, the development of skills such as the following was appreciated in the way of acting of the students: characterizing problematic situations of teaching and learning theoretical subjects at the elementary level of artistic education, preparing scientific problems, theoretically base the problem to investigate from philosophical, sociological, psychological, pedagogical and legal theory to propose solutions to these problems and apply the proposed solutions in pedagogical practice.

Palabras claves: Investigative skills, university training of teachers y Theoretical and Historical Disciplines of Music.

Introducción

La sociedad del conocimiento demanda la formación de profesionales universitarios con un amplio desarrollo de habilidades que le permitan dar respuesta a las problemáticas de la época contemporánea. Entre los profesionales de nivel universitario de la Música que se forman en la Universidad de las Artes de Cuba

(ISA) están los que se forman como docentes de las asignaturas históricas y teóricas de la Música (conocido como la Profesoría de Música) para los niveles: elemental y medio; del sistema de enseñanza artística. Estos docentes tienen como requisito de ingreso: ser graduado de nivel medio en Música y trabajar como docente de algunas de las asignaturas que abordan los contenidos históricos y teóricos de la Música.

En intercambio con docentes y estudiantes de este perfil, se apreció que una de las inconformidades con los egresados de este perfil está en el pobre desarrollo de las habilidades investigativas, como condición para elevar la calidad de la docencia y del aprendizaje de los músicos en los niveles: elemental y medio.

Con la aprobación del plan de estudio de la carrera de Música, de la generación de los planes de estudio E en la Universidad de las Artes, en julio del 2019, se introdujeron cambios en la disciplina Metodología de la Investigación. A partir de este nuevo plan se declara como disciplina Principal Integradora del perfil, tiene presencia en todos los años de la carrera, lo que propicia el enfoque interdisciplinario.

En esta ponencia se pretende resolver la contradicción entre el nivel de aspiración plasmado en el plan de estudio E y la concepción didáctica empleada, hasta entonces, en la disciplina Metodología de la Investigación Educativa. Para ello se formuló el siguiente **problema científico: *¿qué concepción didáctica utilizar en la asignatura Metodología de la Investigación para contribuir al desarrollo de habilidades investigativas en los estudiantes de la profesora de Música?***

Como **objeto de estudio** se establece el proceso de enseñanza-aprendizaje en la disciplina Metodología de la Investigación y como **campo de acción** la concepción didáctica a seguir para el desarrollo de las habilidades investigativas. El **objetivo** proponer una concepción didáctica en la asignatura Metodología de la Investigación que contribuya al desarrollo de las habilidades investigativas en los estudiantes de la carrera profesora de Música.

Se trabajó con las 6 estudiantes del perfil Procesos formativos en Disciplinas Históricas y Teóricas de la Música (perfil profesora) del curso por encuentros que ingresaron en el curso académico 2019-2020. Entre los métodos y las técnicas empleadas estuvo la observación a clases, la entrevista a docentes y a estudiantes y el análisis del producto de la actividad.

La importancia de esta investigación radica en la propia concepción didáctica que propone para el desarrollo de las habilidades investigativas, en la que los

estudiantes-maestro investigan en su propia práctica docente, aprenden haciendo y vinculando permanentemente la teoría con la práctica.

Este trabajo puede servir para la consulta de otros artistas-docentes-investigadores que se propongan transformar su docencia investigativa.

DESARROLLO

1.- Las habilidades investigativas en la formación universitaria de pregrado.

En las instituciones de nivel elemental y medio del sistema de enseñanza artística, predominan los docentes-artistas que no poseen una sólida formación pedagógica, ellos mismos declaran que enseñan de manera similar a como aprendieron, con los métodos de sus maestros enriquecidos con sus propias experiencias en la docencia. En la actualidad, se requiere que los docentes no reproduzcan los modelos formativos que los antecedieron, ni que desarrollen una docencia apegada a un plan de estudio y a un programa pensado y elaborado por especialistas que desconocen el contexto y las particularidades de los estudiantes, protagonistas del currículo. Se requiere un docente que posea conocimientos, habilidades y valores que lo hagan responsable profesionalmente de dirigir la formación de sus estudiantes. No basta con la declaración en los planes de estudio universitario que forman a los docentes-artistas, sino que la didáctica que acompaña la ejecución de cada asignatura, debe propiciarlo.

El término habilidad, ha sido definido por psicólogos y pedagogos, todas las definiciones apuntan a su relación con el “saber hacer” una actividad o tarea docente determinada.

La doctora Rita Marina Álvarez de Zaya refiere que *“las habilidades son estructuras psicológicas del pensamiento que permiten asimilar, conservar, utilizar y exponer los conocimientos”*²⁴³. Estas se forman y desarrollan a través de las acciones mentales y se convierten en modos de actuación para resolver tareas docentes teóricas y prácticas.

Las habilidades se forman siguiendo los siguientes momentos:

- dominio de la estructura del objeto (dominar el sistema de conocimientos) en correspondencia con el objetivo que se persigue (componente orientador).
- conservación en el pensamiento como mecanismo de actuación según los fines que se persiguen (componente orientador).
- repetición de acciones para convertirlo en un modo de actuación, atendiendo a los objetivos que se persiguen (componente ejecutor).

²⁴³ Rita Marina Álvarez de Zaya. Hacia un Currículo Integral y Contextualizado. Pág,51.

- sistematización de las acciones para cumplir un fin consciente.
 - control de la ejecución en función de cumplir el objetivo (componente de control).
- Entre los componentes de la formación de los profesionales de nivel universitario se encuentran el académico, el laboral, el investigativo y el extensionista; los que se integran en las actividades de pregrado y postgrado. Desde el componente investigativo se precisa la necesidad de emplear los métodos de las ciencias en la producción de nuevos conocimientos.

Estos componentes se trabajan desde todas las disciplinas de los planes de estudio universitarios, pero es la Metodología de la Investigación la que tiene como encargo particular el desarrollo de las habilidades investigativas en los profesionales que se forman, para hacer de cada artista-docente un profesional responsable de perfeccionar y transformar el currículo que enseña.

¿Qué son las habilidades investigativas?

Las habilidades investigativas son el componente del contenido de la formación de un estudiante que permiten la determinación de las acciones a seguir para dar solución científica a un problema de la práctica social. Son acciones que regulan y guían la actividad científica.

Existen habilidades investigativas generales o básicas y las propias de cada área de la ciencia en particular. En las universidades cada asignatura y disciplina contribuirá a la formación de las habilidades investigativas, que a su vez aportarán a la formación profesional de los estudiantes.

Entre las habilidades investigativas generales que se deben desarrollar los estudiantes universitarios para aplicar el método científico en la solución de los problemas profesionales.

- Diagnosticar la realidad circundante.
- Planificar la investigación (elaboración de proyecto):
 - diagnóstico,
 - proyección de posibles soluciones y
 - vías que se emplearán para corroborar la factibilidad de lo propuesto.
- Realización en las acciones de:
 - diagnóstico,
 - implementación de las posibles soluciones y
 - comprobación de la factibilidad de lo propuesto.
- Elaboración del informe del proceso investigativo.
- Comunicación de los resultados (ponencias, artículos....)

A continuación, expondremos la experiencia desarrollada en la disciplina Metodología de la Investigación para contribuir al desarrollo de las habilidades investigativas en los estudiantes de la carrera profesoral de Música.

3.- Concepción didáctica en la asignatura Metodología de la Investigación que contribuya al desarrollo de las habilidades investigativas en los estudiantes de la profesoral de Música

En la carrera de Música de la Universidad de las Artes de Cuba, el perfil Procesos Formativos en Disciplinas Históricas y Teóricas de la Música, 244^{es} el único que tiene como objetivo esencial la formación de profesores, aunque en los demás perfiles se forman profesionales de la música que tienen entre sus esferas de actuación: la docencia.

Los estudiantes de este perfil son los que se ocupan de la dirección del proceso de enseñanza aprendizaje de las asignaturas históricas y teóricas de la Música, en los niveles Elemental y Medio Superior del sistema de enseñanza artística. Entre las asignaturas que imparten están:

- Iniciación a la Música.
- Solfeo.
- Armonía
- Apreciación de la Música.
- Historia de la Música Cubana y Latinoamericana.

En la generación de los planes de estudio E, la disciplina Metodología de la Investigación fue concebida en este perfil como la disciplina principal integradora, por las potencialidades que posee para integrar los contenidos de las demás disciplinas: Didáctica general y las particulares, Historia de la Pedagogía de la Música Cubana, Psicología, Diseño Curricular, entre otras. Establece relaciones interdisciplinarias con las disciplinas Pensamiento Filosófico, Estético y Cultura Política, entre otras. Por esa razón, a diferencia de los planes de estudios anteriores, en este último la disciplina recorre toda la carrera desde el primero hasta el cuarto año.

A continuación, se expone la concepción didáctica que se siguió en la disciplina Metodología de la Investigación para el desarrollo de las habilidades investigativas en las estudiantes de la Profesoral de Música. Se empleó una concepción didáctica a partir de los criterios emitidos por Góngora (2009), cuando señala que “una

244 Por la extensión del nombre del perfil, se le conoce entre los docentes y profesores de la Universidad de las Artes de Cuba, como Profesoral de Música.

concepción refleja las posiciones, juicios e ideas que tiene un investigador acerca de un determinado contenido o esfera de la realidad y que, por tanto, expresan su modo de interpretarla y de actuar respecto a esa parte de la realidad donde interactúa” (p. 56). Esta concepción didáctica integra un conjunto de elementos, ideas, posiciones, métodos y modos de actuar de los músicos profesionales que a su vez son docentes con la lógica de los procesos didácticos y curriculares.

En el trayecto de la asignatura se trabajan la relación armónica entre los componentes académicos (contenido de la asignatura), laboral (porque el proceso de investigación se desarrolla en su propia práctica laboral como docente de aula), investigativo (por el desarrollo de los conocimientos, habilidades y valores vinculados a la actividad investigativa de los músicos docentes) y extensionista (la universidad contribuye a la solución de problemas sociales del sistema de enseñanza artística). Se trabajarán los ejes curriculares relacionados con: lengua materna, la lengua inglesa, la informática y las comunicaciones, cuidado del medio ambiente, entre otros.

En la siguiente tabla se sintetizan los componentes de la concepción didáctica.

<p>Objetivos generales de la disciplina Metodología de la Investigación: Mostrar transformaciones en el modo de actuación profesional de los músicos-docentes en la búsqueda, aplicación y validación de soluciones a los problemas de la dirección del proceso pedagógico de las disciplinas históricas y teóricas de la Música en los niveles elemental y medio del sistema de enseñanza artística.</p>
<p>Metodología de la Investigación 1</p>

<p>Objetivo</p> <p>Defender un proyecto de investigación para contribuir a la solución de un problema de la práctica pedagógica de la enseñanza artística.</p>	<p>Sistema de conocimientos</p> <ul style="list-style-type: none"> - La actividad como categoría filosófica, sociológica, psicológica y pedagógica. - El conocimiento como resultado de la actividad y la comunicación. - Los tipos de conocimientos: conocimiento empírico espontáneo, razonamiento especulativo y el conocimiento científico. - La ciencia y el conocimiento científico. - Particularidades de la investigación científica educacional. - Paradigmas de la investigación pedagógica: Positivista, Interpretativo, Socio- crítico, el materialista-dialéctico y la investigación acción participativa. - El músico-docente investigador de su propia práctica pedagógica. - Importancia de la asignatura Metodología de la Investigación en la formación del músico-docente de las disciplinas históricas y teóricas de la música. - PRIMERA ETAPA DE LA INVESTIGACIÓN <p>La planificación de la investigación. El proyecto de investigación.</p>	<p>Sistema de habilidades</p> <ul style="list-style-type: none"> - Explicar el camino dialéctico del conocimiento en su vínculo con los diferentes tipos de actividad y comunicación. - Comparar los diferentes tipos de conocimientos: conocimiento empírico espontáneo, razonamiento especulativo y el conocimiento científico. - Explicar las particularidades de la investigación científica educacional. - Comparar los paradigmas de la investigación pedagógica, aportes y limitaciones. - Valorar la importancia de la asignatura Metodología de la Investigación en la formación del músico-docente de las disciplinas históricas y teóricas de la música. - Explicar desde la teoría, las diferentes etapas de la investigación pedagógica. - Caracterizar la situación problemática como resultado del diagnóstico de su práctica pedagógica. - Formular el problema científico diferenciándolo de una dificultad. - Elaborar el proyecto de investigación. - Defender un proyecto de investigación para contribuir a la solución de un problema de la práctica pedagógica de la enseñanza artística.
---	--	---

Metodología de la Investigación 2

<p>Objetivo</p> <p>Defender, ante un tribunal de profesores, un informe parcial de la investigación con el cumplimiento de las tareas investigativas relacionadas con el diagnóstico del problema y su fundamentación teórica.</p>	<p>Sistema de conocimientos</p> <p>SEGUNDA ETAPA (Ejecución del trabajo investigativo proyectado).</p> <p>-Diagnóstico del problema. Aplicación de los métodos, procedimientos e instrumentos del nivel empírico.</p> <p>- Fundamentación teórica y metodológica del problema. Aplicación de los métodos, procedimientos e instrumentos del nivel teórico.</p> <p>- Normas APA versión 7.</p>	<p>Sistema de habilidades</p> <ul style="list-style-type: none"> - Elaborar instrumentos de investigación para la aplicación de los métodos empíricos y teóricos. - Aplicar instrumentos de investigación. - Tabular resultados. -Triangular información ofrecida por los métodos y fuentes empleadas. -Realizar fichas bibliográficas y de contenido al consultar fuentes bibliográficas y documentales. - Elaborar plan de redacción para la fundamentación teórica y el diagnóstico del problema. - Arribar a conclusiones parciales sobre el diagnóstico del problema y sus fundamentos teóricos. - Redactar una primera versión de informe con diagnóstico del problema y sus fundamentos teóricos. - Defender un informe parcial con el cumplimiento de las tareas de la investigación relacionadas con el diagnóstico del problema y su fundamentación teórica.
---	--	--

Metodología de la Investigación 3		
Objetivo Defender, ante un tribunal de especialistas, un informe parcial con el cumplimiento de las tareas de la investigación relacionadas la caracterización de la propuesta de solución al problema identificado y los procedimientos a seguir para su implementación.	Sistema de conocimientos TERCERA ETAPA (Elaboración y fundamentación a la propuesta de solución al problema) -Resultados científicos: modelos, sistemas, metodologías, estrategias... -Resultados prácticos: folletos, cuadernos, medios de enseñanzas, programas de las asignaturas perfeccionados... -Caracterización y fundamentación del resultado científico.	Sistema de habilidades -Characterizar la propuesta de solución al problema pedagógico identificado. - Fundamentar la propuesta de solución elaborada para dar solución al problema pedagógico, utilizando la teoría del sistema de ciencias pedagógicas que le sirven de base. - Defender un informe parcial con el cumplimiento de las tareas de la investigación relacionadas la caracterización de la propuesta de solución al problema identificado y los procedimientos a seguir para su implementación.
Metodología de la Investigación 4		
Objetivo Mostrar las transformaciones ocurrida en el modo de actuación profesional de los músicos-docentes con la defensa del informe final de la investigación realizada para el perfeccionamiento de la dirección del proceso enseñanza y el aprendizaje de las disciplinas históricas y teóricas de la Música en los niveles elemental y medio del sistema de enseñanza artística.	Sistema de conocimientos CUARTA ETAPA (Aplicación en la práctica social. Redacción del informe final y su socialización) -Métodos e instrumentos de investigación que se emplean en la aplicación y validación de los resultados en la práctica. -El informe de investigación y sus diferencias respecto al proyecto de investigación. -Cómo redactar el informe de investigación. -Cómo presentar y socializar los resultados de una investigación.	Sistema de habilidades -Aplicar en la práctica pedagógica la propuesta de solución al problema elaborado. - Aplicar métodos, técnicas e instrumentos para validar la efectividad de la propuesta de solución elaborada. - Diferenciar al informe final de investigación del proyecto. - Redactar versión final del proyecto de investigación. - Defender el informe final de la investigación realizado para perfeccionar la dirección del proceso enseñanza y el aprendizaje de las disciplinas históricas y teóricas de la Música en los niveles elemental y medio del sistema de enseñanza artística

En la tabla anterior no se incluyó, por razones de espacio el sistema de métodos. Predominó el método de trabajo independiente de los estudiantes en los espacios interpresenciales, la elaboración conjunta y el debate en los talleres presenciales y la atención individualizada a los estudiantes mediante los despachos y consultas. En la concepción didáctica presentada para el desarrollo de habilidades investigativas, se intencionó este propósito desde la determinación del sistema de objetivos, en el contenido, los métodos y en el sistema de evaluación. En

esta concepción se aprecia la relación teoría-práctica, el rol protagónico de los estudiantes y aumento gradual de los niveles de independencia.

Para evaluar la pertinencia de la concepción didáctica propuesta se les aplicó a los estudiantes un cuestionario elaborado a partir de la **Técnica de Iadov**. Los resultados muestran la satisfacción de los estudiantes y profesores del perfil con la concepción didáctica empleada para el desarrollo de las habilidades investigativas en las estudiantes del perfil profesoral de Música.

Conclusiones

1.- Las habilidades investigativas son el componente del contenido de la formación de un estudiante que permiten la determinación de las acciones a seguir para dar solución científica a un problema de la práctica social.

2.- La concepción didáctica para el desarrollo de las habilidades investigativas en los estudiantes del perfil profesoral de música, se caracterizó por:

- Formación y desarrollo de dichas habilidades siguiendo la lógica de la ciencia: diagnóstico de la práctica, planificación, producción de la teoría o nuevo conocimiento, aplicación en la práctica y la evaluación de la factibilidad de los resultados alcanzados con la aplicación del nuevo conocimiento.

- Los componentes de la concepción didáctica se concibieron de manera integrada para dar la posibilidad de formar y desarrollar las habilidades investigativas: objetivos, contenidos: sistema de conocimientos, habilidades, valores, métodos y evaluación.

3.- Se corroboró la satisfacción de estudiantes y profesores con la concepción didáctica empleada.

Recomendaciones

1.- Presentar esta concepción didáctica en un espacio de actividad metodológica de la carrera de Música para contribuir a la preparación didáctica de los profesores de esta carrera.

2.- Continuar perfeccionando la concepción didáctica presentada, puesto que su ejecución se vio afectada por la Pandemia por COVID 19.

Bibliografía

Addine Fernández, Fátima; Ana María González Soca y Silvia Hernández Recarey. (2002).

Principios para la dirección del proceso pedagógico. En: Compendio de Pedagogía (pp.

80-97). Compilación de Gilberto García. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.

Álvarez de Zayas, R. M. (1997). Hacia un currículum integral y contextualizado. Tegucigalpa, D. C. Honduras, Ed: Universitaria.

Góngora Suárez, Graciela. (2009). Concepción del proceso curricular del Programa Nacional de Formación de Educadores de la Misión Sucre en la República Bolivariana de Venezuela. Tesis presentada en opción al Grado Científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Universidad de Ciencias Pedagógicas "José de la Luz y Caballero". Holguín. Cuba

Horruitiner, P. (2006). La Universidad Cubana: el modelo de formación [documento digital]. La Habana, Cuba: Félix Varela, pp. 104-163.

López, A. y González, V. (2002). La técnica de ladov. Una aplicación para el estudio de la satisfacción de los alumnos por las clases de Educación Física. Revista Digital Lecturas: Educación Física y Deporte [en línea]. (47). <http://www.efdeportes.com>

Mañalich, Rosario. (2005). Didáctica de las Humanidades, La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.

Roja S. R. (1996). Formación de Investigadores educativos. Una propuesta de Investigación. México: Quinta edición. UNAM.

Ruiz I, M. (2000). El enfoque integral del currículum para la formación de profesionales competentes. México: Instituto Politécnico Nacional

Stenhouse (1991). Investigación y desarrollo del currículum. Madrid: Morata.

Torres C, E.R. (2006). Apuntes sobre la teoría curricular. En: revista Educación y Sociedad. Año IV, No. 1, enero-marzo 2006. ISSN 1811-9034 Y RNPS/ 2073.

Anexo

CUESTIONARIO CORRESPONDIENTE A LA TÉCNICA DE IADOV

Estimado profesor:

Lea atentamente las preguntas que a continuación relacionamos. En este cuestionario no se precisa que usted, ponga su nombre (es anónimo). Los resultados obtenidos solo serán analizados con fines investigativos, por tal motivo, agradeceríamos su colaboración al responder honestamente lo que piensa al respecto.

Muchas gracias

Marque con una X una de las alternativas que se le ofrecen en las preguntas que tengan estas características.

1. Caracterice, mediante una palabra la concepción didáctica propuesta.
2. ¿Qué aspectos limitaron la aplicación de la concepción didáctica?
3. ¿Qué aspectos la favorecieron?
4. ¿Está satisfecho con las posibilidades que le brinda la concepción didáctica, como vía el desarrollo de las habilidades investigativas en la formación universitaria de los docentes de las disciplinas históricas y teóricas de la Música? Sí ___ No sé ___ No ___
5. ¿En qué medida los procedimientos han permitido precisar lo que usted debe hacer para desarrollar las habilidades investigativas en la formación universitaria de los docentes de las disciplinas históricas y teóricas de la Música?
Mucho ___ Bastante ___ Ni mucho ni poco ___ Poco ___ Muy poco ___
6. ¿Si pudiera elegir libremente los procedimientos y las acciones para el desarrollo de las habilidades investigativas en la formación universitaria de los docentes de las disciplinas históricas y teóricas de la Música ¿elegiría los que se ofrecen en esta concepción didáctica?
Sí ___ No sé ___ No ___

7. ¿Cómo evalúa la concepción didáctica concebida?

E ___ MB ___ B ___ R ___ M ___

8. ¿Considera que la concepción didáctica concebida el desarrollo de las habilidades investigativas en la formación universitaria de los docentes de las disciplinas históricas y teóricas de la Música contribuye al desarrollo de la cultura pedagógica de los estudiantes?

Sí ____ No ____

9. ¿Le gusta la forma en que se diseñó la concepción didáctica propuesta?

a) Me gusta mucho ____

b) Me gusta más de lo que me disgusta ____

c) Me es indiferente ____

d) Me disgusta más de lo que me gusta ____

e) No me gusta ____

f) No puedo decir ____

129- La contribución de la capacitación y superación profesional al desarrollo de los procesos culturales de gestión y promoción de la cultura en Cuba.

Autora

Elisabeth Loyda Sarduy Linares

Resumen

Los procesos de capacitación y superación profesional en el sistema de la Cultura no tienen precedentes en el sector, pues no son abordados coherentemente en la enseñanza artística o la formación de pregrado en la Universidad de las Artes del MINCULT, por lo que la contribución de la escuela ramal, Centro Nacional de Superación para la Cultura y su sistema de capacitación en los territorios compuesto por 16 instituciones, aporta los saberes y procesos necesarios para el desarrollo cultural y profesional de los recursos humanos que participan en los procesos culturales en el sistema, el sector empresarial, y los procesos artísticos. Para ello, desarrolla procesos de capacitación y superación profesional propios hasta el nivel del posgrado con un sistema de relaciones que abarca las instituciones nacionales, las direcciones del MINCULT, las empresas, la Universidad de las Artes, las universidades del MES, el sistema de enseñanza artística, el sector no estatal y las organizaciones de artistas e intelectuales como la UNEAC y la AHS, u otras cuyo órgano de relaciones es el sistema de la Cultura.

Introducción

Desde los años 60 del siglo XX, en Cuba se ha desarrollado el sistema de enseñanza artística con tres niveles en la mayoría de las especialidades, que ha formado artistas profesionales en las manifestaciones de música, danza, teatro y artes plásticas, pero no ha diversificado las especialidades en que la gestión artística se expresa. El nivel elemental prepara las bases de la enseñanza artística, el nivel medio prepara los profesionales del arte, que luego de eso se convierten en recursos humanos de sistema de la Cultura y participan en los

procesos de creación artística de nuestro país. El nivel superior es el experimental y supone la profundización en los estudios culturales para la gestión artística.

Es bueno mencionar que los trabajadores del sistema de la Cultura no provienen en la mayoría de los casos de los procesos formativos de la enseñanza artística y requieren una reorientación para participar consecuentemente en los procesos profesionales del sector, entendidos como gestión y promoción cultural.

La creación artística es la base de los demás procesos y la gran diversidad y cantidad de especialidades que apoyan a esta micro práctica para alcanzar la comunicación coherente con los públicos, no se forman en el sistema de la enseñanza artística, por lo que se hace necesario concebir procesos de capacitación y superación profesional que permitan alcanzar la cualidad superior de las propuestas.

El sistema de la capacitación para el sector de la Cultura en Cuba data de finales de los años 80 del siglo pasado. Habían surgido las escuelas de cuadros que se transformaron en Centros de Superación para la Cultura en 1989, cuando se pasa a trabajar por programas de desarrollo y proyectos desde el Ministerio de Cultura y el sector.

Por otra parte, los gestores de la cultura, entendidos como especialistas, funcionarios, directivos, profesores y técnicos, necesitan preparación técnica artística y de cultura general, así como en ciencias sociales y humanísticas que garanticen la correcta participación y toma de decisiones. Por ello las instituciones encargadas de aplicar las políticas culturales son apoyadas en estos procesos por la escuela ramal del MINCULT y los centros del sistema de capacitación.

En los procesos artísticos, que gestiona el sector de la Cultura en Cuba, no existe la formación en las especialidades técnicas para la puesta en escena, como: la realización de sonido, luces, tramoya, jefatura de escena, producción artística, dirección artística, realización de vestuario, maquillaje, realización de utilería o atrezzo. Todos estos procesos técnicos se avalan en la capacitación y superación profesional cuando los técnicos se encuentran en ejercicio.

La construcción de instrumentos musicales o lutería, es otra de las especialidades que no tienen formación previa, así como la musicalización o mezcla, por lo que también es área de influencia para los procesos de capacitación.

Los oficios teatrales son acreditados por nuestros centros de capacitación y las especialidades de producción y dirección artística, que no son patrimonio de las

artes escénicas, son profesiones que los procesos culturales necesitan para su concreción y resultados satisfactorios, por lo que se trabajan en ejercicio de funciones a través de nuestro sistema de superación.

La curaduría en las artes visuales es otra de las especialidades que a través de los años hemos ofrecido y es la base de una dramaturgia visual y museográfica para toda propuesta plástica o fotográfica, materializada en el hecho escénico que constituye la exposición, cuyos lenguajes polisémicos necesitan comunicación especializada con sus públicos.

El sonido desde el diseño y realización, no forma parte de las especialidades musicales de la academia, que son básicamente interpretación y composición instrumental o vocal, llegando en nivel superior hasta la dirección orquestal o coral. Más allá de eso, el diseño y la realización de sistemas para el espectáculo o el estudio de grabación, no es tratado por la academia y casi siempre es ocupado por técnicos e ingenieros que provienen de carreras afines y del estudio de la

cibernética o la física. Nuestras instituciones acreditan la capacitación en esas ramas de las especialidades técnicas artísticas. Así pasa también con la luz para el espectáculo, ya sea visual o escénico, en función de la concepción tridimensional de la escena o la iluminación de la bidimensionalidad, entendida como iluminación para la muestra en las artes visuales.

Las artes escénicas necesitan especialidades técnicas que la academia no ofrece en los procesos formativos, como el diseño de luces y la realización, el diseño de sonido y la realización, la tramoya, la jefatura de escena, la coreografía como distinción de especialidad, no como asignatura, la dirección artística, la producción como especialidad soporte de la gestión en los procesos artísticos, por lo que se trabajan en los centros de superación del sistema de la cultura. Hemos ofrecido a través de los años académicos estos cursos y talleres para acreditar a los técnicos y profesionales que dirigen o producen, pues se forman en la práctica y luego son sometidos a evaluación técnica para categorizarlos. La mayoría no tienen formación artística previa y desde la empírea hacen su trabajo, por lo que es competencia nuestra brindar el asesoramiento necesario para lograr resultados eficientes en coordinación con las instituciones nacionales, que son rectoras de las políticas culturales ramales.

Desarrollo

Las políticas culturales de la Revolución, que han guiado nuestro quehacer cultural, son del Estado e implican a toda la sociedad cubana, pero el Ministerio de Cultura es el rector de ellas para los procesos culturales y artísticos. Tiene un sistema institucional que es rector de las políticas ramales para cada manifestación del arte, organizadas en Consejos e Institutos y otras instituciones adscriptas, además de las direcciones del MINCULT que coordinan las políticas generales. Es necesario destacar que estas políticas culturales tienen preceptos esenciales fundacionales e instrumentos de gestión.

Los sustentos de la política cultural cubana no han cambiado desde que fueran debatidos por Fidel Castro y los artistas e intelectuales en aquella magna reunión, que diera origen a lo que hoy conocemos como Palabras a los intelectuales, donde se establecen criterios de unidad en el camino del desarrollo cultural cubano, expresado en líneas de acción para garantizar la participación popular en los procesos culturales, la posibilidad de la creación cultural y la preservación del patrimonio cultural de Cuba. Los instrumentos de gestión de las políticas se expresan en los programas de desarrollo cultural y los proyectos, que es necesario actualizar a partir de los cambios epocales y las relaciones que establece la Cultura y el modelo político y social cubano.

Por ello el sistema de la capacitación del MINCULT tiene la misión de gestionar la capacitación de los recursos humanos del sector de la cultura y otros actores sociales vinculados a las estrategias de desarrollo cultural, a través de procesos docentes y metodológicos en consonancia con la política cultural del país en el **ámbito nacional e internacional. Responde a las exigencias del sector y trabaja en**

sistema con los diagnósticos de las necesidades de las instituciones nacionales, las empresas y los procesos. Se nutre de las informaciones y los resultados de las

pesquisas de los capacitadores, los líderes de los procesos y las demandas de los recursos humanos para su desempeño.

El trabajo se articula anualmente desde el diagnóstico en el primer trimestre, los despachos y el sistema de atención a las demandas en el segundo trimestre, el trabajo de investigación y los diseños de propuestas, formas organizativas, posibles implicados en el proceso, asesoramiento metodológico del consejo

asesor al diseño, socialización de las propuestas en colectivo docente, aprobación de programas docentes en el consejo técnico y conformación de la oferta académica en el último trimestre hasta la presentación del documento público, que

es el Año Académico, donde se publican las oportunidades del próximo año y se encargan a los coordinadores docentes, el proceso de puesta en marcha de cada acción docente y camino metodológico.

Para ello se tienen en cuenta las posibilidades de los públicos, pues el nivel profesional en el sector de la Cultura comienza con el nivel medio superior, esto quiere decir que los profesionales del arte, no son graduados universitarios en su gran mayoría. Esta es una peculiaridad del sistema de la Cultura, así bailarines, músicos, actores y graduados de las artes plásticas, ingresan a la vida laboral cuando salen de la academia.

El nivel superior se alcanza casi siempre en cursos para trabajadores y eso es otra singularidad del sector de la Cultura y las vías son diversas, así como las carreras que se escogen, por lo que podemos encontrar bailarines psicólogos, instructores de teatro filólogos, músicos ingenieros electrónicos, o plásticos que son ingenieros industriales o economistas. Todo lo anterior complejiza la preparación y el desarrollo del posgrado pues la Universidad de las Artes solo brinda continuación de estudios del cuarto nivel en áreas del conocimiento muy relacionadas con las manifestaciones artísticas, por ejemplo: composición y armonía para la música, dirección teatral para el arte teatral, ni siquiera lo escénico en su sentido amplio, es tenido en cuenta.

El Centro Nacional de Superación para la Cultura y su sistema de centros provinciales ha desarrollado en estos años, todas las modalidades del cuarto nivel,

los diplomados, cursos, talleres y el entrenamiento en áreas del conocimientos que se enfocan en lo interdisciplinario, lo transdisciplinario y más recientemente, lo

indisciplinario, desde la visión del pensamiento complejo, que es el pensamiento cultural.

Por todo ello, tenemos una tradición en la contribución a la solución de problemas relacionados con los procesos culturales, el desarrollo técnico y artístico, la preparación de los cuadros de la Cultura, la atención metodológica al sistema con relación al desarrollo de competencias laborales y rutas críticas en el desarrollo de

recursos humanos.

Hemos logrado sistematizar las experiencias desde las prácticas culturales a través de la investigación y la aplicación de los resultados en la docencia. Así desarrollamos un sistema de diplomaturas relacionadas con los estudios culturales, entre los que contamos con saberes propios desarrollados por nuestros docentes, como:

- Diplomado de Cultura cubana
- Diplomado en Gestión cultural
- Diplomado en Promoción cultural
- Diplomado en Gerencia cultural
- Diplomado en Comunicación cultural
- Diplomado en Relaciones públicas en el sector de la Cultura
- Diplomado en Estudios culturales cubanos, que es una sistematización de experiencias y resultados de investigación de nuestra organización.
- En el orden de entrenamientos, destaca la experiencia de gestión de procesos culturales. Una acción enfocada en el desarrollo de los cuadros jóvenes y reservas del sistema de la Cultura.

En el tratamiento de los temas técnicos, hemos desarrollado la preparación en dirección y producción artística, especialidades de la gestión artística con un tratamiento bastante segmentado en la enseñanza y desde la generalidad

logramos una propuesta novedosa que ha acreditado a los recursos humanos en ejercicio, como aquellos que se relacionan con estas, pues trabajan en procesos de promoción, programación, dirección institucional, comercialización, economía de la cultura, industrias culturales y creativas, inspección, y otras relacionadas con estos procesos culturales.

Por primera vez, constituimos un equipo de diseño del plan de estudios para una carrera de ciclo corto que asume la Universidad de las Artes, Técnico Superior con dos especialidades: Realización escénica y Procesos escénicos.

La carrera acaba de comenzar el 6 de febrero del presente año con 45 participantes matriculados y es el primero de la Universidad de las Artes y del MINCULT. Realizamos una alianza estratégica entre el Centro Nacional de Superación para la Cultura, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la Universidad de las Artes para dar techo académico a las especialidades

técnicas que soportan la puesta en escena en Cuba.

Conclusiones

- Nuestros procesos transversalizan la gestión artística y cultural de las instituciones del MINCULT.
- Es esencial la contribución de la capacitación y superación profesional a la gestión de procesos en el sector de la Cultura en Cuba.
- Nuestro sistema institucional garantiza la preparación, acreditación y desarrollo de la gran variedad de recursos humanos que participan en los procesos culturales.
- Nuestra gestión proporciona el coherente cumplimiento de las políticas culturales, pues propone una mirada cultural, más allá de la visión meramente artística.
- En nuestras prácticas docentes y metodológicas se involucran desde el diseño hasta la evaluación de resultados, los artistas e intelectuales que protagonizan los procesos culturales y artísticos.

Referentes

Documentos normativos del sistema de la Cultura, como:

- Decreto Ley 350 De la capacitación de los trabajadores.
- Ley 116 Código del trabajo y el reglamento 326 de la Ley.
- Documentos de Años Académicos del CNSC y los CPS
- Documentos sobre políticas culturales cubanas
- Informes anuales de balance del MINCULT
- Programas de Desarrollo del CNSC
- Programas de Desarrollo de las Instituciones Nacionales del MINCULT
- Programas de Desarrollo del MINCULT
- Programas docentes del CNSC
- Proyección estratégica del MINCULT del 2020 al 2030.

131- Gestión de la capacitación: evaluación de resultados de los cursos de posgrados nacionales para directivos de cultura como actores del desarrollo local

Training management: evaluation of results of national postgraduate courses for culture directors as local development actors

Autor

M. Sc. Gabriel Enrique Gutiérrez Menéndez

Resumen

La gestión del conocimiento y de la información es factor decisivo en el desarrollo de nuestro capital humano en particular de nuestros directivos del sistema de la cultura en el contexto actual y tiene que ser la gestión de la capacitación y o la superación una de las herramientas más eficaces para lograrlo.

La gestión de la capacitación y/o superación integra y complementa la realización y efectividad de este proceso; urge un sistema de preparación en primera instancia para los directivos; son ellos los que lideran además estos procesos y en el sistema de la cultura desempeñan un rol fundamental en el desarrollo sociocultural de los comunidades y barrios, razón de alta prioridad que nos convocó a emprender acciones inmediatas sobre la base del conocimiento e innovación científica en sus propios territorios

Palabras clave: capital humano, gestión del conocimiento y la información, gestión de la capacitación, desarrollo local.

Abstract

The management of knowledge and information is a decisive factor in the development of our human capital, in particular of our managers of the culture system in the current context, and the management of training and/or improvement must be one of the most effective tools. to make it.

The management of training and/or improvement integrates and complements the realization and effectiveness of this process; there is an urgent need for a training system in the first instance for managers; They are the ones who also lead these processes and in the culture system they play a fundamental role in the socio-cultural development of communities and neighborhoods, a reason of high priority that called us to undertake immediate actions based on knowledge and scientific innovation in their own territories

Introducción

En la Primera graduación de la Escuela Latinoamericana de medicina, el 20 de agosto de 2005, Fidel Castro afirmaba; “Capital humano implica no solo conocimiento, sino también conciencia, ética, solidaridad, sentimientos, heroísmo, y la capacidad de hacer mucho con poco,” definición que vaticinaba la necesidad perenne de sistematizar el desarrollo profesional, científico y técnico de las personas que hacen posible el desarrollo económico político y social del país.

El Título III de nuestra constitución; Fundamentos de la política educacional, científica y cultural, en su artículo 32, lo confirma; “El Estado orienta, fomenta y promueve la educación, las ciencias y la cultura en todas sus manifestaciones” y entre sus postulados sostiene que para lograr el desarrollo es necesario fundamentarse...” en los avances de la ciencia, la creación, la tecnología y la innovación, el pensamiento y la tradición pedagógica progresista cubana y universal”, que “la actividad creadora e investigativa en la ciencia es libre,...se estimula la investigación científica con un enfoque de desarrollo e innovación, priorizando la dirigida a solucionar los problemas que atañen al interés de la sociedad y al beneficio del pueblo”; y “se fomenta la formación y empleo de las personas que el desarrollo del país requiere para asegurar las capacidades científicas, tecnológicas y de innovación; de igual manera en el Título V de la misma, Derechos, deberes y garantías, en su artículo 64 establece; “se reconoce el derecho al trabajo. La persona en condición de trabajar tiene derecho a obtener un empleo digno, en correspondencia con su elección, calificación, aptitud y exigencias de la economía y la sociedad”.

Es importante reconocer que la resolución 350 del MES y el Código del trabajo ordenan y validan los procesos de capacitación y superación de los trabajadores

en las organizaciones, haciendo efectivo lo normado en la Constitución de la República y en los macroprogramas del Estado. .

El preámbulo jurídico que presentamos nos lleva a asentir, que la gestión y el desarrollo del capital humano en las organizaciones laborales en los nuevos escenarios del país, donde ocupa lugar cimero el desarrollo local, se sustenta como necesidad de primer orden en la gestión del conocimiento y de la información y es la gestión de la capacitación y o la superación una de las herramientas más eficaces para lograrlo, así se evidencia en los macroprogramas del Plan Nacional de Desarrollo de la República de Cuba hasta 2030.

El Macroprograma: Ciencia, tecnología e innovación, incluye entre sus objetivos implementar estrategias de superación técnica y profesional alineada con el desarrollo sostenible del país, que permita la generación de capacidades del capital humano, competencias transversales y nuevos conocimientos y el Macroprograma: Desarrollo humano, equidad y justicia social, [entre otros objetivos], se propone elevar la participación efectiva de las personas en la toma de decisiones en todos los ámbitos de la vida económica, política, social y cultural, garantizar el uso eficiente, efectivo y eficaz de los presupuestos sociales y fomentar la formación de valores, prácticas y actitudes que contribuyan al logro de la equidad y la justicia social.

El objetivo de la ponencia es valorar los resultados de las acciones docentes emprendidas a nivel nacional, (los cursos de posgrados nacionales dirigidos a directivos municipales de cultura), como parte de la estrategia de desarrollo del capital humano que labora en el sistema de la cultura

Desarrollo

La gestión de la capacitación: una prioridad para la introducción de la ciencia e innovación en la gestión de los procesos culturales

Desde el último cuarto del siglo XX, primero la información y luego el conocimiento, se identificaron como elementos claves de la sociedad para lograr la ventaja competitiva en un período de tiempo determinado entre las organizaciones.

Diversos modelos prácticos, como la gestión de la información y del conocimiento, se han desarrollado para manejar estos elementos en diferentes tipos de organizaciones, fundamentalmente en los países desarrollados. (Pérez y Coutin, 2001)

En el caso cubano, con el triunfo de la Revolución, se tuvo presente la necesidad del desarrollo de la educación y la ciencia como elementos esenciales y decisivos para generar información y conocimientos como premisas esenciales y lograr salir del subdesarrollo económico, social y cultural. Este es un proceso que se ha ido acelerando en las diferentes etapas históricas, teniendo en cuenta el contexto, las condiciones internas y externas, las coyunturas y las oportunidades que se han ido presentando para avanzar en este difícil camino. Las imposiciones del bloqueo de los EE. UU., la competencia generada a nivel internacional entre los países desarrollados y la subordinación de las economías subdesarrolladas ante la monopolización de los avances de la ciencia y la innovación, han sido aspectos que afectan en buena medida los avances en la incorporación de la ciencia y las tecnologías en nuestro país.

La gerencia o administración pública en la actualidad es un proceso complejo que incorpora el manejo de conocimientos, creatividad, innovación y el desarrollo de enfoques proactivos.

Estas exigencias requieren que las organizaciones desarrollen capacidades para el aprendizaje...requiere conocimientos sobre las necesidades de los consumidores, competidores, avances científicos y tecnológicos y de mercados. Por tal motivo, es importante que las organizaciones identifiquen y analicen el conocimiento disponible y requerido, y planifiquen y controlen las acciones para generar activos de conocimientos que permitan alcanzar objetivos organizacionales. (Torres, Karla; Lamenta, Paola, nov. 2015).

De acuerdo con Reaich, Geminio y Sauer (2012) la gestión del conocimiento debe propiciar un ambiente social y tecnológico que favorezca las actividades relacionadas con el conocimiento, de manera de promover la creación, almacenamiento y difusión de este.

Para Figuerola (2013) es la práctica de organizar, almacenar y compartir información vital, para que todos puedan beneficiarse de su uso...y logre combinar los sistemas de información con las capacidades del recurso humano (participación, compromiso, motivación y responsabilidad de los trabajadores) para alcanzar los objetivos organizacionales.

Desde el año 2001, la Agencia de Información para el Desarrollo del CITMA, definió las bases para la gestión del conocimiento en Cuba y, en aquellos momentos, los factores que propiciaban la aplicación de las técnicas de gestión del conocimiento, en función del desarrollo social y económico en que el país eran las siguientes:

- el Sistema de Ciencia e Innovación Tecnológica,
- el Perfeccionamiento Empresarial,
- el perfeccionamiento de las unidades de investigación científica, innovación tecnológica, producciones y servicios especializados.
- la Estrategia de Informatización de la Sociedad Cubana.
- la Política Nacional de Información. (p.4)

La gestión del conocimiento ha sido identificada como un enfoque gerencial que reconoce y utiliza el valor más importante de las organizaciones: el recurso humano y el conocimiento que los humanos poseen y aportan a la organización. Uno de los valores principales de la gestión del conocimiento es su completa coherencia con cualesquiera otras técnicas, como la gestión de calidad, la reingeniería, el benchmarking, la planeación estratégica y otras, que se basan también en conocimiento. Todas estas son parte de la estrategia de la empresa moderna e integrada (Ibidem; p. 7).

En particular la gestión del conocimiento permite aprovechar el conocimiento adquirido por las organizaciones y no siempre utilizado adecuadamente. Ello le dará la posibilidad no sólo de usarlos sino también de protegerlos e incrementarlos. Entonces, podrá aportar riqueza a su organización y a la sociedad de modo más efectivo y seguro. (Ibidem; p.8)

En la actualidad la existencia de los macroprogramas del gobierno como parte esencial del Plan de Desarrollo Económico y Social hasta el 2030 (PNDES), exige con carácter de necesidad, en todas sus dimensiones y en los diferentes ámbito (instituciones, empresas y comunidades) la introducción de la ciencia y la innovación en todos los campos y esferas de acción social en nuestro país y, por tanto, en la gestión del conocimiento se debe lograr un redimensionamiento, real y efectivo, que se convierta en parte sustantiva de la gestión de las instituciones.

La gestión de la capacitación para directivos del sector de la cultura

Uno de los pilares para lograr un sistema de gestión integrada del conocimiento, aspecto medular para la gestión eficaz y eficiente de una organización, es la capacitación y superación del capital humano.

Las competencias del capital humano constituyen el principal activo de una

organización, estas determinan el nivel de gestión, su mayor o menor eficacia y eficiencia de sus procesos, de los resultados de los objetivos y marcan la diferencia con otras organizaciones de igual naturaleza (Guach, s/f).

En el sistema de gestión basadas en competencias, entre sus aplicaciones prácticas se encuentran: gestión basada en competencia de los recursos humanos, identificación de competencias, normalización de competencias, formación basada en competencias, evaluación de competencias, certificación de competencias e investigación de competencias (Ídem).

Para Guach, la formación de los recursos humanos basada en competencias, □ específicamente la que nos ocupa: la capacitación y superación□, debe producirse con posterioridad a la descripción de las competencias y su normalización y la elaboración de currículos de capacitación y superación para el trabajo será mucho más eficiente si considera la orientación hacia la norma. Esto significa que la formación orientada a generar competencias con referentes claros en normas existentes tendrá mucha más eficiencia e impacto que aquella desvinculada de las necesidades del sector, sea cual fuere.

Es necesario, no solamente que los programas de formación se orienten a generar competencias sobre la base de las normas, sino también, que las estrategias pedagógicas sean mucho más flexibles a las tradicionalmente utilizadas. De este modo, la formación basada en competencias enfrenta también el reto de permitir una mayor facilidad de ingreso-reingreso haciendo realidad el ideal de la formación continua. En la misma medida, es necesario que dicha formación favorezca el protagonismo de los participantes en el proceso y que sean ellos los que decidan aquellos contenidos que requieren para el perfeccionamiento de su labor, el ritmo y los materiales didácticos que utilizarán. De ahí la realización objetiva del diagnóstico de las necesidades de aprendizaje de forma individual y colectiva para lograr el desarrollo de las competencias.

En múltiples ocasiones, la visión rutinaria del sistema de los recursos humanos niega la necesidad y vetan la posibilidad de la capacitación y superación permanente de las personas que necesitan y desean desarrollar su talento, para emprender las funciones correspondientes, lograr los objetivos de la organización, cumplir su misión y marcar esa diferencia a que nos referimos anteriormente.

En el Macroprograma Ciencia, Tecnología e Innovación (2021) del Estado cubano, uno de los objetivos es: Implementar una estrategia de formación técnica y profesional alineada con el desarrollo sostenible del país, que permita la generación

de capacidades del capital humano, competencias transversales y nuevos conocimientos (PNDES 2030, 2021). Por otra parte, en el Decreto 33/2021. Para la Gestión Estratégica del Desarrollo Territorial, se establece que “en el proceso de actualización del modelo económico y social cubano se requiere impulsar el desarrollo territorial a partir de la estrategia del país, considerando tanto el nivel municipal como el provincial, y así contribuir al fortalecimiento de los municipios, como unidad político-administrativa primaria y fundamental de la organización nacional y la reducción de las principales desproporciones entre estos” (Ministerio de Justicia, 2021; p. 1296). Ambos documentos, exigen y propician que los sistemas de superación de los organismos asuman la responsabilidad de garantizar la superación permanente de los recursos humanos correspondientes.

Asimismo, el Programa de Desarrollo Cultural del Ministerio de Cultura hasta el 2030 contiene en el área de resultado clave: Gestión Integral de los Recursos Humanos, un objetivo referido a consolidar los procesos de gestión de la capacitación de los cuadros, trabajadores y otros actores implicados en el desarrollo cultural.

Dentro del sistema de gestión del capital humano, la superación de los directivos de las organizaciones constituye una prioridad, teniendo en cuenta los retos actuales del diseño e implementación de las políticas culturales en nuestro país.

Actualmente, la política cultural del Estado cubano para su implementación eficaz y eficiente, demanda la superación de los directivos en todas las instancias, pero especialmente, los que gestionan los procesos culturales a nivel local, por ser el barrio o la comunidad donde se construye y crece el tejido social, el lugar donde se crea y recrea la cultura popular, como premisa para el desarrollo de la cultura en general, con la impronta ética y estética que necesita nuestra sociedad.

Los fundamentos anteriormente analizados, en su conjunto, constituyen las premisas en las cuales se ha basado el Centro Nacional de Superación para la Cultura para diseñar acciones de superación dirigidas a los directivos de los municipios, entiéndase, directores municipales de cultura y directores de Casas de Cultura de todo el país, de conjunto con los centros provinciales homólogos en cada territorio.

Esta experiencia sobre el diseño, implementación, ejecución y evaluación es la que se analizará en el próximo epígrafe.

Valoración de la gestión de los posgrados nacionales sobre: Gestión de los Procesos Culturales para directores municipales de cultura y directores de Casas de Cultura

El proceso de conceptualización de las propuestas para el diseño de los cursos de posgrado Gestión de los Procesos Culturales responde a la necesidad identificada de preparar a directores municipales de cultura y de casas de cultura, dado su lugar y funciones en las transformaciones que en los espacios territoriales, locales y comunitarios se deben desarrollar en todo el país, para implementar la política cultural del Estado dirigida al estímulo y promoción de la creación artística y literaria y la protección del patrimonio, cuyo espacio natural son los barrios y comunidades.

La particularidad de la propuesta está en que es una acción de superación profesional de posgrado gestionada metodológicamente desde el Centro Nacional de Superación para la Cultura, diseñada en colaboración con los Centros provinciales, y desarrollada por los colectivos docentes y colaboradores de los 15 Centros Provinciales, de ellos, 12 centros tipo B y 2 tipo C, por lo que el Centro Nacional recibió toda la información de control del proceso docente y expidió el certificado de los participantes, excepto Villa Clara que está autorizado, por ser centro tipo A, a impartir y certificar este tipo de acción. En estos momentos solo 2 centros provinciales no realizaron esta acción con los directores municipales de cultura. (Ver informe anexo de la concepción y resultados de dichas acciones).

En su diseño trabajó el colectivo docente del Centro Nacional de Superación para la Cultura y docentes de los Centros de Superación de las Provincias de Pinar del Río, Villa Clara y Ciego de Ávila. En ambos casos también fueron consultados directivos y especialista del Consejo Nacional de Casas de Cultura. Posteriormente, fue sugerido a todos los centros del sistema de superación el estudio y valoración de la propuesta metodológica e incorporar los contenidos que se avinieran a las particularidades de los procesos culturales en cada provincia.

Para la realización de estos dos cursos de posgrado en el período de febrero a noviembre de 2022, aprobados en el Consejo técnico, luego de las amplias consultas realizadas, resultó imprescindible:

- 1) Las coordinaciones pertinentes con las Direcciones Provinciales de Cultura y los órganos de Cuadros de las mismas para fijar calendarios de realización, determinar las formas organizativas necesarias e identificar los recursos materiales, humanos y financieros para la realización de las acciones, así como la organización de programas colaterales que enriquecieran la propuesta docente desde la propia vida cultural de cada una de las provincias
- 2) La adecuada conformación de los expedientes de los participantes en cada

acción y la construcción de base de dato con información precisa de los mismos.

3) La entrega de los documentos en formato digital e impreso a secretaria docente del Centro Nacional de Superación que envió a cada centro el sistema de información a tributar como evidencia de la realización completa de las acciones.

4) La selección de los profesores se realizó en colaboración con las universidades de las provincias por cada centro, la consulta de sus currículos vitae y su aprobación por Consejo Técnico del CNSC, lo que garantizó la calidad de los claustros docentes en cada territorio. El nivel de los 67 profesores que participaron se refleja en la siguiente tabla:

Categorías de los profesores	Total
Doctores en Ciencias	6
Masters	48
Profesor Titular	3
Profesor Auxiliar	11
Profesor Asistente	14
Profesor instructor	8
Investigador agregado	2
Categorizados Sistema de Superación	
Profesor Principal	14
Premios nacionales	2

3) Confección de una carpeta con amplia bibliografía sobre la gestión de los procesos culturales y su envío a cada uno de los Centros de Superación para la consulta y distribución entre los participantes que contó con libros, artículos digitalizados y videos, por un total 312 Gb

Al concluir los cursos, la información de los resultados por provincias se comportó como aparece en la siguiente tabla:

Provincia	Directores Municipales	Directores de Casas de Cultura
Pinar del Río	11	5
La Habana	12	25
Matanzas	6	10
Villa Clara	11	13
Cienfuegos	6	10
Sancti Espíritus	7	10
Ciego de Ávila	7	9
Camagüey	10	14
Granma	3	No inició
Holguín	10	26
Santiago de Cuba	9	23
Guantánamo	15	21
Isla de la Juventud		5
Totales	107	171

La Provincia Las Tunas no inició la preparación y Granma asumió en esta ocasión la preparación solo de los directores municipales de Cultura. Con la Isla se evalúa una estrategia de preparación directa con su directora municipal de conjunto con el CNSC. Mayabeque y Artemisa no tienen Centros de Superación por lo que no se asumió la preparación.

Las principales dificultades presentadas en el desarrollo de los cursos, fueron:

- Las distancias de los municipios de las cabeceras provinciales donde están ubicados los centros de superación a lo que se suma la compleja situación del transporte provincial.
- Imposibilidad, por razones de transporte y alojamiento, de un control y evaluación in situ por el Centro Nacional de Superación para la Cultura del desarrollo de las acciones en provincias. Solo fue posible en La Habana y la Isla de la Juventud.
- Deficiente y obsoleta base tecnológica en los territorios que facilite los procesos de aprendizajes con alternativas de educación a distancia.
- Carencia de bibliografía impresa actualizada sobre los temas de Gestión de Procesos Culturales en los territorios, a lo que se suma la ausencia de una producción bibliográfica amplia sobre estos contenidos sobre la realidad cultural

cubana.

Los aspectos positivos a destacar en la realización de ambos posgrados son:

- El interés mostrado por los participantes y su disciplina participativa, a pesar de las dificultades económicas y sociales, como también las exigencias dadas por sus funciones y tareas en la cotidianidad.
- Los intercambios de saberes que se han producido en los espacios docentes a partir de las prácticas culturales de participantes y facilitadores.
- La responsabilidad asumida por los colectivos docentes para hacer posible la realización de ambos cursos de posgrado, su preparación y capacidad para adecuar el ejercicio docente a las condiciones existentes sin restar calidad al mismo.
- La calificación académica de nuestros docentes dado sus vínculos con la docencia universitaria, la cual muchos mantienen, y su preparación para la obtención de grados científicos.
- El interés mostrado por directivos de primer nivel de dirección provincial, evidenciados en sus visitas e intercambios con los participantes.
- Los sistemas de comunicación empleado entre las direcciones de los Centros Provinciales de Superación y el Centro Nacional (teléfonos móviles, telefonía fija, visitas de intercambios, despachos, video conferencias)
- La participación, como invitados, en el desarrollo de las acciones de profesores de las universidades provinciales, expertos territoriales de diferentes sectores, directivos, artistas y creadores.
- El desarrollo de Programas colaterales que permitió a los participantes su vinculación con la vida cultural de la provincia (se destaca Granma)
- El empleo de diferentes modalidades para asegurar el logro de los objetivos propuestos: concentrados, inter- encuentros, acciones a distancia empleando para ello los datos móviles, regionalización de las acciones dada las dificultades de recursos y en lo fundamental de la transportación, despachos, visitas de los colectivos docentes de los centros a los municipios para facilitar los procesos docentes y evaluar la marcha de la preparación personal.

Para la evaluación general de los servicios se utilizaron varias técnicas y métodos entre ellos: análisis de los informes finales, entrevistas a directivos y docentes que participaron, encuestas aplicadas a estudiantes.

Se analizaron como muestra los informes valorativos finales de 5 provincias (Pinar del Río, Matanzas, Sancti Spíritus, Camagüey y Santiago de Cuba) y el municipio

especial Isla de la Juventud. Esta muestra es representativa al incluir las tres regiones del país (Occidente, Centro y Oriente).

Los directores de los centros y los docentes valoran los resultados positivos de ambos cursos, como sigue:

- Por el nivel de integración, interacción y cooperación que se logró entre las diferentes instituciones de la cultura y del gobierno.
- Por lo novedoso y necesario de los temas abordados
- Por el nivel de convocatoria, asistencia y % de aprobados alcanzado entre los cuadros referidos.
- Por la capacidad de enfrentar las dificultades del entorno y lograr resultados notables.
- Por el nivel de creatividad alcanzado reconocidas en las iniciativas y alternativas que se instrumentaron para llegar a cumplimentar la meta trazada.
- Por la estrecha relación alcanzada entre la teoría y la práctica, y la participación en muchos casos de la vanguardia artística y profesores de las Universidades de la región.
- Se reconoce el rol que jugaron los CSPC en la organización y cumplimiento de las acciones.

De igual forma recomiendan:

- Hacer extensivos estas acciones a otras instituciones y cuadros de la cultura
- Emplear cuando sea posible modalidades a distancia, entre ellas videoconferencias, por wasap y continuar con los cursos nacionales apoyados por los CPS

La aplicación de la encuesta a los participantes los siguientes resultados:

Muestra seleccionada para análisis de los resultados: 73 estudiantes. Se procesan por ponderación de puntos a 41. Los encuestados en Matanzas se analizaron de forma general según informe recibido.

Evaluación

	1	2	3	4	5	
1			2	8	31	41
2	1		3	6	31	41
3	1		2	6	32	41
4		1	1	9	30	41
5	1		1	7	32	41
6			1	5	35	

total 3 1 10 41 191 246

- La muestra seleccionada de 41 estudiantes para ponderación de puntos representa aproximadamente el 15,1 del total de la matrícula real.
- Según análisis estadístico, las evaluaciones de los cursos oscilan de 4 a 5 para un 94,3 % de calidad respaldada por los criterios de los estudiantes; si se toma en cuenta, solo la evaluación de hasta 5, estaría representada en máxima calidad en un 77,6 %
- Los 73 estudiantes seleccionados para evaluar los resultados cualitativos representan el 26,73% del total.

Las principales valoraciones de los participantes son:

- Todos destacan la alta calidad y la contextualización de los temas tratados y proponen otros temas a incluir en futuras acciones.
- Excelente trabajo y profesionalidad de los claustros docentes.
- Posibilidad de intercambio y participación.
- Los conocimientos adquiridos como herramientas de trabajo.
- Sugieren la necesidad de extender estos cursos hacia otras instituciones de Cultura y darles continuidad o seguimiento con otras acciones.
- Muestran insatisfacción con el tiempo dedicado a los programas, aluden la urgencia de extender el tiempo que se dedica para poder profundizar más en los temas.
- Aunque están de acuerdo con las modalidades asumidas, refieren explotar más la modalidad a distancia aprovechando wasap, por la situación crítica del transporte.

Consideraciones finales

Por el alcance de la acción (provincias y municipios), la participación de diferentes actores sociales en la facilitación del proceso docente, la variedad de alternativas empleadas para asegurar el logro de los objetivos propuestos y el interés de los participantes evidenciado en los resultados alcanzados evaluamos como cumplidos los objetivos propuestos en los programas docentes.

A partir de la evaluación de los resultados se propone a la dirección del Centro Nacional de Superación, por el alcance y resultados de estas acciones, sea notificado al Ministro de Cultura, la Dirección de Cuadros del Mincult y la Presidencia del Consejo Nacional de Casas de Cultura y otros que considere pertinente; extender el reconocimiento a todos los que de una u otra forma hicieron posible la realización

y culminación exitosa de ambos servicios empleando para ello los Consejos de Dirección de Cada Provincia y, por último, incluir ambos servicios, en coordinación con las direcciones de cuadros y los Consejos Provinciales de Casas de Cultura en la oferta académica 2023 para nuevas designaciones cargos y reservas.

Conclusiones

Teniendo en cuenta los referentes teóricos que vinculan la gestión del conocimiento, la gestión de la capacitación y las estrategias de desarrollo contenidas en el Plan de Desarrollo Económico y Social hasta 2030 y el Programa de Desarrollo del Ministerio de Cultura, a partir de los resultados presentados en la realización de los posgrados para directivos municipales, se puede considerar que los objetivos de ambas acciones de superación fueron cumplidos satisfactoriamente, se manifiesta un buen nivel de eficacia y eficiencia académica, teniendo en cuenta las difíciles condiciones en que se desarrollaron.

Para dar seguimiento a la evaluación de los resultados e impactos de estas acciones de superación de los cuadros de nivel municipal, el Centro Nacional de Superación dará seguimiento al desempeño de los egresados y, posteriormente, realizará una evaluación del impacto de dichas acciones en la gestión de los procesos de desarrollo sociocultural a nivel local.

Bibliografía

- Agencia de Información para el Desarrollo (AID) (2001) Bases para la introducción de la gestión del conocimiento en Cuba
- Castro Fidel. Discurso En la Primera graduación de la Escuela Latinoamericana de medicina, el 20 de agosto de 2005,
- Constitución de la república de Cuba. 2019
- Guach, J. (s/f). Gestión basada en competencias en las organizaciones laborales. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas (CIPS).
- López, A. (2011) Ciclo de conferencias sobre Gestión del Conocimiento. Facultad de Gestión InSTEC. (s/p).
- Ministerio de Cultura. (2021) Programa de Desarrollo Cultural. (s/p)
- Ministerio de Justicia. Gaceta Oficial No. 40. Ordinaria de 16 de abril de 2021. CONSEJO DE MINISTROS. Decreto 33/2021. Para la Gestión Estratégica del

Desarrollo Territorial (GOC-2021-359-O40).

Pérez, Y. y Coutin, A. (2001) Un nuevo enfoque en la gestión empresarial. Sappiens.com. La comunidad del conocimiento. innovationThink

Reaich, Gemino y Sauer (2012)

La gestión del conocimiento y los sistemas de información en las organizaciones

Negotium, vol. 11, núm. 32, noviembre, 2015, pp. 3-20

Fundación Miguel Unamuno y Jugo

Maracaibo, Venezuela

Torres, Karla; Lamenta, Paola

La gestión del conocimiento y los sistemas de información en las organizaciones

Negotium, vol. 11, núm. 32, noviembre, 2015, pp. 3-20

Fundación Miguel Unamuno y Jugo

Maracaibo, Venezuela

172- la relación entre el canto coral y el solfeo en el nivel elemental de música

The relationship between choral singing and solfège at the elementary level of music

Autores

M. Sc. Arlena Osa-Ricardo²⁴⁵, arlenaosa@gmail.com

M. en TIE. Arién Rodríguez-Juan²⁴⁶, arienrguez@uaz.edu.mx

Lic. Emysant Galván González²⁴⁷, emysant.galvan@uaz.edu.mx

Lic. Federico Morales-Pérez-Tejada²⁴⁸, federicomorales@uaz.edu.mx

M. en E. Jorge Antonio Barajas-Guerrero²⁴⁹, jbarajas@uaz.edu.mx

Resumen

La investigación que se presenta constituye una respuesta a la necesidad de contribuir a la formación musical integral de los estudiantes de Canto Coral en la Escuela Elemental de Música Alejandro García Caturla. Se constató que no existen las necesarias relaciones interdisciplinarias entre la asignatura Solfeo y las que conforman esta especialidad musical. En este sentido, se analizaron los referentes teórico-metodológicos en pos de una formación musical integral de los estudiantes del nivel elemental; por consiguiente, se estudió el comportamiento histórico lógico de la especialización y la asignatura enfocados en el programa vigente, para aislar los contenidos que responden a las necesidades del Canto Coral. Simultáneamente se realizó un diagnóstico del comportamiento del

245 Escuela Elemental de Música “Alejandro García Caturla”. Profesora de asignaturas teórico-musicales.

246 Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”. Docente-investigador. Maestro de Solfeo.

247 Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”. Docente-investigador. Maestra de Oboe.

248 Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”. Docente-investigador. Maestro de Apreciación Musical, Historia de la Música, Flauta, Conjuntos Instrumentales, Conjuntos y Ensamblés de Cámara.

249 Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”. Docente-investigador. Maestro de la cátedra de boquilla circular (Trompeta, Trombón y Tuba)

programa de Solfeo actual, con la aplicación de diversos instrumentos de investigación y también con un análisis retrospectivo de la práctica artístico-pedagógica.

Palabras claves: Solfeo, Canto Coral, Formación integral, Nivel Elemental.

Abstract

The research presented is a response to the need to contribute to the integral musical training of the students of the Choral Singing Specialization at the Alejandro García Caturla Elementary School of Music. It was found that there are no necessary interdisciplinary relationships between the subject Solfeggio and those that make up the Specialization. In this sense, the theoretical-methodological references of the Specialization in its relationship with the subject in pursuit of a comprehensive musical training of the students of the Elementary Level were analyzed; therefore, the logical historical behavior of the specialization and the subject focused on the current program was studied, to isolate the contents that respond to the needs of Choral Singing. Simultaneously, a diagnosis of the behavior of the current Solfeggio program was made, with the application of several research instruments and with a retrospective analysis of the artistic-pedagogical practice.

Key words: Solfeggio, Choral Singing, Integral Formation, Elementary Level.

Introducción

El Sistema de Enseñanza Artística en Cuba tiene el encargo social de la formación especializada de la música, entre otras manifestaciones de esta área del conocimiento, la cual se encuentra concebida en tres niveles de enseñanza: elemental, medio profesional y superior.

La iniciación musical y el desarrollo básico con la música se produce en el nivel elemental, inicia en el 3er grado para las carreras largas y en el 5to grado para las carreras cortas, y a su vez reciben la formación escolar de Educación Primaria y Secundaria Básica. La selección de aspirantes para acceder al nivel antes mencionado se realiza mediante un examen de captación con el que se cubrirán

las cuotas designadas a los diferentes perfiles musicales.

Entre los perfiles de carreras largas (CL) se encuentran las disciplinas, Violín, Viola, Violoncello y Piano básico; y en las carreras cortas (CC) se pueden mencionar la de Guitarra, Tres, Oboe, Clarinete, Saxofón, Trompa, Trompeta, Saxofón, Flauta, Percusión, Contrabajo y Canto Coral.

Los diferentes perfiles presentan características particulares, tanto de forma individual como por los diferentes grupos; de cuerdas, de viento, de percusión y vocal, cuyas especificidades son aprendidas mediante el estudio del instrumento y la actividad coral, entre tanto, otros aspectos más generales se asimilan en las restantes asignaturas que sirven como complemento en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

En el año 1984 surge el perfil Canto Coral dirigida a la formación elemental de futuros cantores corales en lo relacionado a: canto solista, coro y a otros formatos vocales y vocales instrumentales. Este perfil se imparte a partir de 5to. grado dentro del Nivel Elemental en las escuelas especializadas de la enseñanza artística. Dentro de sus particularidades destaca el hecho de que el instrumento musical que se utiliza es el aparato fonatorio de la persona y requiere de una adecuada educación vocal, con pleno dominio de la técnica para cantar como solista, en coro y en diferentes formatos musicales, lo que hace necesario la interiorización de los conocimientos de la técnica vocal, sobre transporte, lectura a voces, piezas para tocar y cantar y ejecución de polirritmias.

Dentro del plan de estudio de cada una de las especializaciones, además de las clases del instrumento básico o de Canto Coral reciben asignaturas, que contribuyen a la formación musical integral del educando, como el Solfeo, el Piano Complementario, la Apreciación Musical, Coro y la Teoría de la Música.

Tradicionalmente a estas asignaturas se le han asignado los nombres de complementarias o teóricas indistintamente, sin embargo, sus contenidos resultan imprescindibles para la formación integral del especialista, en realidad no son complementarias y mucho menos teóricas, pues cada una de ellas desarrollan conocimientos y sistemas de habilidades que se revierten en el estudio del instrumento.

En este sentido la asignatura Solfeo puede considerarse rectora, pues su objetivo esencial es el aprendizaje del lenguaje musical, presente y necesario en todos los perfiles, porque mediante ella, el alumno adquiere la base conceptual y el desarrollo de habilidades y hábitos rítmicos, auditivos, de entonación, escritura, lectura,

reproducción escrita y oral, creación y conceptos básicos, todo lo cual aplicarán en el instrumento básico, en el Canto Coral y en el de Piano Complementario.

Lo anterior hace imprescindible la necesidad de fuertes lazos interdisciplinarios para que el proceso de formación del alumno sea más eficiente e integral, tanto como ser humano como futuro profesional del arte musical.

Sin embargo, en la asignatura Solfeo en particular, no se cumplen en su totalidad estos vínculos indispensables, particularmente con el instrumento o el Canto Coral, por ejemplo, no se tiene en cuenta el aprendizaje de la educación vocal, la sistematización del transporte, así como la lectura a voces entre otros elementos. Las particularidades del perfil en Canto Coral hacen necesario el aprendizaje de determinados contenidos que no les son requeridos al resto en el Nivel Elemental; y también debe tenerse en cuenta que este perfil articula en el Nivel Medio Profesional con las áreas de Dirección Coral o de Asignaturas Teórico-Musicales; lo que obliga a que los educandos tengan una preparación en correspondencia a las exigencias para acceder al Nivel Medio Superior.

Teniendo en cuenta los antecedentes mencionados se propone abordar la importancia y peculiaridades que requiere el Solfeo como asignatura básica en la formación musical de los estudiantes del perfil Canto Coral en la Escuela Elemental de Música Alejandro García Caturla; la asignatura no prevé ningún programa específico para cubrir las necesidades propias del perfil, contrario a lo que sucede con la asignatura de Piano Complementario.

Desarrollo

Históricamente el canto se configura como una práctica musical ejercida y difundida en las diferentes etnias y culturas. El canto coral en Europa estuvo presente en la Edad Media, en el Renacimiento, en el período Barroco y Clasicismo (siglos XVII y XVIII), durante el Romanticismo (siglo XIX) y luego siglo XX, fiel reflejo de lo que acontecía; se convirtió en un fenómeno de socialización, para el desarrollo de la solidaridad y la formación de los individuos. En el siglo XXI, se aprovechan y perfeccionan las potencialidades creativas y artísticas como un proceso, mediante la instrucción de contenidos propios de la teoría y la práctica del canto coral. El canto coral es un medio excelente para desarrollar la capacidad auditiva y comunicativa de los niños, la práctica coral crea lazos afectivos y de cooperación necesaria para

la integración en el grupo. El canto coral es un recurso importante para desarrollar la sensibilidad estética del niño. Las nuevas corrientes pedagógicas musicales del siglo XX consideran que el niño es el nuevo protagonista de su aprendizaje y que el docente ha de acompañarlo en este proceso progresivo. Además, el canto coral ha de tener un carácter integral por lo que no pretende solamente la formación artístico-musical sino también educativo.

Ferrer (2009) plantea que algunos de los hábitos que enseña el canto coral, son el de la escucha atenta, la paciencia y el respeto, cualidades indispensables en la integralidad para la comunicación y el bienestar social en general.

El canto coral es una forma de expresión y comunicación, cuando se aplican los medios expresivos del lenguaje musical para transmitir emociones, sentimientos estados de ánimos y vivencias intrínsecos en la sensibilidad humana, y se revela como parte de la música. Se puede afirmar que estamos en presencia de una manifestación artística, en la que intervienen las audiciones, la obra vocal, la técnica y el repertorio.

Para el logro de estas aspiraciones el corista debe formarse como tal, de ahí la necesidad de la presencia del perfil Canto Coral en el Nivel Elemental de la Enseñanza Artística en Cuba, en la que se desarrollan elementos técnico musicales necesarios para su formación, ante todo formar a un ser humano integral con altos valores humanos, éticos, estéticos, con el dominio de la experiencia histórico-social y vivencias acumulada que reflejará en sus modos de actuación en la sociedad y como músico profesional.

Algunos estudios revelan que el canto coral, tiene una formación inclusiva, pues en su formación, las personas que la integran aprenden a escuchar a sus compañeros, a esperar, a comenzar en el momento oportuno, con una dinámica, una frecuencia, el simple hecho de cantar en una agrupación coral desarrolla una fraternidad de forma inherente.

El Director del Coro de Matanzas José Antonio Méndez (2003) en su libro *Dirección Coral Metodología y Práctica*, destaca el importante compromiso social que representa la organización y dirección de una agrupación coral, dado el trabajo colectivo que esta praxis genera, así como la influencia que tiene en el desarrollo de la comunidad. En este sentido, plantea que: “el trabajo coral no se reduce a la formación musical del cantor sino al hombre en toda su dimensión, este incluye una formación artística que desarrolla al mismo tiempo valores estéticos y morales” (pág. 11).

En el texto *Iniciación en el Canto Coral para niños* el profesor cubano Electo Silva propone el uso de métodos para estudiantes de Canto Coral para lo cual argumenta “Si se hace con gracia y sin insistir hasta el agotamiento, lograremos que el niño se divierta” (Silva, 2006, pág. 6).

Distintos autores coinciden con Sánchez (2018) al considerar que:

El canto, como las demás artes, educa, forma el gusto estético, desarrolla la creatividad, la imaginación y la sensibilidad por el arte. Su práctica proporciona una respiración amplia y profunda que, al actuar sobre los centros nerviosos, permite su equilibrio, desarrolla los músculos del tórax, y endereza el busto, lo que contribuye a la adquisición de una postura adecuada en el ser humano (...) Mediante el canto colectivo, entre otros aspectos, se puede contribuir a vencer las inhibiciones y erradicar las posibles manifestaciones de sobrevaloración. Se logra el desarrollo del espíritu colectivista. Asimismo, el conocimiento y dominio de la técnica vocal apropiada, evita la fatiga vocal y permite cantar durante horas sin afectar las cuerdas vocales, ni producir cansancio ni afonía. Por ser el aparato vocal el principal instrumento de trabajo de profesionales que utilizan la voz hablada o cantada, este requiere de un esmerado cuidado y tratamiento. (pág. 37)

En Cuba el Canto Coral surge en el año 1984 en el Nivel Elemental del Subsistema de Enseñanza Artística, no existente hasta el momento.

Actualmente el Canto Coral en el Nivel Elemental está diseñado como una carrera corta, inicia estudios en quinto grado y culmina en noveno grado. Durante el proceso de captación y pruebas de ingreso se trata de ser lo más abarcador posible lo que permite a un mayor número de aspirantes el acceso y facilita la selección de los mismos. En estos se valoran las condiciones anatomo-fisiológicas de base que tiene el aspirante para el estudio de los diferentes perfiles y sus aptitudes musicales. Todos los que muestren aptitudes musicales tienen posible acceso a las escuelas especializadas con previa aprobación del examen de ingreso.

Se consideró pertinente su introducción, del Canto Coral, en el nivel elemental y se creó un programa experimental paralelo a las carreras largas para tener más tiempo de formación con los estudiantes, bajo la autoría de la profesora de Dirección Coral Carmen Rosa López²⁵⁰, quien se encargara en 1994 de

²⁵⁰ Maestra y Directora del Coro Diminuto, el que ha sido de gran significación en la participación de diversos contextos de la sociedad cubana lo cual ha ido en ascenso a través del tiempo.

confeccionar un primer programa de forma oficial. Al pasar el tiempo ha tomado mayor preponderancia el criterio artístico pedagógico individual de los docentes que conducen al perfil de Canto Coral en las escuelas.

En ese primer grupo se aplicaron entre otras temáticas la expresión corporal, la declamación de poemas, que a lo largo de los años fueron desapareciendo. Algunos de estos contenidos seleccionados como la corporeización de sonidos aún están incorporados al perfil.

Después de la existencia de este perfil por varios años en Alejandro García Caturla, se abre en la escuela Guillermo Tomás, así como en otras provincias seleccionadas. De acuerdo con las indagaciones realizadas se descubrió que en sus inicios algunos especialistas consideraron que solo era para cantar con micrófonos y con *background* lo que suscitó amplios debates por expertos del Centro Nacional de Escuelas de Arte (CNEART) acerca de su contenido. De igual forma, la cantidad de años que conllevaba dentro de las carreras largas, por lo que se llegó a la conclusión que era posible en menos tiempo el aprendizaje de conocimientos básicos para su articulación con el nivel subsiguiente, por lo que, pasa así a formar parte de las Carreras Cortas, lo cual no ha podido comprobarse dada la inexistencia de documentos que lo avalen.

El desarrollo de la asignatura Canto Coral es esencialmente grupal, donde el alumno aprende a comportarse según las normas y preceptos del colectivo, no solo en lo relacionado con su comportamiento, disciplina y socialización, sino también al hecho mismo de *hacer y compartir la música juntos*. Requiere concentración, capacidad de reacción y pone el esfuerzo y rendimiento individual en función del colectivo.

Es una difícil tarea para el maestro en la clase de Coro observar, atender y desarrollar las voces individualmente. En el programa interactúan las exigencias colectivas con la formación de conocimientos y habilidades vocales individuales. Dadas las características del trabajo coral es importante que el docente trabaje una metodología propia, innovadora y flexible, teniendo en cuenta que unos de los principales objetivos de cualquier acto de aprendizaje es su utilidad para el futuro. Es necesario la utilización de estrategias eficaces que repercutan positivamente en lo musical, pedagógico, cultural, y en la actitud personal de los alumnos de dicho perfil.

Distingue el proceso artístico pedagógico del Canto Coral de las restantes formaciones de los instrumentistas la necesidad de determinados conocimientos

particulares encaminados a una adecuada educación vocal y la adquisición de las habilidades necesarias para la correcta conducción de una agrupación coral, entre ellos poseer una afinación justa y precisión rítmica que el Director de Coros debe demostrar, facilidad de una correcta primera vista y transporte a distintas tonalidades lo que se reflejara también en las habilidades de cantar y tocar simultáneamente; y con especial énfasis en el oído polifónico y armónico, entre otros elementos.

Por consiguiente, las restantes asignaturas que conforman el currículo del perfil deben guardar adecuadas relaciones interdisciplinarias; asignaturas como Apreciación Musical, Piano Complementario y el Coro desde sus propios objetos de estudio deben tributar al desarrollo del Canto Coral. Se ha dejado el Solfeo aparte por su papel trascendental en la formación integral de los estudiantes de música de Nivel Elemental.

El Canto Coral en su relación con el Solfeo en el Nivel Elemental de la enseñanza musical juega un papel fundamental, pues su propósito debe estar enfocado en la intención de mejorar la formación auditiva, con énfasis en el desarrollo del oído armónico, polifónico, absoluto y relativo igualmente el aspecto afinación y rítmico. Según Rauge (1968) en su libro *El Canto Coral* plantea que a un cantor le resulta absolutamente indispensable adquirir nociones sólidas y completas de Solfeo, o por lo menos tener una noción básica sobre lo que es, tanto cantado como hablado, para poder discriminar de manera segura los intervalos ascendentes y descendentes, ayudando a mejorar en gran parte su afinación al momento de cantar y la ubicación exacta de las notas de un fragmento musical.

Rauge (1968) menciona que el conocimiento del intervalo musical es la base de la educación del oído. Una melodía cualquiera se halla compuesta simplemente de intervalos en movimiento; de aquí que todo cantante debe reconocer inmediatamente de oído, y representarse mentalmente con todo rigor, las relaciones de altura creadas por la sucesión de los sonidos musicales, cuando lee los signos que representan los sonidos. Cualquier oído es susceptible de educación.

El Solfeo es la base del lenguaje musical, un lenguaje que tiene su alfabeto y su gramática particulares. Saber leerlo es indispensable para una apertura musical. No se puede llamar músico a cualquier persona solo por tocar un instrumento musical o cantar, si no tiene conocimientos de lecto-escritura musical será un músico a medias que además presentará problemas para desempeñarse en

el ámbito artístico musical. Está muy bien tener oído magnífico y una memoria fabulosa, pero un músico que no sabe nada de Solfeo estará limitado no solo a un único estilo musical, sino también a la relación con sus colegas. (Beauvillard, 2006, pág. 170)

La enseñanza musical de manera profesional está orientada hacia una eficaz valoración de la música y al gusto de los consumidores. El alumno de Canto Coral debe tener una preparación íntegra en su proceso de aprendizaje para poder interpretar con un máximo de calidad cualquier tipo de música. Estos alumnos transitan por la asignatura durante cinco años, no obstante, la asignatura carece de sistematización en la técnica vocal, tanto en la voz hablada como cantada, aspecto fundamental para el perfil, ya que, el instrumento musical es la voz humana.

Los contenidos del Solfeo en el Nivel Elemental se trabajan de manera diferenciada hasta el segundo año de la asignatura, dividiendo las carreras cortas y las largas en el programa de estudio. A partir del tercer año se unifican los contenidos y objetivos de la asignatura y comienzan a ser más evidentes las dificultades de los estudiantes de carreras cortas. A lo anteriormente expuesto se suma el que no disponen de mayor número de horas clases que les permita asimilar y nivelar los contenidos.

En este sentido, actualmente con el desarrollo alcanzando en las diferentes carreras del sistema de enseñanza artística especialmente en el Nivel Elemental, que es lo que nos ocupa, se requiere determinados contenidos que garanticen la formación básica integral en los diferentes instrumentos y el Canto Coral.

En relación con el Canto Coral vale destacar que el oído se desarrolla según lo que hacemos con nuestra voz, lo que no es muy distinto al proceso de aprendizaje de cualquier idioma, pues para poder reconocer auditivamente las palabras de un idioma nuevo, se debe ser capaz de pronunciarlas y así se hará muy fácil reconocerlas cuando se escuchan, lo mismo sucede con las notas por lo que una de las peculiaridades del Solfeo en este perfil es la entonación perfectamente afinada de notas, escalas, intervalos, tríadas, etc., dándole al oído la capacidad de reconocer las relaciones sonoras de la música.

En efecto, cantar bien es un arte difícil cuyo ejercicio supone de no solo las dotes naturales, sino también una educación racional del oído, la voz y la musicalidad, educación que es indispensable tomar muy en serio y que exige un esfuerzo largo y paciente.

Mediante el Solfeo se experimenta la música desde un punto de vista más integral,

ya que se vinculan el desarrollo del oído, del canto, de la expresión corporal y el ritmo, es decir, aspectos prácticos sobre una base teórica. El entendimiento entonces de la música a través del Solfeo, parte desde la interiorización, la integración la vivencia y luego comprender su escritura.

Otra peculiaridad es el desarrollo del oído interno, teniendo en cuenta que es la capacidad de saber cómo suenan las notas, sin que estas estén siendo producidas por un instrumento, así se tendrán las bases necesarias para ser capaces de imaginar cómo suenan las obras corales con solo ver la partitura.

La habilidad reproductiva auditiva en la asignatura Solfeo es: desarrollar en los estudiantes la capacidad de escuchar y reproducir correctamente en el pentagrama los sonidos, ritmos, tonalidades y sonidos con ritmos formando así una melodía, ejecutadas en el piano por el maestro.

La reproducción tanto entonativa como escrita son los dos elementos fundamentales de la asignatura, ya que es donde convergen toda la entonación, el reconocimiento de escalas, intervalos, cifrados, acordes y sonidos siendo de vital importancia para su vida diaria como intérpretes, como músicos y el que lo desarrolle más, después podría llegar a ser un buen arreglista.

Para que los estudiantes sean capaces de desarrollar las habilidades el papel del docente es muy importante como también las clases recibidas anteriormente, es por esto que, los grupos deben organizarse por separados, las carreras cortas de las carreras largas, que no siempre pasa así, en III año tienen que haber grupos de carreras cortas y grupos de carreras largas y los alumnos de Canto Coral por separado igual.

La *Educación de la voz*, es tema que se debe dominar tanto en una clase de Solfeo como de Canto Coral, por ende, es imprescindible vocalizar antes de comenzar la clase, respetar el fraseo teniendo en cuenta una correcta respiración, la adecuada emisión, articulación y dicción y la búsqueda de resonadores. Aspectos que el docente de Solfeo debe tener en cuenta en los diferentes registros que pueden tener la diversidad de lecciones a estudiar.

Otro contenido importante que sería de utilidad para Canto Coral es el *Transporte* de tonalidad, contenido que solo se imparte en Teoría de la Música en IV año que sería y que se da de forma muy primaria en los últimos años de Solfeo, con más hincapié en los que van a optar por las asignaturas Teórico Musicales o Dirección Coral en el Nivel subsiguiente.

Por otro lado, en los dos últimos años de Canto Coral se introducen conocimientos

básicos de Elementos de Dirección Coral por lo que resulta necesario la consolidación de la métrica de los compases simples y el compuesto 6/8, que contribuirá a consolidar el dominio de los esquemas de Dirección Coral.

Igualmente, otro contenido imprescindible sería la *lectura a primera vista y a voces, así como el desarrollo del oído polifónico mediante la interpretación de cánones*, aspectos muy importantes para un cantante de Coro y un futuro Director Coral.

El empleo del *canon* en el trabajo coral es muy útil para comenzar a ejercitar el canto a varias voces. Las melodías pueden cantarse al unísono también (...) Siempre que se canten de esta forma pueden acompañarse de un instrumento armónico. (Méndez, 2003, pág. 75) por lo que en la asignatura Solfeo pudieran existir cánones como lecciones obligatorias dentro del repertorio de cada año.

Igualmente sería recomendable también se pudiera utilizar la concepción del compositor y educador húngaro Zoltan Kodaly que se basa en el método Tonic *Sol Fa*., En este método las notas se representan con signos de la mano (fonomimia) y se aplica el Solfeo relativo con el *Do* movable.

Otro aspecto importante del Solfeo es el ejercicio de reconocimiento de intervalos, este debe hacerse dentro de tonalidad, ya que en este nivel es donde se desarrolla la tonalidad, además de la ejecución de dictados rítmicos, este es fundamental, ya que todo está relacionado; en la música todo se concatena, el resultado sonoro es un diseño melódico que se va a entonar o a reconocer en el Nivel Elemental, porque después en el Nivel Medio tienen otras cuestiones armónicas, semánticas y sintéticas.

Si los alumnos de Canto Coral no practican el Solfeo a conciencia le será muy difícil avanzar en su interpretación, esto debido a que no podrá interpretar mejor las piezas o trabajar en mejorar su técnica, ya que estará más concentrado en aprender a leer la partitura, lo cual retrasará mucho su desarrollo académico.

Como se puede constatar hasta el momento, el estudio del Solfeo es imprescindible para la formación integral de cualquier estudiante de enseñanza artística. El estudio no va únicamente dirigido a aprender a tocar un instrumento musical o a cantar, se requiere que se conozcan las reglas, así como todos los elementos y signos musicales que conforman una partitura.

La diversidad interpretativa que puede brindar un músico que se ha preparado en materias como Solfeo siempre será mayor a la de otro que no pueda comprender el significado teórico de dicha práctica. Los signos musicales y las formas de escribir música son tan amplias y variadas, teniendo como fundamento el género y estilo

que se está interpretando, que en muchas ocasiones debe relucir la versatilidad del músico para interpretar varios géneros musicales, a esa preparación íntegra contribuye en gran medida la disciplina de Solfeo (Rodríguez, 2021, pág. 33).

Otros autores como Ibáñez y Cursá (2009) también destacan la relevancia del Solfeo dentro de la formación de un músico profesional, indican que llega a ser básico en su evolución "...pero no puede negársele su importancia o mejor su necesidad en la educación del alumno que aspira a ser músico profesional" (pág. 3). Danhauser (s.f.) expone que el Solfeo es el pilar de la formación musical y que consta de dos estructuras didácticas, una es la práctica la cual se puede resumir como la entonación de las notas musicales. Por otra parte, la teoría es aquella que expone todo lo que tiene que ver en cuanto a la lectura y escritura musical, así como los reglamentos que se deben seguir para la buena interacción entre sonido y duración. Por lo anteriormente explicado, quienes suscriben comparten que, un músico que no domine correctamente Solfeo es equivalente a un contador que no conozca de suma y resta, o a un doctor que no entienda la anatomía humana, aspectos que constituyen requisitos básicos para el correcto desempeño de las profesiones. (Rodríguez, 2021)

A partir del análisis realizado se constata la necesidad de establecer relaciones interdisciplinarias coherentes entre la asignatura Solfeo y el perfil de Canto Coral en Escuela Elemental de Música Alejandro García Caturula.

Conclusiones

En el Canto Coral la asignatura Solfeo debe enfocarse hacia la mejora formación auditiva con énfasis en el desarrollo del oído con sus particularidades, así como en lo referente a la afinación y al ritmo.

El vínculo evidente entre el instrumento o el Canto Coral y las disciplinas teóricas en la música, particularmente el Solfeo hace necesario que se expliciten las relaciones interdisciplinarias que fortalecen la formación integral del músico en todos los niveles.

bibliografía

- Beauvillard, L. (2006). *Un instrumento para cada niño. Sepa cómo elegir el más adecuado*. (D. Castro, Trad.) Barcelona, España: Ediciones Robinbook.
- Danhauser, A. (s.f.). *Teoría de la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Ferrer, M. R. (2009). El canto coral y las orquestas infantiles, una educación en valores. *Eufonía*(45), 36-39.
- Ibañez, A., & Cursá, D. (2009). *Cuadernos de teoría 1*. Madrid: Real Musical.
- Méndez, J. A. (2003). *Dirección Coral Metodología y Práctica*. La Habana: Adagio.
- Rauge, F. (1968). *El canto Coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical*. Zaragoza, España: Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Zaragoza.
- Rodríguez, A. (2021). *Implementación de un curso en la modalidad educativa b-learning en la disciplina del Solfeo en la Unidad Académica de Artes*. Tesis en opción al título de Maestro en Tecnología Informática Educativa, Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas", Unidad Académica de Docencia Superior, Zacatecas.
- Sánchez, P. M. (2018). *Compencio del proceso de musicalización ciudadana y su repercusión en la formación del educador musical en el contexto sociocultural cubano 1973-2016*. Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias, Universidad de las Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, La Habana.
- Silva, E. (2006). *Iniciación en el Canto Coral para niños*. Centro Nacional de Escuelas de Artes. La Habana: Adagio.

I Taller de Internacionalización en la Educación Superior en Artes: Retos y Perspectivas

075-Inquietudes en torno a la creación de un centro de idiomas en la U.A.

Concerns about the creation of a language center at the UA

Autora

M. Sc. Martha Haydee Perera Martel²⁵¹, mhaydeepm@gmail.com.

Resumen

La creación de los centros de idiomas parece ser muy importante para mejorar la situación de la enseñanza del idioma inglés en Cuba, es realmente así o simplemente la creación de estos centros constituye únicamente un requisito para cumplir con parámetros internacionales, parámetros necesarios por todo lo que conllevan en cuanto a comunicación y actualización, pero partiendo del presupuesto de que estos centros sean verdaderamente e irremediabilmente ineludibles ¿podemos aspirar a su creación en la Universidad de las Artes en breve? ¿Con qué contamos y qué nos falta?

El presente trabajo analiza algunas condiciones importantes que recomienda considerar para la realización de esta tarea.

Palabras claves: centro de idiomas, enseñanza del idioma inglés, examen del MES, MCERL, Departamento de Estudios lingüísticos del ISA

²⁵¹ La Habana, Cuba, 1958, graduada de la Licenciatura en educación, en la especialidad de Lengua Inglesa en el ISPLE “Pablo Lafargue” de la Habana (1981). Profesora Auxiliar de inglés en el ISA y Master en Desarrollo Cultural, en la especialidad de Promoción y animación sociocultural. Universidad de las Artes, ISA.

Abstract

The creation of a language center seems to be very important to improve the teaching of the English language in Cuba. It is really so, or the creation of these centers only constitutes a requisite to accomplish international parameters, necessary parameters due to what they represent for communication and upgrading; but supposing that these centers are truly and hopelessly unavoidable, would it be possible to create one at ISA any time soon? What means do we have and what are we missing?

This work considers some important situations to take into account in order to fulfill this task.

Key words: Language center, english language teaching, MES placement test, CEFRL, ISA Linguistic Studies Department.

Introducción

Soy oficialmente profesora de inglés desde la primera graduación en 1981 del desaparecido Instituto Superior Pedagógico de Lenguas Extranjeras “Pablo Lafargue”, y lo soy a pesar del rechazo que ejerció mi *cuadra* por haber seleccionado la carrera de profesora de la lengua del enemigo y no profesora de ruso, pero ya desde que estudiaba en el pre-universitario, trabajaba como monitora o “*teacher*” en la secundaria porque el Municipio Playa no tenía suficientes profesores para cubrir la demanda en sus escuelas de enseñanza media. Nunca tuve clases particulares, el sueldo de mi padre como empleado del MINCIN no lo permitía, solo recibí inglés como asignatura escolar desde el 7mo grado, sin grabadoras, sin libros de texto y con unas pizarras de tiza que dejaban mucho que desear, además, mis profesores de enseñanza media y superior siempre fueron cubanos. Raramente escuchaba la música en inglés que se transmitía en el programa de radio *Nocturno*, alcancé a ver solo algunos cartoons o muñequitos en inglés pues era la época en que era difícil mantener funcionando a los viejos televisores de tubo, y solo pude acercarme profesionalmente a angloparlantes para cursos de postgrado del ISPLE “Pablo Lafargue” cuando se aceptó la ayuda de norteamericanos a través de convenios con Estados Unidos.

En resumen, mi formación general y profesional no estuvo exenta de algunas

de las irregularidades y desaciertos que todavía hoy pueden apreciarse, y por supuesto demandó mucho esfuerzo por mi parte como estudiante y como trabajadora, pues las circunstancias fueron adversas en muchos sentidos. No obstante, por más de cuarenta años he trabajado como docente en diversos lugares y niveles: en la Isla de la Juventud en donde realicé mi práctica docente, en Güira de Melena durante un año de servicio social y no dos como debía ser porque me reclamaron desde el propio ISPLE para enseñar estilística inglesa a los estudiantes de la carrera de profesores y traductores de lengua inglesa, y en donde estuve trabajando hasta que fue transformado en la facultad de lenguas del ISP “Enrique José Varona”, en donde también trabajé hasta que en el año 1993 me trasladé al ISA, fundamentalmente a dedicarme a la enseñanza del inglés en artes visuales. Posteriormente, a través de convenios, he trabajado en México, en enseñanza superior, media y primaria.

En todos estos años, en mi empeño de continuar siendo profesora de inglés, he experimentado casi todas las altas y bajas de la enseñanza del inglés en Cuba, por eso, hoy me cuestiono si será la creación de los centros de idioma lo que mejorará la situación de la enseñanza del idioma inglés, o si simplemente la creación de estos centros de idioma constituye únicamente un requisito para globalizarnos, lo cual creo que en este caso es necesario; pero llamo a la reflexión preguntándome: ¿sí estos centros son verdaderamente e irremediablemente ineludibles? ¿podemos aspirar a crear el de la Universidad de las Artes? ¿Con qué contamos y qué nos falta?

A partir de este cuestionamiento presentaré algunas inquietudes al respecto.

Desarrollo

Desde septiembre de 2022, fecha en la que regresé a trabajar en el ISA, he estado indagando sobre las nuevas condiciones de la enseñanza del idioma inglés, y verbalmente he recibido diferentes explicaciones, entre ellas, que el inglés ya no es una asignatura curricular, que solo entrega un informe en la semana 8, que debo diagnosticar cómo están mis estudiantes en el dominio de las cuatro habilidades para el aprendizaje de una lengua, y llevar el control de la asistencia aunque ya no somos una asignatura en donde el alumno tenga que asistir. Mis compañeros ha insistido en que las clases ya no son clases, sino estrategias para aprobar

una prueba del MES que tuve la oportunidad de experimentar por primera vez en noviembre de 2022, y que me ha dejado bastante afligida, en cuanto a su programación, diseño, gestión y orientación.

Por parte de mis estudiantes además de respeto y afecto, mayormente he recibido mucha preocupación por no contar con una enseñanza media que les diera un nivel básico para enfrentarse a este nuevo requisito y poder graduarse de la enseñanza superior, justificaciones de todo tipo por no poder asistir a mis clases al tener que “resolver” situaciones para sus otras asignaturas o por enfermedad, proposiciones para que les de clases particulares, y en los menos casos, indiferencia ante esta situación.

Por escrito, me he encontrado programas que no difieren mucho de los que utilizaba o creaba con anterioridad, instrucciones, algo contradictorias como las *Sugerencias metodológicas para la aplicación del examen de certificación de competencia comunicativa en inglés a aplicar en octubre 2022*, (aunque se aplicó un mes después, en noviembre del mismo año) invitaciones a cooperar con observaciones sobre incoherencias o insuficiencias que tengan las escalas de los ajustes del MCERL (marco común europeo de referencia para las lenguas) en la versión, aun no acabada de las escalas para el contexto cubano, y que elabora el grupo de profesores del proyecto de evaluación—CLAN (Cuban Language Assessment Network). Por último, materialmente me he encontrado lo mismo que he tenido desde que empecé a estudiar inglés en la secundaria, no a enseñar inglés: no hay libros de texto físicos, no hay grabadoras, no hay papel, ni impresoras, en ocasiones no hay electricidad, ni lámparas que iluminen las aulas cuando la hay, ni pizarras que se puedan borrar, entre otras históricas carencias y más.

Por mi parte, y como resultado de mi escasa pesquisa en internet para este somero análisis que trata de evidenciar mi preocupación como docente, me intranquilizan algunos puntos que pudieran ser importantes para la creación de un centro de idiomas en la Universidad de las Artes.

Según los sitios consultados en Cuba un centro de idiomas es una estructura organizativa (Centro de idiomas <https://www.unah.edu.cu>) u organización (Gutiérrez Baffil. T.) cuyas funciones son integrar el dominio del idioma inglés a los procesos universitarios y garantizar la formación de los estudiantes como profesionales con niveles elevados de competencia comunicativa; en un principio en el nivel intermedio B1 y ahora, en el nivel básico A2, con la exigencia de que para el 2023 sea nuevamente el nivel intermedio.

Estos centros no solo se limitan a la formación de los estudiantes en lengua extranjera, sino que también se encargan de su formación en lengua española, y otras lenguas, además de brindar cursos de superación a los profesores de inglés, al resto de los profesores de la universidad y a la comunidad.

En mi breve estudio, para poder presentar mis inquietudes de esta forma, he observado que en algunos casos (y digo algunos porque no he tenido tiempo de verlos todos, espero que sea la generalidad) los centros de idiomas del país tienen una presentación virtual muy atractiva. que garantiza la interacción y atención a distancia.

Según un artículo publicado en internet por el Diario de la juventud cubana (What do you say? –diario de la juventud cubana juventud rebelde [https:// www.juventudrebelde.cu](https://www.juventudrebelde.cu)) el metodólogo del MES Santiago Jorge expresa “-La creación de los centros de idiomas ha sido uno de los pilares del perfeccionamiento del inglés, porque se han constituido en estructuras para gestionar el proceso de formación, tanto en pregrado como en postgrado.

De manera inicial se creó una serie de recursos necesarios que no solo gestionan la enseñanza de inglés, sino de otras lenguas, según las provincias. También han logrado avanzar en el completamiento de sus claustros, y las condiciones organizativas y técnico-materiales, aunque todavía están lejos de ser óptimas...

...Las carreras que inician en el curso académico 2023 comenzarán con la implementación de la política en un nivel B1. Las condiciones que se han ido creando en los centros de idiomas van a permitir dar ese gran salto en la calidad de la formación de nuestros profesionales.”

A partir de estas ideas, me gustaría teniendo en cuenta lo planteado por las diferentes fuentes, presentar mis inquietudes al respecto.

1- Estructura organizativa, u organización es lo que se espera que sea un centro de idiomas, ¿difiere esto en gran medida de lo que tenemos como Departamento de estudios lingüísticos en el ISA?

Esta nueva estructura debe insertarse tanto vertical como horizontalmente dentro de la organización general de la UA, pregunto ¿no se hace? Y si no se hace, ¿qué es lo que no lo garantiza? ¿Existe una adecuada gestión a nivel institucional para que esta estructura funcione? (Gutiérrez Baffil. T) porque a mi modesto entender, esto va más allá de las manos del profesor de idiomas---cualquiera que este idioma sea.

2- Las funciones de este centro de idiomas son integrar el dominio del idioma

inglés a los procesos universitarios y garantizar la formación de los estudiantes como profesionales con niveles elevados de competencia comunicativa.

¿Es que no integramos en las clases de idioma, a pesar de las circunstancias, o como se solía decir, a pesar de los factores objetivos y subjetivos, aquellos elementos necesarios para formar los profesionales en arte? Se puede afirmar que no lo hemos hecho después de las investigaciones y publicaciones sobre la enseñanza de idiomas en las diferentes especialidades que se imparten en el ISA, y me refiero al trabajo investigativo de inglés y español del Departamento de estudios lingüísticos y que conozco y comparto desde que inicié mi labor docente en esta institución en el 1993. Creo que garantizar la formación de los estudiantes como profesionales con niveles elevados de competencia comunicativa depende del interés y el esfuerzo de todos los factores involucrados en el proceso: MES— institución ISA—profesores—estudiantes y familia (este último, pudiera no ser importante para el contexto universitario, pero por solo mencionar un hecho que nos hace considerarlo --- ¿Quién se preocupó -materialmente o intelectualmente-- para que desgraciadamente solo algunos estudiantes tuvieran un nivel básico, o intermedio adecuado al ingresar en la universidad, si la precedencia sobre todo en provincias es tan deficiente? ¿Se enseña inglés en todas las primarias? ¿Reciben nuestros estudiantes de 5 a 7 años de aprendizaje de la lengua como para que tengan asimilado un nivel A1 o A2 al llegar a nuestras aulas? ¿Ya hay profesores de inglés para toda la enseñanza media? ¿Ya nadie ingresa a la universidad habiendo recibido ruso en vez de inglés?

¿Por qué hemos tenido y tenemos que empezar en la universidad con la enseñanza de un inglés básico, en solo 4 horas semanales, y por si fuera poco AHORA como asignatura fuera de la parrilla curricular y con asistencia voluntaria? ¿Es posible dadas las características de este centro organizar horarios de clases y grupos por niveles?--- ¿existen condiciones para esto?

¿Responderán los alumnos ante estas exigencias? ¿Tendremos profesores y trabajadores para estas nuevas condiciones?

3- La formación en lengua española, y otras lenguas no creo que sea un aspecto ajeno a las funciones del Departamento de estudios lingüísticos, y en mi opinión creo que las profesoras de español comparten con los profesores de otras lenguas, aunque no en el mismo grado, las deficiencias que los estudiantes traen de niveles precedentes. Además como ya expliqué en el punto anterior, a los colectivos de inglés y español se le reconocen varios estudios y publicaciones para mejorar los

programas de pregrado y en español el de postgrado mientras se impartió el español para extranjeros.

4- Brindar cursos de superación a los profesores de inglés, al resto de los profesores de la universidad y a la comunidad.

En algunos momentos desde 1993 hasta la fecha, algunas direcciones del Departamento de estudios lingüísticos se ocuparon de buscar vías para brindar cursos con nativos de la lengua a los profesores de inglés, así como asesoramiento metodológico por alguna circunstancia específica, no considero que sea una fortaleza, pero tampoco me atrevería a calificarlo como una gestión totalmente ausente, en algunos casos los profesores de inglés nos hemos encaminado hacia la superación relacionada con las carreras en donde impartimos clases y hemos suplido la superación en la lengua extranjera con los eventos que organizaba el grupo de especialistas en lengua inglesa—GELI.

En las actuales circunstancias, en general nuestros profesores continúan ofreciendo posgrados de diferente índole a los trabajadores de la institución y de la comunidad. ¿Es suficiente?

5- Presentación virtual atractiva que garantice la interacción y atención a distancia. No dudo ni por un momento que nuestros técnicos de computación y programación, y que los profesores que tienen que ver con los medios puedan diseñar la mejor presentación del país.

Pero ¿contamos con una estructura material, directiva y un claustro que pueda atenderla? En este aspecto no tengo certezas, pero no me parece algo imposible de lograr. Solo me asalta una duda al respecto: territorialmente, es decir en nuestra provincia y capital del país contamos con los centros de idiomas de la UH, el ISP “Enrique José varona” y la UCI entre otras. ¿Para qué comunidad estaríamos destinando este tiempo y recursos? No dudo que exista, ¿pero sería rentable esta creación? Espero y quiero creer que sí.

6-Retomando las palabras del metodólogo del MES al diario de la juventud cubana, si la creación de los Centros de idiomas constituye “uno de los pilares del perfeccionamiento del inglés, porque se han constituido en estructuras para gestionar el proceso de formación, tanto en pregrado como en postgrado”. ¿Qué éramos, somos y seremos los profesores del ISA que aún no tenemos esa mágica o divina estructura que perfeccionará la enseñanza del inglés sin una buena precedencia en niveles anteriores entre otras carencias no solo materiales?

¿Cuáles son los otros pilares? Pienso que uno sea el diseñar una prueba (primero

de nivel B, que después se cambió para nivel A, y que de este se cambiará para nivel B de nuevo, y así sucesivamente hasta que dejen de protestar padres, estudiantes y profesores, o se bajen los parámetros para aprobar cada nivel, “parámetros que deben ajustarse a la realidad cubana a través de sugerencias al CLAN” en fin ¿nos ajustamos al MCERL o no?

Desde ahora advierto que en mis aulas hay muy pocos estudiantes que podrán alcanzar el nivel B en la primera convocatoria de esta prueba para 2023. Es cierto que este requisito obligatorio puede que motive a estudiantes y familias para que el alumno llegue con al menos un buen nivel básico a la universidad, pero no todos quieren, ni pueden. Y si adoptamos una posición estricta de cumplimiento, en donde el nivel B1 es realmente el necesario para un graduado universitario, decantaríamos muchos posibles graduados que no cumplen con el requisito de dominar una lengua extranjera pero que en nuestro caso auguran ser grandes representantes de nuestro arte; y si abundamos por ese camino sobre graduados, una vez ya trabajadores universitarios pero que no dominan una lengua extranjera, pudiéramos caer en campos de análisis que abarcarían las evaluaciones para cambio de categoría docente.

Por último, en lo referido a los pilares que menciona el metodólogo, no quisiera pensar que otro pilar sea haber privado a la lengua extranjera de ser asignatura curricular, no quiero en este punto ser reiterativa en explicar lo que eso representa. En cuanto a que “también (los centros de idioma) han logrado avanzar en el completamiento de sus claustros, y las condiciones organizativas y técnico-materiales, aunque todavía están lejos de ser óptimas...” en realidad no tengo elementos para discutir ni el completamiento ni la idoneidad de sus claustros, pero si me atrevo a asegurar que las condiciones organizativas y técnico-materiales continuarán estando lejos de ser óptimas por algún tiempo, y espero que no tenga que convencer a nadie al respecto. Solo por anclar esta realidad en algunos aspectos importantes para la prueba de dominio de la lengua: ¿dónde están los libros de texto para alumnos y profesores? En internet, en nuestros celulares o similares, si caben. ¿Cómo enseñamos la pronunciación sin grabadoras? Con nuestros celulares, ¿Cómo cumplimos con el requisito de grabar la prueba oral por si hay reclamaciones y para calificar en tribunales? Pue también con nuestros celulares, que no es seguro que podamos adquirir y reponer con nuestros sueldos. Pero aun peor ¿cómo practicamos para desarrollar la habilidad de lectura sin imprimir textos ni ejercicios extra? Aquí si no he encontrado respuesta todavía.

Desafortunadamente hay, a mi forma de ver, muchas necesidades y realidades, no muy bien calibradas para esta gran tarea. Y merecería la pena hacer un estudio, más profundo del documento que se nos entregó para la realización de la prueba: *Sugerencias metodológicas para la aplicación del examen de certificación de competencia comunicativa en inglés a aplicar en octubre 2022.*

En este momento no puedo realizar ese análisis a profundidad, pero solo quiero señalar dos aspectos que llamaron mi atención.

En primer lugar y para mi asombro, aunque no me precio de hablar correctamente ninguna lengua, en este documento se plantea en su primera página, en el aspecto I, de las consideraciones generales, lo siguiente:

“Estas sugerencias constituyen puntualizaciones esenciales de estricto cumplimiento para la aplicación del examen”

Mi pregunta es ¿sugerencias de estricto cumplimiento? ¿Es posible que una sugerencia sea una puntualización y además de estricto cumplimiento? Y recuerdo que la palabra sugerencia también aparece en el título del documento.

Al parecer este material nos fue enviado y posiblemente redactado por la Dirección de Formación del Profesional del MES, e imagino que se redactó teniendo en cuenta que este sería muy importante para todos los centros de idiomas que garantizarán el perfeccionamiento del profesional graduado en inglés y español. Según mis compañeros del colectivo, coincide con el mismo documento que se envió en la aplicación anterior de la prueba. No me consta, pero tampoco me interesa. Considero que probablemente estas “sugerencias de estricto cumplimiento” hayan sido un recurso para ponernos de buen humor y hacernos olvidar todo lo que padecimos en la gestión, organización, aplicación y revisión de la prueba.

En segundo lugar, en 3 páginas del documento se habla de la naturaleza multinivel del examen y de su calificación, de una forma que – a mi entender es ambigua o inconsistente, pero que continuaré analizando en otros trabajos futuros.

Conclusiones

Necesario tal vez, imprescindible, no sé; *deseado con (casi) todo lo que conlleva en cuanto a estructuración curricular, espacial, intelectual y material, pues definitivamente sí*, pero por favor, que no sea la creación de un Centro de idiomas de la UA otra

“sugerencia de estricto cumplimiento”, y aunque tome el tiempo que tome, que se haga teniendo en cuenta lo que realmente tenemos y lo que se necesita, y que parta del análisis y la experiencia de las dificultades de los que ya existen nacional e internacionalmente, porque **si** existen dificultades en la enseñanza del inglés dentro y fuera de los centros de idioma, nacionales e internacionales. Y definitivamente y como diría Shakespeare a través de Julieta, pero para este caso, sin el ingenuo enamoramiento “¿qué hay en un nombre?” Si con cualquier otro nombre la enseñanza de idiomas en nuestra universidad seguiría (olviendo) igual.

Bibliografía

- Barrantes, Ana. Enseñanza bilingüe: problemas y retos del profesorado. <https://neuropsicologiayaprendizaje.com>
- Barrios M. et.al. Más allá de Tom is a boy and Mary is a girl -- Diario de la juventud cubana Juventud Rebelde [https:// www. juventudrebelde.cu](https://www.juventudrebelde.cu) 13 de octubre 2018
- Barrios M. et.al. What do you say? –Diario de la juventud cubana Juventud Rebelde [https:// www. juventudrebelde.cu](https://www.juventudrebelde.cu) 5 de noviembre 2022
- British Council. El Panorama del aprendizaje del inglés como lengua extranjera. [https://www. britishcouncil.co](https://www.britishcouncil.co)
- Centro de idiomas/ Universidad de Ciencias informáticas [https://www. uci.cu](https://www.uci.cu)
- Dirección de Formación del Profesional del MES. Sugerencias metodológicas para la aplicación del examen de certificación de competencia comunicativa en inglés a aplicar en octubre 2022.
- Domínguez Rodríguez F. et al. Reflexiones acerca de la enseñanza del idioma inglés en Cuba. <http://www.ciget.pinar.cu> > Revista > Avances ISSN 1562-3297 Vol. 2 No. 3 julio-septiembre 2000
- García Hernández, Katia C. et.al. La enseñanza del inglés como lengua extranjera: su inserción en la formación del profesional de la enfermería en Cuba. Revista Cubana de Educación Superior [online]. ISSN: 0257-4314, vol.35, n.2, pp.59-71. 2016
- Gutiérrez Baffil, Tamara et.al. Gestión de los procesos universitarios en el centro de idiomas de la universidad de Pinar del Rio. Revista Cubana de Educación

Superior versión on-line ISSN: 0257 vol.38 no.1 La Habana ene.-abr. 2019
Nassiff Samón, Adys M. et.al. Experiencias del centro de idiomas de la Universidad de Guantánamo en el perfeccionamiento de la lengua inglesa. Revista Caribeña de Ciencias Sociales [online] ISSN: 2254-7630 octubre 2017
Rawe, Julie. Cómo ayudar cuando los estudiantes que están aprendiendo inglés tienen dificultades en la escuela. [https:// www.Understood.org](https://www.Understood.org)
Rodríguez guerrero, L. Inglés en la universidad: replantean política de enseñanza <https://www.granma.cu> 31 de mayo 2018
Universidad Agraria de la Habana Centro de idiomas <https://www.unah.edu.cu>
Universidad de Cienfuegos [https://centroidiomas. ucf.edu.cu](https://centroidiomas.ucf.edu.cu)

V Encuentro Estudiantil de Investigación en Arte ALBUR

054- Proyecto Artístico “La lluvia cae silenciosamente”

Art Project “The rain falls silently”

Autores

Lie de la Caridad Panis Zayas²⁵², liepanis@gmail.com

Karen Quintanó Cruz²⁵³.

Selena Calzado Lara²⁵⁴.

Amanda Gálvez Aguirre²⁵⁵.

Yessica Ramos Mitil²⁵⁶.

Ana Rosa Veitía Zulueta²⁵⁷.

María Karla Muñoz Ferrer²⁵⁸.

Tutora: Dr. C. Silvia Álvarez Ramos (PT)

Cotutora: Lic. Marta Gálvez Henry (PAs)

Resumen

El trabajo que se presenta es fruto del espíritu investigativo de un grupo de jóvenes que les conduce a indagar en espacios donde se develan personalidades desconocidas, como la figura de José Manuel García Delgado, músico, compositor, investigador, historiador, docente, analista de la actividad cultural, directivo,

²⁵² Estudiante de 1er año. Perfil Canto Lirico. Facultad de Música. Universidad de Las Artes.

²⁵³ Estudiante de 1er año. Perfil Canto Lirico. Facultad de Música. Universidad de Las Artes.

²⁵⁴ Estudiante de 3er año. Perfil Laúd. Escuela Nacional de Música (ENA).

²⁵⁵ Estudiante de 4to año. Perfil Violín. Escuela Nacional de Música (ENA).

²⁵⁶ Estudiante de 4to año. Perfiles Percusión y Teóricas. Escuela de Música “Amadeo Rol-dán”.

²⁵⁷ Estudiante de 4to año. Perfil Flauta. Escuela Nacional de Música (ENA).

²⁵⁸ Estudiante de 4to año. Perfil Clarinete. Escuela Nacional de Música (ENA).

quien se mantuvo durante 48 años de manera ininterrumpida como trabajador del Ministerio de Cultura. Desde sus diferentes facetas y dimensiones humanas, especialmente como compositor musical, aportó valiosas creaciones musicales consideradas parte del patrimonio musical cubano, pero no divulgadas y promocionadas suficientemente. En este sentido, se propone el proyecto artístico “La lluvia cae silenciosamente”, título de la obra más refrendada en el catálogo del compositor para rendirle merecido homenaje, resultado del proyecto de investigación: El patrimonio musical cubano y su contribución artístico / pedagógica adscrito a la Cátedra de Música Popular Cubana “Juan Formell” de la Facultad de Música. Este se instituirá en un espacio fijo de confluencias que posibilitará versionar las obras de este compositor, desde nuevas estéticas utilizando varios formatos instrumentales, vinculando el análisis musical con un trabajo metodológico donde aparezcan nuevas soluciones musicales desde nuevas reinterpretaciones y resignificaciones en el espacio sonoro contemporáneo, sin que las obras pierdan su autenticidad y esencia. Todo ello en función de salvaguardar y valorizar el patrimonio musical cubano que aún se mantiene silenciado sin una utilización adecuada en las diferentes formas de la música profesional, y corre el riesgo de perderse por desconocimiento, divulgación y promoción.

Palabras claves: Patrimonio musical, salvaguarda, contribución.

Abstract

The work presented is the result of the investigative spirit of a group of young people that leads them to investigate spaces where unknown personalities are revealed, such as the figure of José Manuel García Delgado, musician, composer, researcher, historian, teacher, analyst of cultural activity, manager, who remained for 48 years uninterruptedly as a worker of the Ministry of Culture. From his different facets and human dimensions, especially as a musical composer, he contributed valuable musical creations considered part of the Cuban musical heritage, but not sufficiently disclosed and promoted. In this sense, the artistic project “The rain falls silently” is proposed, title of the most endorsed work in the composer’s catalog to pay him a well-deserved tribute, result of the research project: The Cuban musical heritage and its artistic / pedagogical contribution attached to the “Juan Formell” Chair of Cuban Popular Music of the Faculty of Music. It will constitute a fixed space of confluences that will make it possible to cover the works of this composer,

from new aesthetics using various instrumental formats, linking musical analysis with a methodological work where new musical solutions appear from new reinterpretations and resignifications in the contemporary sound space, without the works lose their authenticity and essence. All this in order to safeguard and value the Cuban musical heritage that is still silenced without adequate use in the different forms of professional music, and runs the risk of being lost due to ignorance, dissemination and promotion.

Keywords: musical heritage, safeguarding, contribution.

Introducción

En el Congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), en el año 2021 se ratificó como objetivo estratégico del Ministerio de Cultura, frente a “los desafíos de la globalización, su carácter inevitable y su naturaleza hegemónica, que pretenden arrebatarse a los pueblos su verdadera esencia y autenticidad; la salvaguarda de lo más valioso y más trascendente de la creación musical cubana, que permita reforzar nuestra identidad”.

En este sentido, en la agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible se plantea como una de las metas para hacer realidad la proyección del arte y la cultura en latinoamérica, la necesidad de “Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo, específicamente el artístico” (Hosagrahar, 2020).

En correspondencia con estas consideraciones, es política del Ministerio de Cultura (MINCULT), que los estudiantes de la Universidad de las Artes gestionen la solución a este tipo de problemáticas y contribuyan a la formación de los especialistas de la Educación Artística y profesional de los niveles: Elemental, Medio Superior y Superior de la Música, desde el conocimiento del patrimonio cultural local.

Cuba en los marcos de esa proyección, no escapa a esa realidad, por lo que es de vital urgencia, salvaguardar el patrimonio musical y artístico que durante siglos se gestó desde la naciente cubanía. Desde estos propósitos, la existencia del proyecto artístico, “La lluvia cae silenciosamente”, incursiona en la obra inédita de un compositor musical cubano.

Desarrollo

La música es un tipo de actividad humana que se desarrolla a través de las manifestaciones artísticas, en tanto una de las expresiones de la actividad creativa, en su contenido está presente el conocimiento, la valoración y la práctica, está reconocida como la más abstracta de todas las artes. El aprender a apreciar, disfrutar y sentir placer por las obras musicales, proporciona a todos los miembros de la sociedad, belleza y motivos de vivir, orienta la necesidad de educar la capacidad de percibir y distinguir sentimientos, sensaciones, ideas, cualidades dados a través de ella.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, se ha logrado estudiar la obra de un compositor cubano cuyas creaciones permanecen silenciadas, siendo de vital importancia su conocimiento para la utilización adecuada en las diferentes formas de la música profesional, en los repertorios de los conjuntos y artistas locales o nacionales.

Desde el Triunfo de la Revolución Cubana en 1959, una de las áreas a la que se le prestó gran atención fue a la cultura, determinando que era necesario, convertir el arte y la cultura en patrimonio real de todo el pueblo, con la creación del Consejo Nacional de Cultura, del Instituto de Etnología y Folklore, de la Academia Nacional de Artes Manuales; reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional, del Ballet Nacional de Cuba, del Conjunto de Danza Moderna, así como del Instituto de los Derechos Autorales, entre otras destacadas instituciones.

Esta es la razón por la que, el espíritu investigativo de este grupo de jóvenes, las conduce a indagar en espacios donde se develan personalidades desconocidas, como la figura de José Manuel García Delgado, que han realizado grandes aportaciones al patrimonio musical de la nación cubana.

El mismo es natural del municipio Venezuela, en la provincia Ciego de Ávila, aunque por decisión familiar fue inscrito en el municipio La Esperanza, provincia de Villa Clara. Desde muy joven se integra a una serie de actividades como las patrullas Juveniles de la Policía Nacional Revolucionaria, a la gestación de la Campaña Nacional de Alfabetización en la Brigada "Conrado Benítez", tarea que cumple en la región de Cauto Cristo en el oriente de Cuba.

Al unísono se integra a la vida cultural de la escuela ubicada en La Habana donde continúa su formación, integrando la agrupación coral dirigida por el maestro Miguel Izquierdo donde participa en actividades como: encuentros corales en

teatros, centros de trabajo y docentes.

En 1963 asiste a la recogida de café en las montañas orientales como parte del principio del vínculo estudio-trabajo, y en ese paisaje surgen sus primeras composiciones oficiales, ahí se destaca el Calipso titulado "Allí entre Montañas". Posteriormente al regresar a su municipio al concluir los estudios secundarios, incursiona en el canto como solista y, realiza grabaciones en la emisora Radio Morón.

A partir de 1964, se abre su espectro creativo en interpretativo, al integrar el combo de Russell Avendaño, donde alternó en el escenario con una de las figuras de mayor prestigio del bolero en Cuba, Orlando Contreras y, en esa agrupación es donde se vincula por vez primera a la nueva forma de cantar, de componer y de decir: el Movimiento del Filin, e intercambia también con el movimiento trovadoresco del territorio.

Sus motivaciones lo condujeron a desarrollar una intensa obra autoral, con canciones como: "Decirte así", "Con una flor en la mano y un sentimiento en los labios", "Yo le pedí", "Como un dulce despertar", "La lluvia cae silenciosamente". "Precisamente hoy que comienzo a quererte" y en el año 1969 le orquestan esta obra, interpretada por la cancionera Vilma Valle.

Convocado por la Dirección Provincial de Cultura presenta sus obras en el Primer Festival del Creador Musical de la Habana y de José Manuel aprueban las dos, enviadas. Una de sus composiciones, "La lluvia cae silenciosamente" fue defendida por Barbarito Diez y obtuvo uno de los 12 premios del evento cultural de composición musical más importante realizado en La Habana. Fue una revelación con sólo 23 años. Se le realizan dos ediciones de discos en Cuba, y la productora musical fue la Dr. María Teresa Linares.

Avalado por sus nacientes éxitos, continúa sus estudios en la Sociedad de Autores Musicales con los maestros Leonardo Timor, Marcelino del Llano y el maestro Andrés Díaz, con los que recibe clases de Repertorio, Contrapunto, Copias y Formatos Internacionales de Composición y se vincula al teatro Lírico de Cuba.

En la doble condición de compositor e intérprete participa posteriormente en el 1er Festival del Creador Musical "Ernesto Lecuona" del municipio de Guanabacoa, obtiene el 1er lugar con la balada "Yo le Pedí" que contó con el arreglo del maestro Alejandro García Caturla (hijo). Este número al igual que "Precisamente hoy que comienzo a quererte" y "Como un dulce despertar" se escucharon asiduamente por Radio Rebelde y Radio Progreso.

En el año 1978 obtiene el premio más importante de su carrera: El Concurso Nacional “Solidaridad con el pueblo Palestino”, auspiciado por la Organización de Naciones Unidas (ONU) y convocado por el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP) y la Asociación Nacional Cubano Árabe, en el cual participan creadores de todo el país, se presentan 78 compositores con 82 obras, obtiene el: Primer Premio y Premio Nacional con una marcha que tiene como título “Palestina”. El compositor donó el premio en metálico a favor de la lucha del pueblo palestino; posteriormente esta obra fue seleccionada por el Consejo de Estado, para ser difundida en todo el continente por el valor humanista que contiene.

Durante el análisis del registro audiovisual y fonográfico de su obra, se constató que en su formación musical obtuvo gran experiencia en el trabajo con agrupaciones de diferentes formatos, solistas, dúos, tríos, cuartetos, combos, conjuntos, orquestas grandes, también con músicos, arreglistas, compositores, transcritores, repertoristas, copistas, intérpretes de los más diversos y variados estilos, con los que tuvo que trabajar en diversas actividades como creador e intérprete o como cuadro de dirección.

Es de destacar, que el registro audiovisual y fonográfico de sus composiciones, arrojó una diversidad genérica que agrupa: boleros (filin, moruno, tradicionales), canción, *shake*, rondas infantiles, sones, marchas, fantasías, danzón, se comprobó que poseen grandes potencialidades estéticas y educativas que lo distinguen dentro del panorama musical cubano contemporáneo, de ahí la preocupación de que no forme parte del catálogo de autores cubanos más importantes de la música popular.

Este estudio sugiere la necesidad de la realización de un catálogo que, entre otras cosas, facilite el acceso a una partitura mínima, y comentada. En la cual, deben puntualizarse: Tonalidad original²⁵⁹, Melodía, Elementos melódico – rítmicos, Letra y armonía, en función de la socialización, divulgación y promoción de las obras del creador.

259 El creador posee una memoria musical que parece registrar de modo, más o menos preciso, el tono de los temas, predominando algunas tonalidades propias del registro masculino. Lo cual, es una lógica resultante de su privilegiada voz.

La lluvia cae silenciosamente

La selección de esta obra en particular obedece en gran parte al criterio de relevancia, bajo la producción musical de la musicóloga María Teresa Linares²⁶⁰. El tema se encuentra arreglado con una estética asociada al formato de orquesta danzonera. Con una conformación que incluye piano, bajo, tumbadora, percusión menor, violín, flauta, que retomada en la actualidad enriquecería la producción musical bailable.

En general, cuando se analiza la pieza que da nombre al Proyecto, es apreciable que su obra expresa ideas como la nostalgia, la añoranza, el anhelo de estar con el ser amado, se advierte que el sujeto lírico coincide con la figura del cantante, y el ser esperado, se muestra con el hedonismo característico del género.

Musicalmente, resalta el alto nivel interpretativo requerido por la pieza. Posee una melodía sencilla, con gran sentido de movimiento o pausa, y aspectos formales asociados a los saltos interválicos con función expresiva. El lenguaje armónico es poco recargado, con un ritmo armónico característico del género bolero. El resto de los elementos expresivos se manifiestan en correspondencia con el género, lo que lo acerca a las construcciones sonoras de la actualidad.

Es de reconocimiento especial su labor como investigador, al realizar los estudios del Atlas de la Cultura Popular Tradicional, que posibilitó revitalizar: La fiesta tradicional del 10 de octubre, las Serenatas y Verbenas, la fiesta del Palenque Jagüeyal, la fiesta de Ana María del Mar en el puerto pesquero de Júcaro, la fiesta del Verano San Juan en los Negros, la fiesta de la Papa en Sangüily, en la provincia Ciego de Ávila.

En su prolífica trayectoria, asesoró trabajos extracurriculares, proyectos investigativos y tesis de diploma a estudiantes de diferentes carreras de la Universidad de Ciego de Ávila “Máximo Gómez Báez”, de la Universidad de Ciencias Pedagógicas “Manuel Ascunce Domenech”, de organismos de masas y políticos del territorio. Desde el año 1999 hasta el 2002 laboró en un proyecto investigativo nacional comunitario de desarrollo sociocultural en el asentamiento rural “La

²⁶⁰ Barbarito Diez y su orquesta. Sello Areito – LD – 3909, en formato Vinilo, LP Álbum, Estudios EGREM Orquestado por Bebo Muñoz, José Piedra, Pedro Hernández, técnico de sonido: Rafael Padrón. Producción María Teresa Linares; y, en Grabación exclusiva Barbarito Diez para Venezuela, EGREM, LD 3637. Producción María Teresa Linares. (Vinesa y Casañas, 2006).

Ofelia”, perteneciente al Consejo Popular de Sangüily.

Fue creador de eventos como:

- El Festival del Creador Musical “Daniel Cruz Cosa”, único en el país que se convierte en fiesta popular.
- La Danza Folclórica Portadora de Tradiciones Haitianas “OKAY”.
- El Festival de la Muñeca de Trapos.
- Crea y funda las 10 instituciones culturales básicas del municipio en que vivió y trabajó.

Conclusiones

El proyecto artístico “La lluvia cae silenciosamente”, rinde homenaje al creador y compositor musical, José Manuel García Delgado, quien se mantuvo durante 48 años de manera ininterrumpida como trabajador del Ministerio de Cultura.

La creación del proyecto artístico en defensa del patrimonio musical cubano “La lluvia cae silenciosamente”, se propone como espacio fijo en la Universidad de Las Artes de Cuba (ISA), adscripto a la Cátedra de Música Popular Cubana “Juan Formell” de la Facultad de Música, aportar coherencia, veracidad y científicidad a la propuesta que defiende lo más trascendente de los diferentes géneros de la música cubana de diferentes épocas.

El proyecto artístico “La lluvia cae silenciosamente”, constituirá un espacio fijo de confluencias para la formación e interpretación, así como posibilitará versionar las obras desde nuevas estéticas utilizando varios formatos instrumentales, libertad al elegir referentes musicales, la búsqueda de cómo armonizarlas, de cómo darle una nueva forma a la melodía, vinculando el análisis musical con un trabajo metodológico donde aparezcan nuevas soluciones musicales desde nuevas reinterpretaciones y resignificaciones en el espacio sonoro contemporáneo, sin que las obras pierdan su autenticidad y esencia.

Referencias bibliográficas

UNEAC (2021). IX Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (sin otro dato).

Hosagrahar, J. (2021). *La cultura elemento central de los ODS* [Sitio Web]. Recuperado de <https://es.unesco.org/courier/cultura>.

Vinueza, M.L. y Casañas, I. (2006). Discografía de María Teresa Linares. Recuperado de <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2020/08/06/discografia-de-maria-teresa-linares/>.

061-Lilí Martínez: hombre, músico y leyenda

Lilí Martínez: man, musician and legend

Autora

Alisbet Robinet Heredia²⁶¹, alisbetrh@gmail.com.

*“Por las venas de Cuba no corre sangre, sino fuego:
melodioso fuego que derrite texturas y obstáculos, que
impide la medida y, muchas veces, la reflexión. Pero así
somos, y ese es nuestro mayor encanto y defecto: estamos
hechos de música”*

Daina Chaviano, escritora cubana

Resumen

En el presente trabajo se aborda la vida y obra de Lilí Martínez (1915-1990), pianista, compositor y orquestador. Lilí fue un músico adelantado a su tiempo, su música se puede situar perfectamente en estos días, sus tumbaos no eran nada fáciles para resistir un baile de varias horas. Con Lilí Martínez surge la improvisación sonera, siendo una de las bases para el Latin-jazz y la salsa, con exactitud no se conoce cuantas composiciones se las han otorgado a otros músicos, pero si conocemos que compuso sones, guarachas, danzones y boleros. Constituyó y constituye un excelente músico en su ciudad natal Guantánamo, donde se realiza un concurso para mantener su música mas viva que nunca. Con la presente investigación se propone profundizar sobre su vida y la trascendencia de su obra para lograr de esta manera que se realicen más investigaciones de este pianista inigualable y sonero nato.

Palabras claves: Lilí Martínez, vida, piano, son, composiciones.

²⁶¹ ISA Universidad de las Artes. Fagotista 2do año del Curso por Encuentros

Abstract

Presently work is approached the life and work of Lili Martinez (1915-1990), pianist, composer and orchestrator. Lili was an early musician at its time, its music you can locate perfectly in these days, its you knock down you they were not anything easy to resist a dance of several hours. With Lili Martinez the improvisation sonera arises, being one of the bases for Latin - jazz and the sauce, with accuracy are not known how many compositions they have granted them to other musicians, but if we know that it composed sones, guarachas, danzones and boleros. It constituted and an excellent musician constitutes in his native city Guantánamo, where he is carried out a competition to maintain his music but he lives that never. With the present investigation, it is proposed to delve into his life and the transcendence of his work to achieve in this way that more investigations of this incomparable pianist and born sonero are carried out.

Keywords: Lili Martinez, life, piano, son, composition.

Introducción

El son es un género vocal-instrumental-bailable que surge a finales del siglo XIX en la región oriental, principalmente en las provincias de Santiago de Cuba y Guantánamo. Los primeros sones constituyen la expresión musical más legítima del campesinado de la región oriental de Cuba. Permitted that lo interpretaran diferentes tipos de formatos instrumentales sin que el género perdiera sus características esenciales. El son como todo género de la música cubana no dejó de evolucionar, ejemplo de esto es como con el paso de los años desde que se escucharon los primeros sones su formato instrumental fue variando hasta que en 1940 los conjuntos decidieron añadir instrumentos, como el piano, a los antiguos septetos de son, estos conjuntos se convirtieron en formatos perfectos para la interpretación de este género. Entre los conjuntos más significativos se encuentra el conjunto de Arsenio Rodríguez, donde se destaca uno de los pianistas soneros más grande que ha dado Cuba.

El nombre de Lili Martinez es cada vez más conocido en el ámbito sonero, y no solo en Guantánamo sino también en el mundo. Luis Martinez Griñán como pianista y arreglista del género influenció con sus lecciones imaginativas y sus inigualables

improvisaciones a más de una generación de intérpretes. Afamados músicos salseros vieron en la figura de Lili un ejemplo musical a seguir. Frank Fernández durante el Festival del Son celebrado en tierras guantanameras, afirmó que si algo valioso, desde el punto de vista sonero, tenía su interpretación se lo debía al gran pianista cubano Lili Martínez.

En tal sentido se identificó como pregunta de investigación: ¿Por qué es tan importante conocer la vida y obra de Lili Martínez? ¿Hemos investigado lo suficiente sobre ella? Para dar salida a esta pregunta nos trazamos el objetivo general: profundizar en la vida y obra de Lili Martínez y la influencia poco conocida que tuvo sobre el desarrollo de la música en Cuba y Latinoamérica.

Desarrollo

Guantánamo, la ciudad entre ríos, ha visto nacer a grandes artistas que han influido enormemente en el desarrollo de nuestra cultura cubana, uno de sus hijos predilectos y considerado por muchos músicos e investigadores como uno de los pianistas que más ha aportado al desarrollo de la música popular cubana y latina es el cada vez más estudiado por todos los cubanos, Lili Martínez, “La Perla del Oriente”. “Siempre quise ser como Chopin: tierno frente a la música, dulce frente al piano y romántico ante la vida” (Alonso, 2016). En estas palabras dichas por el propio Lili Martínez a la periodista venezolana Lil Rodríguez, se sintetiza toda su vida y el ideal que mantuvo hasta el último de sus días.

Luis Martínez Griñán, Lili, pianista, compositor y orquestador, nació el 19 de agosto de 1915 en Guantánamo, en la calle Luz Caballero 30 sur en aquel entonces, en el seno de una familia numerosa, eran doce hermanos, de padre español y madre cubana. (Ver figura 1) En la familia solo había un músico, una hermana que era maestra de piano, Ana Emilia Martínez que pertenecía a las 40 alumnas de la Filial de Música “Nicolás Ruiz Espadero” atendida por la profesora Concepción “Conchita” Bravo Rodríguez; de ahí es que Lili de la mano de su hermana tenga el instrumento a su alcance y empiece a tocarlo de oído, y a su vez recibir alguna que otra clase.

Desde las primeras clases con su hermana, ya quería tocar en grupos y en público, pero su padre era un español muy recto y no lo dejaba, pensaba que la música y los artistas era algo que se veía muy extraño, esto no eran más que prejuicios de la

época y de la formación de cada persona; por tales motivos su formación pianística fue autodidacta, se abocó en estudiar y leer sobre obras y autores de la música de concierto, la historia, las últimas técnicas, pero siempre tuvo predilección por el compositor y pianista Frederic Chopin, de él le atrajo su manera de expresar su percepción del romanticismo a través de la música, su fantasía y belleza a la hora de tocar piano sin dejar de lado su alma romántica; de ahí que cuando se le preguntaba a Lilí Martínez sobre sus mayores referencias en la música el primero que no podía faltar y del cual hablaba con gran énfasis era el músico polaco. Recibió algunas lecciones con el Doctor José Gallart y con Inciarte Briosó, nunca fueron clases formales porque no tenía dinero para pagarlas.

Empezó a tocar piano desde adolescente en fiestas, en su tierra, Guantánamo, para entretenerse, tocaba música americana y cubana para bailar pero sin el más mínimo contacto con el son, todo esto ha escondidas de su padre. Un día unos amigos decidieron convencer al padre de Lilí para que le permitiera tocar en una fiesta de quince, pero en realidad se trataba de que tocara toda la noche en una academia de baile llamada Country Club, un lugar no muy bien visto por la sociedad, ahí fue su debut como pianista. En estos momentos de la adolescencia de Lilí había mucha necesidad económica por lo cual continuó trabajando en dicho club, donde tocaba de nueve de la noche a cinco de la mañana, sin parar en el piano, aunque el padre no estaba muy de acuerdo con esto al final lo dejó porque el dinero hacía falta y las condiciones económicas por las que pasaba la familia no eran las mejores. Aquí en esta academia al igual que en otras en las que tocó fue que comenzó a transformarse en el pianista que luego deslumbraría al país entero, en estos lugares había que tocar todos los géneros musicales para complacer a todas las personas que asistían.

En 1935, toca en la orquesta de Corsino Calzado, que animaba fiestas en la Base Naval Norteamericana en Guantánamo, su estancia en esta base militar hasta 1936, fue decisiva para su formación musical al tener contacto de primera mano con la música norteamericana, principalmente el jazz. En 1937, con tan solo 22 años, creó su propia orquesta, "Los Champions de Lilí Martínez", un conjunto que de pronto se convirtió en la orquesta más solicitada por todos los bailadores del Guaso y seleccionada como la agrupación exclusiva de la emisora radial CMKS. Para la década del 40, el trabajo de los músicos no es estable, tocando en un solo lugar, por lo que se ven en la obligación de tocar en distintas academias de baile; Lilí alternó la dirección de los Champions con actuaciones en Santiago de Cuba, y

al igual que en Guantánamo trabajó en las emisoras de radio y en academias de baile.

Lilí se encuentra totalmente insertado en el ambiente musical, tanta faena hizo que percibiera las necesidades musicales de los bailadores, el ritmo que los hacía moverse con más soltura y comodidad; se libera el talento del joven pianista, quien absorbió todo lo que la ciudad de Santiago le ofreció en relación al son sin olvidar que Lilí al haber nacido en Guantánamo tuvo contacto con la música o las formas musicales autóctonas de la zona, como el nengón, la regina, el kiribá y por supuesto el changüí, las cuales ayudaron al surgimiento del son. Tanto lo aprendido en su tierra natal como lo desarrollado en la Ciudad Héroe marcó de forma natural el crecimiento musical del joven Lilí Martínez.

En 1943, sin abandonar su orquesta creó el conjunto Rarezas del 43, grupo que tuvo en sus filas a músicos que se convertirían más tarde en los fundadores del grupo Changüi Guantánamo: los hermanos Latamblé (Arturo y Chito), Justo Kindelán y José Luis Céspedes. En 1945 a Rubén González Fontanills, el entonces pianista del conjunto de Arsenio Rodríguez, se le presentó un contrato para viajar a Suramérica y se quedó vacante la plaza de pianista en el conjunto, el famoso tresero y compositor Arsenio Rodríguez llamó a Lilí y le comunicó que deseaba contratarlo como pianista. Su labor en el conjunto fue asombrosa, pero no siempre muy conocida, debemos tener en cuenta que la genialidad de Arsenio encontró en Lilí Martínez su otra mitad, que resultó crucial para la evolución del conjunto. Con sus revolucionarios arreglos y su pianismo innovador, Lilí consiguió que el conjunto tuviera un diseño sonoro diferente e incomparable, marcando un antes y un después en el conjunto de Arsenio.

En el conjunto perfecciona su visión del son, le incorpora células de la música norteamericana, no le gustaba para nada la agresividad a la hora de tocar piano en el montuno por lo cual lo hacía a su manera, con la delicadeza y dulzura que caracterizaba a Chopin como pianista; sus solos de piano se convierten muy famosos por su forma tan singular de hacerlos. Arsenio y Lilí tenían muy presente al público bailador, quien es su época al igual que en esta, tenía la última palabra. En las academias de baile, en las audiciones radiales con asistencia de público, en las fiestas y los bailes populares era donde una orquesta o conjunto tocaba la cima o caía, y ellos demostraron que se encontraba entre lo mejor de lo mejor. Durante años fue el arreglista de Arsenio y estrenaban dos o tres números a la semana. Hacia los arreglos con libertad y rapidez, cuando más dos horas, los

escribía en cualquier lugar porque nunca necesitó ayudarse de ningún instrumento para hacerlos. Siempre tuvo un gran dominio del piano y del conjunto al hacer la orquestación.

En 1950 cuando Arsenio viaja a los Estados Unidos para tratar de recuperar la vista, en el conjunto se quedaron tres figuras principales Lilí en el piano, Miguelito Cuní como cantante y Félix Chapotín en la trompeta, los cuales crearon un nuevo conjunto conocido como “Chapotín y sus Estrellas”, nombre derivado de su nuevo director. En esta década del 50 el guantanamero ha compuesto obras que lo han colocado en la preferencia popular, como: Cero Guapos en Yateras, Alto Songo y No me llores.

El legado de Arsenio y su conjunto y el de Chapotín y sus estrellas está marcado por la gran figura de Lilí Martínez y su genio compositivo y orquestal. Lilí se consolida como uno de los más respetados músicos del país. Su insaciable sed de conocimientos lo llevó a estudiar, por correspondencia, dactiloscopia, recibiendo el título, en 1952 de Técnico Dactiloscópico de la Universidad de Illinois, Estados Unidos. Lilí dominaba el inglés y el francés y realizó importantes colaboraciones con organismos de investigación criminológica en Cuba y otros países.

Su trabajo con “Chapotín y sus estrellas” culmina en 1958 y durante los años 60 trabaja como arreglista para Luis Griñán (de ahí que alla confusiones con la autoría de la canción Quimbombo, de la que Lilí hizo un arreglo y fue interpretada tanto por el conjunto de Chapotín en la voz de Miguelito Cuní como por la propia orquesta de Luis Griñán), dirige la agrupación musical “Los Diablos Rojos” en la ciudad de Holguín y toca con el conjunto “Estrellas de Chocolate” fundado por Félix “Chocolate” Alfonso. Su retiro se produjo en 1967, sin embargo, en 1977 fue pianista del grupo Los Ases del Ritmo e impartió a muchos músicos holguineros su sabiduría sonera. Cuando retorna a La Habana se dedica a estudiar, enseñar, grabar, asistir a festivales y a componer.

De sus conocimientos se nutrieron figuras como Chucho Valdés, Frank Fernández, Emiliano Salvador, el boricua Eddie Palmieri y otros grandes pianistas que van emergiendo y no dejan de acudir al pianista como referente obligatorio. En 1983 el cineasta, documentalista e intelectual cubano, Hector Veitia se le ocurre la idea de hacer un audiovisual, con una duración de poco más de diez minutos, conocido como Concierto para tres pianos, donde se observan tres generaciones de grandes pianistas cubanos, con tres estilos diferentes. Veitia pone en escena a un juvenil Frank Fernández, Chucho Valdés y a Lili Martínez, haciendo gala los tres

de un gran virtuosismo y una gran interinfluencias entre los diferentes estilos que desarrolla cada uno (Veitía, 1983; Martínez, 2015).

Con el paso de los años, poco a poco, Lili se fue convirtiendo en otro de los tantos músicos olvidados, músicos que dejaron un legado en la cultura de nuestro país sin darse cuenta. Refugiado en su apartamento habanero con su precaria salud a los 70 años junto a su compañera de vida Coralia Carmiño siguió acariciando las teclas de su piano hasta que se lo permitieran sus fuerzas. Una de las últimas obras que interpretó para su hermano Francisco fue el Tango No.1 de Astor Piazzola. Lili Martínez falleció en La Habana, tan solo como Wolfgang Amadeus Mozart, el 26 de agosto de 1990, a los 75 años de edad, al no tener noticias suyas muchos los daban por muerte desde años antes. A su sepelio asistieron solamente su gran amigo Eduardo Rosillo, el tresero Arturo Harvey (Alambre Dulce), su viuda, hijastro y algún que otro vecino, ignorado totalmente por la prensa. Inicialmente sus restos fueron sepultados en la Necrópolis de Colón, pero el 23 de agosto de 1995 fueron trasladados al cementerio San Rafael de Guantánamo, su tierra natal, donde decenas de guantanameros con los ojos humedecidos reverenciaban la certeza de estar recibiendo a uno de sus más queridos e ilustres hijos. Lili ostentaba la distinción por la Cultura Nacional y la medalla “Raúl Gómez García”.

A Lili nunca le interesó la fama o el reconocimiento, pero desde hace unos añitos los músicos, investigadores, musicólogos le están dando el lugar simétrico que se merece entre los grandes de la música cubana. Para él hacer música no era un trabajo o un esfuerzo, era su vida, estar sentado frente a un piano haciendo sus composiciones o simplemente improvisando sobre un tema que se le venía a la cabeza lo era todo. Lili alcanzó una meta que pocos alcanza, tener un estilo propio, decir ese es Lili sin ninguna duda. Para este gran maestro de la improvisación, la misma cuando viene cargada de intensidad establece una mágica compenetración entre el oyente y el ejecutante, es lo irrepetible y valioso que luego atesoramos en el recuerdo.

Lili se consideraba un sonero que tenía sus secretos a la hora de tocar y en una entrevista dio a conocer algunos de ellos. Entre los grandes secretos de este gran músico están: la dulzura al tocar el piano, nunca le interesó parecer un virtuoso, tocaba suavemente y aplicando todos los elementos de la armonía tradicional y de la moderna; utilizaba las síncopas, las notas de paso, los acordes de paso, siempre resolviendo a la tonalidad principal, para poder entregarle al cantante o al coro en su momento. Para improvisar siempre afirmaba que nunca se podía lograr sin

conocimientos, una gran imaginación y sentir la música que estas tocando. En sus improvisaciones usaba elementos de la música culta, del jazz, usaba acordes de séptima, novena, oncena; disonancias y aprovechaba el uso de sus diez dedos en el teclado; aplicó técnicas impresionistas, siempre sin olvidar la dulzura y la suavidad según lo demandaba el género que interpretaba. Nunca copió una improvisación, ni las echas por él mismo porque todo dependía de cómo se sintiera o lo que sentía en el momento de la tocada. Introducía fragmentos de óperas y piezas clásicas en sus improvisaciones, para llamar la atención del público bailador al conjunto.

Se consideraba un músico tan importante como cualquier otro que sabía hacer su trabajo y que creaba según la necesidad del oyente. Lili no se mostraba él sino mostraba su trabajo, dejaba que su trabajo brillara con luz propia, de ahí que nunca grabara un disco como artista principal. Con sus innovaciones exprimió las posibilidades del piano como elemento importante de la sección rítmica y como arreglista sacó partido a cada instrumento en función del trabajo que desarrollaba en el conjunto.

El audiovisual anteriormente citado se considera tan importante porque son las únicas imágenes en movimiento que se han encontrado del gran pianista Lili Martínez en acción. Veitia afirma que para realizar este audiovisual Chucho Valdés y Frank Fernández trataron de hacer una especie de tumbao para que Lili de una manera natural, se mostrara con plena libertad para improvisar. En este corto video Lili aparece como se dice en buen cubano “en su salsa”, en una especie de burbuja donde solo existían él y la música.

Lili Martínez fue un músico adelantado a su tiempo, su música se puede situar perfectamente en estos días, era un autor súper original y un arreglista excelente, sus arreglos eran muy atrevidos con una armonía contemporánea, sus tumbaos no eran nada fáciles requerían de una buena técnica para poder resistir un baile de varias horas y que el tumbao no se fuera de ritmo y a su vez recrearlo según lo que sucedía en los diferentes momentos de la obra, había que ser un pianista poderoso.

Con Lili Martínez surge la improvisación sonera, la cual es una de las bases imprescindibles para el Latin-jazz y la salsa. Su influencia se observa en el trabajo de muchos músicos como: Larry Harlow, Papo Lucca, Eddie Palmieri, Emiliano Salvador, Chick Corea; y otros más jóvenes como: Rolando Luna, Aldo López Gavilán o Harold Lopez-Nussa.

Las composiciones de Martínez Griñán son reflejo de la sociedad en la que vivía, narran situaciones y sentimientos que se desarrollaban en su ambiente, ejemplo tenemos la canción “Alto Songo”, donde en su letra se nota la relación entre los patrones migratorios de Oriente a Occidente, las condiciones sociales, el talento musical y el carácter personal; en otras composiciones como “Esto si se llama querer”, según una anécdota contada por uno de sus hermanos el cual dice que cuando el combatiente revolucionario Asdrubal López hizo un viaje de Guantánamo a La Habana en moto para visitar a su novia, al llegar a La Tropical ve al pianista y le comenta el motivo de su travesía este le contestó «esto si se llama querer», y sacó papel y lápiz y compuso uno de sus más hermosos boleros, vemos como de un sentimiento como el amor pudo crear una obra tan bella y especial.

Por lo que constituyó y constituye este excelente músico en su ciudad natal Guantánamo se desarrolla todos los años en el mes de diciembre, mes de su natalicio, el Concurso de Composición e Interpretación Musical Lili Martínez; el evento musical-gastronómico Sazonando creado por la emisión de radio La Fama tu sonido para homenajear al ilustre pianista. Todos los años guantanameros y guantanameras, para su natalicio, se dan cita en las diferentes instituciones culturales para congratular la figura de este sublime artista y decir que el maestro está más vivo que nunca.

Para evocar su creación autoral y estilo pianístico, en 2003 la discografía Unicornio reunió prestigiosos instrumentistas y cantantes de la Isla, entre ellos Mayito Rivera, Pedro Lugo y el pianista y compositor Manolito Simonet, y así concebir el fonograma titulado “Esto sí se llama querer”, nominado al Premio Cubadisco de ese año, en las categorías de Antología de Versiones y Música Popular Tradicional.

Conclusiones

Luis Martínez Griñán es uno de los músicos que logro que la música cubana no se quedara estancada, que fuera conocida, siempre agregándole elementos nuevos y novedosos sin perder su esencia cubana, con su gran ajiaco cultural.

Con la investigación realizada me percaté que en las revisiones hechas hay repetición o no hay suficientes investigaciones y bibliografías sobre la vida y la transcendencia de la obra hasta nuestros días de este pianista inigualable y sonero

nato.

Referencias Bibliográficas

- Alonso, R. (octubre 27 de 2016). *Lilí Martínez. ¿que piano toca usted!* [Sitio Web]. CUBARTE. Portal de la Cultura Cubana.
- Martínez, A. M. (2015). Hacer el son como lo siento: Lilí Martínez. *Cubanos en la música*. La Habana: Ediciones Unión.
- Veitía, H. (1983). Concierto para tres pianos. *Youtube*. La Habana: ICAIC. Recuperado 30 de diciembre del 2021, de https://m.youtube.com/watch?v=3thN_cndw.

Bibliografía

- Descarga en el Barrio. (2010, Agosto 26). *Lilí Martínez. Pianistas cubanos* (Video). Recuperado el 15 de agosto de 2022, de YouTube https://m.youtube.com/watch?v=B4XwMI_anl4
- Ferrer, Rigoberto. (2019, Julio 8). La confusión del Quimbombó. Recuperado el 25 de noviembre del 2022, de <https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/la-confusion-del-quimbombo/>

Bibliografía

- Alonso Venereo, R. (2020, Agosto 18). Lilí Martínez: ¿que clase de piano toca usted! *Granma*. Recuperado de: www.granma.cu/cultura/2020-08-18/lili-martinez-que-clase-de-piano-toca-usted-18-08-2020-19-08-52
- Cuenca Sosa, J. (2015). "Lilí Martínez de Chopin a Negro Fino". *Cultura y Vida*, pág 12-13.
- González Escalona, R. (2015, Agosto 8). *El son en un piano, sin perder la ternura*. Recuperado de: www.trabajadores.cu/20150823/el-son-un-piano-sinperder-la-ternura/amp/
- Hernández Fusté, Yelansy. (2015, Agosto 18). Lilí Martínez en su centenario. *Juventud Rebelde*. Recuperado de: www.juventudrebelde.cu/cultura/2015-08-18/lili-martinez-en-su-centenario
- Marquetti, R. (2020, Junio 1). *Lilí Martínez y la improvisación*. Recuperado de:

<https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/lili-martinez-y-la-improvisacion/>

- Soroa Fernández, P / Asamblea Municipal del Poder Popular. (2015). "Lilí Martínez: la Perla de Oriente". *Entre Ríos Año 1, No.1*, pág 28.
- Velazquez, V. (2015, Diciembre 10). "El Tumbao Pianístico del Son se llama... Lilí Martínez Griñan...". Recuperado de: <http://venadita65.blogspot.com/2015/12/el-tumbao-del-son-se-llama.html?m=1>

Anexo 1

Conjunto de Arsenio Rodríguez y Conjunto Chapotín y sus Estrellas



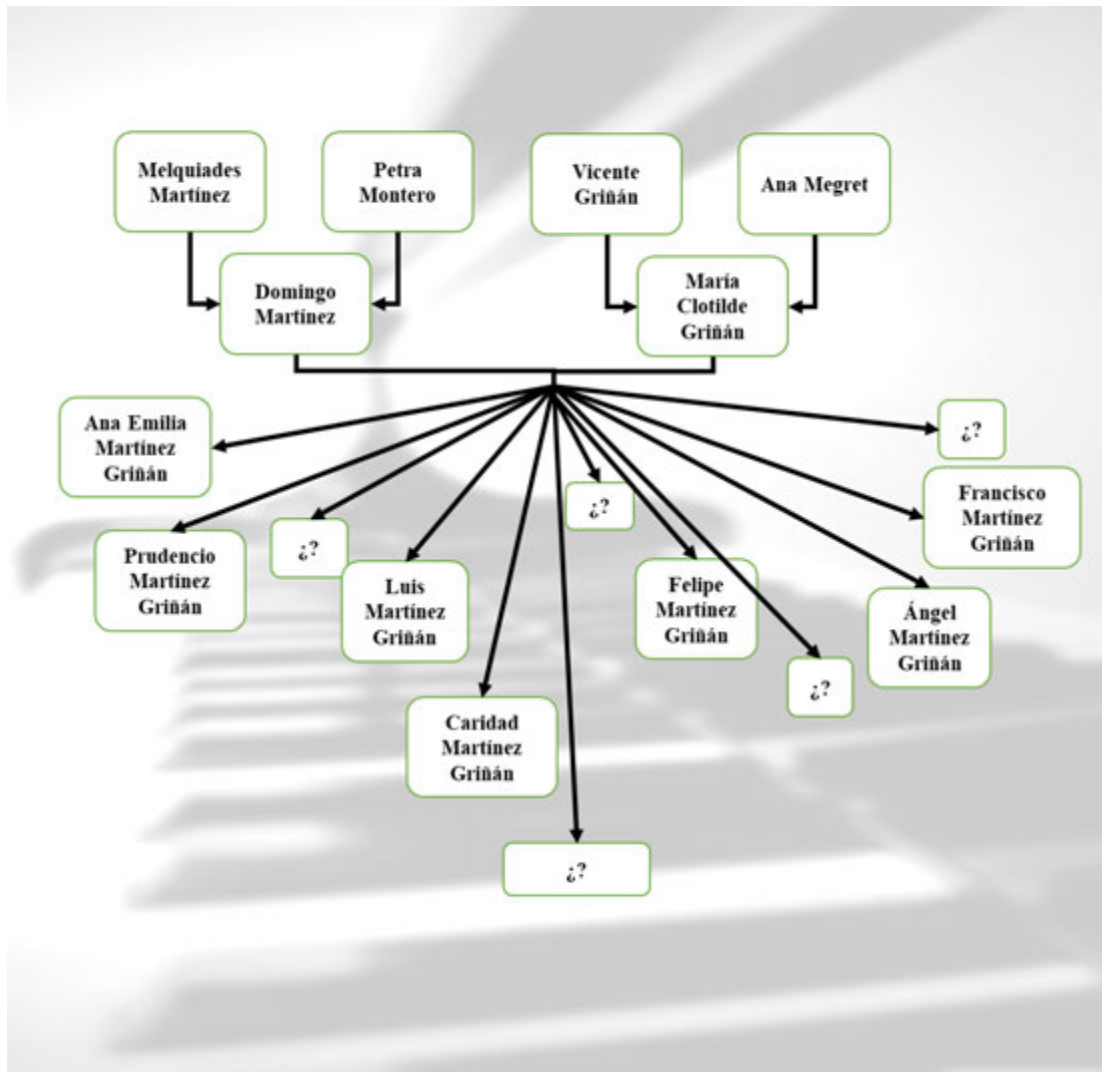
Disco donde podemos observar algunas composiciones de Lili



Anexo 3 Escultura de bronce del artista Wilfredo Fernández que se encuentra en la Casa del Changüi “Chito Latamblé”, Guantánamo



Árbol Genealógico



III Taller El Debate de Género en la Polémica Cultural Contemporánea

030- La imagen de la mujer en la revista Bohemia en la década del 60

The image of women in the cultural magazine Bohemia in the 60's in Cuba

Autora

Lic. Claudia Rodríguez Cruz262, crcruz@uclv.cu

Resumen

El presente trabajo aborda el tratamiento que a nivel estético e ideológico sufrió la imagen de la mujer en las publicaciones de la revista cultura Bohemia en la década del 60 en Cuba. Tiene como objetivo significar los cambios que a nivel simbólico se realizaron en la imagen de la mujer desde una perspectiva emancipadora. Se realiza una comparación de la imagen de la mujer en la fotografía y artículos que abordan su rol dentro de la sociedad. Utilizando la fotografía periodística como recurso visual para desentrañar el que sufre el ideal de mujer dentro del propio proceso revolucionario de la década del 60 en Cuba.

Palabras Claves: ideal mujer, Revolución cubana, Revista cultural Bohemia, Cuba.

Abstract

This paper deals with the aesthetic and ideological treatment that the image of women suffered in the publications of the magazine Cultura Bohemia in the 60's in Cuba. Its objective is to signify the changes that were made at a symbolic level in the image of women from an emancipatory perspective. A comparison of the image of women in photography and articles that address their role within society is made. Using journalistic photography as a visual resource to unravel the change

262 Licenciada en Filosofía. Profesora Asistente de Teoría Sociopolítica. Departamento de Filosofía. Facultad de Ciencias sociales. Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas. Villa Clara, Santa Clara, Cuba

suffered by the ideal of women within the revolutionary process of the 60s in Cuba.

Keywords: ideal of woman, Cuban revolution, cultural magazine Bohemia, Cuba.

Introducción

La Revolución cubana engendró el más notable cambio político, económico y social de la historia de América Latina en el siglo XX. Luego de 1961 que se proclamase socialista, los cambios se enrumbaron desde las transformaciones en estructuras económicas, sociales hasta en el campo de la producción espiritual; por lo que el ideal de esta sociedad en construcción debía ir abriéndose paso hacia la propia germinación del comunismo. El ideal de sociedad, de mujer, de familia, necesariamente fueron transfigurándose hacia algo distinto que se atemperara a las transformaciones de las condiciones materiales de existencia. En ese sentido, para dicha transformación, la propia emancipación de la mujer jugó un papel transversal al cambio de ideal.

El presente trabajo aborda el tratamiento que a nivel estético e ideológico sufrió la imagen de la mujer en la revista cultural Bohemia en la década del 60 en Cuba. Tiene como objetivo significar los cambios que a nivel simbólico se realizaron en la imagen de la mujer a través de la fotografía periodística.

Siendo la fotografía una herramienta periodística, ha tenido un largo y complejo recorrido. Después de su aparición en el siglo XVIII y su perfeccionamiento durante el siglo XIX, fue considerada únicamente como una herramienta de trabajo en donde su objetivo principal era dar, a través de una imagen visual, un apoyo a las diversas noticias que se presentaban diariamente en la sociedad. Sin embargo, es incuestionable su función ideológica, logrando a nivel simbólico expresar una interpretación determinada de la sociedad (Adorno, 2004).

Se realiza una comparación de la imagen de la mujer en la fotografía periodística como recurso visual para desentrañar el cambio que sufre el ideal de mujer dentro del propio proceso revolucionario de la década del 60 en Cuba.

Desarrollo

Solucionar el problema de la discriminación de la mujer en la primera década de la revolución cubana, conllevaba transformar los patrones culturales de la sociedad en sí misma y crear relaciones sociales diferentes. Se hizo necesario romper con enraizados esquemas mentales, derribar barreras sociales, culturales y psicológicas; promover nuevos estilos de vida, diseñar políticas, instituciones y mecanismos que sustentaran la creación del nuevo ideal. De esta forma desde el discurso político se aprecia la intención de impulsar dicha transformación. A la par se hizo evidente que la imagen de la mujer difusa entre delantares y labores domésticas o sexualizada detrás de un producto de venta no es un símbolo acorde a la nueva interpretación de la realidad en el contexto de la Revolución.

En el caso de Cuba la lucha debía ir también en función de superar toda una tradición histórica de mansedumbre doméstica que incluso llega a tener un trasfondo ético-moral. Además a pesar que la tradición marxista en Cuba estuvo presente desde los años treinta esta no era popular al triunfo de la Revolución. De ahí que esta transformación en la isla constara con características particulares propias al contexto y costumbres.

Por tanto, si por un lado desde el discurso político se puede apreciar una radicalización en cuanto al tratamiento del tema de la superación del ideal burgués y consecuentemente la emancipación de la mujer, no tanto así desde los temas de los artículos en las publicaciones periódicas y su fotografía periodística. La revista cultural Bohemia sobre todo mantuvo un estilo fotográfico hasta mitad de la década, donde la mujer como símbolo representaba el ideal burgués, y su imagen sexualizada se utilizaba para la promoción de algún producto de ventas. De esta forma a nivel ideológico los pasos para la transformación del ideal fueron medidos para evitar el rechazo por parte de la población.

No obstante, la realidad exigía cambios más contundentes y desde momentos tempranos se busca incorporar la mujer a la vida pública dándoles un papel activo en el decurso de la transformación según las necesidades propias del proceso. Estos pequeños pasos irían afianzando y naturalizando en la conciencia social los nuevos roles a los que estaba siendo llamada la mujer y por tanto su nueva imagen e ideal. Sin embargo, esta construcción del ideal de la mujer no estaba respaldada desde la conformación simbólica de la fotografía periodística en la primera mitad de la década; e incluso la tira cómica que tradicionalmente aparece

en la última página de la revista también presenta residualmente características que se contraponen al ideal de *mujer nueva*. 263

Cuba, en esta primera década, además de estar en construcción del socialismo y transformación de la sociedad se enfrenta a toda una campaña ideológica en los marcos internacionales para frenar el proceso. En contraparte la dirigencia revolucionaria, desarrolla la estrategia de llamar de manera directa a la mujer a las labores militares de la exhortándolas a integrarse en el proceso junto al hombre, no como una parte dividida de la sociedad sino en igualdad de derechos y condiciones que los hombres: “[...] Nuestro país puede sentirse afortunado en muchas cosas, pero entre ellas, la primera de todas, por el magnífico pueblo que posee. Aquí no solo luchan los hombres, aquí como los hombres luchan las mujeres.” (Castro, 2016). La integración de la mujer a la milicia rompe con la idea de la mujer delicada, débil que solo es capaz de pequeñas labores, que es incapaz de integrarse en algo más grande que su hogar y su familia. La enfrenta a un ideal de mujer fuerte abnegada y entregada a la Revolución. De esta forma va quedando expresado en el discurso político de los líderes de la época.

Sin embargo, en las publicaciones periódicas la construcción ideológica del nuevo ideal de mujer no queda respaldado. Aunque a partir de 1962 aparece fotografiada la mujer miliciana, se mantiene la forma tradicional en la fotografía en cuanto al tratamiento de la mujer.

En este punto podemos identificar el inicio de una gran contradicción semiótica. Pues paralelamente conviven en la fotografía periodística de la revista cultural Bohemia la mujer miliciana, revolucionaria e integrada a los procesos de transformación de la sociedad de la década del 60; con la imagen fotográfica de la mujer dentro del hogar con delantares y responsables de las labores domésticas, incluso los artículos que van destinados específicamente a la mujer siguen siendo sobre temas puramente d trabajo hogareño.

263 En la entrevista realizada por Clara Zetkin a Lenin en Moscú, en 1924, este hace alusión a la idea de la *mujer nueva* como esa nueva categoría que encierra las características del ideal de mujer que se diferencia del ideal burgués, y deja reflejado que para esto era necesario romper con la figura clásica de la mujer y acabar con la desigualdad jurídica entre sexos como la única vía para desarrollar la soñada República de los Soviets. Cfr. Zetkin (1924).

Este llamado desde el discurso político a la práctica revolucionaria de la mujer como sujeto activo socialmente, era un llamado en sí mismo a cambiar las tradicionales tareas de la mujer y como consecuencia el ideal que de ella se tenía.

Según el ideal burgués la mujer solo es dentro de la familia donde tiene su razón de ser: un instrumento, un objeto que ha perdido toda condición de individuo. Este ideal, tanto de mujer como de familia, responde a una determinada sociedad. En esta el nexo entre individuos no es otro que las relaciones de propiedad dando paso a la existencia de una división de clases; clases de explotados y explotadores. Esta situación de explotación se da asimismo el interior de la familia. Entonces, sucede que dentro de la propia familia burguesa la mujer está en desventaja, pues se priva de libertad subjetiva y su función se ciñe a la reproducción y, dentro del margen familiar, el cuidado de la casa y los hijos. Una vez integrada la mujer a la sociedad e incluso a las labores militares de la Revolución comienza a perder su condición de ente desprovisto de actividad social y se desprende de su condición alienada para integrarse con la totalidad donde encuentra un amplio abanico de oportunidades. Aquí sus funciones van a ser productivas y en vínculo con la sociedad mientras que desde su condición de mujer burguesa solo ve sentido a su existencia dentro del hogar. Podemos afirmar que la mujer dentro de la Revolución comienza a ser libre.

Además de ser un sujeto activo para la militancia de la Revolución, la mujer debe también tener su representación y participación política. Por tanto, el 23 de agosto de 1960 se crea la Federación de Mujeres Cubanas como vía para la unidad y organización de la mujer revolucionaria que quiere hacer por la Revolución y que va a proyectarse de manera distinta en la sociedad. De tal manera, la mujer va adquiriendo cada vez más protagonismo dentro del proceso, y va transformándose en un ser políticamente activo. A la mitad de la década el ideal de mujer ha ido moldeándose a un ideal acorde a la nueva sociedad en construcción. La misma ha alcanzado un grado de libertad que la lleva a expresarse como una ser social activo y productivo. Sin embargo, la proyección de la imagen de la mujer desde las publicaciones periódicas muestra un rezagado avance en cuanto a la conformación del ideal de forma simbólica.

Desde la fotografía periodística de la revista Bohemia en 1965 se puede inquirir un relativo cambio estético en cuanto al tratamiento de la imagen de la mujer. Pero, si por un lado es visible la casi total eliminación de fotografías sexualizada con respecto a la mujer; y un amplio uso de la imagen de la misma envuelta en las

tareas militares y productivas; por otro lado, no se logra superar la imagen de la mujer doméstica. Esto lleva a cuestionarse si realmente se logró superar el ideal de mujer burguesa. Puesto que la mujer tiene que enfrentar un nuevo rol en la Revolución, pero a su vez continúa cargando con una representación de sí misma que la ata al ideal de mujer burguesa y ama de casa.

Desde la práctica se destinaron puestos preferentes para las mujeres y con las nuevas políticas en la educación y la salud, se abrieron otras opciones para el sector femenino. Se impartieron cursos de capacitación para que tuvieran acceso a empleos no tradicionales, en otro tiempo solo reservados a los hombres. La FMC fue la organización que no solo unió las fuerzas femeninas, sino que fue la encargada de prepararlas, ayudarla en el orden social, cultural, para dotarlas de herramientas para la tarea a la que habían sido llamadas a cumplir.

A través del discurso político, se aprecia el reclamo de la incorporación de la mujer a la lucha y actividad práctica revolucionaria y así se deja expuesta la importancia de esta organización y el significativo respaldo que puede encontrar la mujer revolucionaria en ella. En 1960:

Federaciones de Mujeres Cubanas, unidas en esa palabra, "cubanas" y unidas en esa bandera que llevan en sus manos. Y se han unido para trabajar, para trabajar y para luchar; se han unido para todas las tareas que la Revolución nos trae; se han unido para la lucha y se han unido para el trabajo; se han unido para ayudar a la Patria en cualquier circunstancia. Si mañana en combate, mañana prestaran su esfuerzo, si hoy en el trabajo, hoy prestaran su esfuerzo. (Castro, 2016)

Dadas las características de la sociedad cubana en estas décadas se le prestó fundamental importancia al sector femenino rural. Sector donde mayor se evidenciaba la explotación de la mujer. La Revolución con el apoyo de la FMC se interesó por redimir a estas mujeres a través de acciones educacionales creándose así las escuelas de corte y costuras y las escuelas para campesinas Ana Betancourt en 1961.

Con la creación de estas escuelas surge una polémica social en la que se ve envuelta la mujer. Esta polémica viene a representar a nivel ideológico el enfrentamiento de dos ideales. Uno puesto en crisis (ideal burgués) y otro que está conformándose en respuesta al cambio de la realidad material. Esta polémica a nivel social consistió en que puesto que las escuelas se ubicaron en la ciudad las jóvenes debían abandonar los campos para ir a la capital a estudiar. Estas

condiciones provocaron desacuerdos tanto en el sector urbano como en el rural. Por un lado, los ciudadanos se quejaban de que las jóvenes estudiantes una vez en la capital no querrían regresar a sus hogares mostrando una postura regionalista y propia de una mentalidad capitalista. Por otro lado, los padres y la familia de las jóvenes, indistintamente, encontraban escandaloso que estas fueran solas por un cierto periodo de tiempo a la capital a estudiar. Mostrándose así lo arraigado que estaban los prejuicios en su pensamiento.

A pesar de todas las medidas que se habían ido tomando para la eliminación de la propiedad privada y la propia edificación del socialismo, la mentalidad de la población no tenía la suficiente madurez para adoptar un cambio de ideal en cuanto a familia ni a mujer en tan poco tiempo, aunque a consecuencia de estas medidas el cambio necesariamente debía darse.

A partir de esto en las políticas y estrategias se buscó mejorar las condiciones de vida de la mayor parte de la población rural y de la población en general y lograr su superación cultural como paso primordial. La Revolución buscó en este proyecto que las disímiles mujeres que aprendían un oficio gracias a los beneficios revolucionarios enseñaran esos conocimientos a otras, generando así una dinámica donde las nuevas generaciones fueran las encargadas de construir el futuro. A pesar de lo intenso del proceso y de la ardua labor ideológica que se observa desde el discurso político para resolver el enfrentamiento de ideales, en las revistas este asunto no quedo reflejado.

El ideal de familia de la época era un ideal burgués monogámico patriarcal como tal encerraba relaciones de propiedad en su núcleo, lo que provocó esta resistencia. Dentro del núcleo familiar los integrantes no cuentan con libertad individual, sino que están sometidos y deben regirse por la opinión del cabeza de familia, generalmente el padre (por ser patriarcal). La familia le pertenece a este. La familia en el más amplio sentido del concepto, la casa, los hijos, la esposa (de ahí las relaciones de propiedad al interior de la misma).

La idea de que los hijos abandonaran el seno del hogar para cumplir con las tareas de la Revolución provocó que dejara de verse la relación entre los miembros de la familia como propiedad, y la búsqueda de la emancipación de la mujer inducía a que esta saliera de los estrechos márgenes filiales. Ampliara su espectro de relaciones al asumir roles en la sociedad que les eran ajenos dentro de la familia burguesa. Por tanto, al interior de la misma debían superarse las relaciones de propiedad entre sus miembros, romper esos angostos marcos coercitivos

patriarcales y eliminar completamente su característica de legitimadora de la propiedad privada.

El ideal de mujer burgués que debía superarse, comienza a contraponerse a los cambios que se estaban dando a nivel social por lo tanto se hace necesaria su consecuente transformación. El individuo rompe con los límites estrechos de la familia tradicional y se encuentra en condiciones de establecer relaciones más amplias a nivel social. Todos estos cambios de ideal que estaba enfrentando la mujer necesariamente iban a repercutir en el propio ideal de familia. Siendo esta históricamente la encargada del hogar y de los hijos ahora debía afrontar otros roles que esencialmente encontraría puntos de contradicción con su papel anterior en la sociedad.

En el Programa aprobado en el I congreso de la FMC se señala:

Es necesario ir forjando una mujer nueva, la mujer de la sociedad socialista que disfruta de todos los derechos tanto en la familia como en la vida pública, incorporada activamente al trabajo y a la vida social, libre del sistema de esclavitud doméstica en que las labores de la casa absorben todo su tiempo y todas sus energías. //La Revolución ha creado las condiciones para que la mujer se supere, al tiempo que ha barrido con privilegios y discriminaciones, y ha establecido real y verdaderamente los derechos de la mujer trabajadora, obrera, campesina, empleada, profesional o ama de casa. (Programa y Estatuto FMC, 1962, pp. 52-53)

Este llamado a la *mujer nueva* evidencia concretamente la necesaria transformación que esta afronta. Fue imperante que se asumiera de otra manera y dejara de reproducir los antiguos modelos burgueses para enfrentar la realidad como la mujer de la *sociedad socialista*. Este ideal de mujer de *la sociedad socialista* tampoco encuentra lugar en la forma de agrupación familiar burguesa.

Esta *mujer nueva* es la mujer que se ha asumido como revolucionaria, que ha asumido un nuevo ideal y que ha superado la forma capitalista de pensar y actuar. En este la *mujer nueva* debe ser un individuo que se ha incorporado completamente al proceso revolucionario y que necesariamente se proyecta de manera distinta dentro de la sociedad y para con la familia.

En Cuba la instauración de esta *mujer nueva* se presenta de manera distinta en el discurso político y las publicaciones periódicas. Específicamente en la revista Bohemia. La *mujer nueva* de la Revolución cubana se ha asumido en la sociedad socialista como ente activo y emancipado y ha roto con el ideal de mujer burguesa

dentro de esta sociedad. Pero al interior de la familia esta continúa reproduciendo imposiciones burguesas y asumiendo roles tradicionalmente correspondientes a un ideal burgués. De esta forma podemos concluir que a pesar de que se supera el ideal de mujer burguesa dentro de la sociedad esta aun reproduce el ideal burgués dentro de la familia y contradictoriamente a las medidas prácticas aplicadas para la paulatina transformación del ideal de familia, se proyecta desde el discurso político y las publicaciones periódicas a la *mujer nueva* como ese ideal de mujer socialista, pero dentro de la familia como el tradicional ideal burgués.

Esta contradicción es más evidente en las publicaciones periódica, sobre todo en la revista *Bohemia*, pues en este sentido se muestran rezagadas ya que solo aparece el proceso emancipatorio a través de las imágenes. La mujer a finales de 1961 comienza a aparecer fotografiada junto al hombre en el trabajo o como miliciana, pero no hay artículos que expresen específicamente la necesidad e importancia de emancipar a la mujer.

En la *Bohemia* la tira cómica es de corte machista, y se ilustra a la mujer como objeto sexual o como ama de casa. Secciones como *Cosas de Mujeres* que comienza a aparecer desde 1963 muestran a través de la fotografía que la visión de la mujer como ama de casa, como laboriosa y doméstica no ha cambiado ni busca cambiar. En esta sección aparecen consejos sobre cocina, bordado, crianza de los hijos y todo esto continúa siendo "cosas de mujeres".

No obstante, a la temprana labor ideológica que se hacía desde el discurso político, las publicaciones periódicas en este sentido no apoyan de a lleno la transformación. En la revista *Bohemia*, consumida por la mayoría de la población en 1960, la proyección del ideal de la *nueva mujer* aún mantenía características del viejo ideal. El tema en general era el triunfo revolucionario, la gran hazaña que significó en esos momentos que Cuba se alzara contra la dictadura política, la explotación y el imperialismo, y la denuncia contra las campañas difamatorias que sufría en los marcos internacionales.

En cuanto a la mujer se observa cómo es usada aun la imagen de esta como objeto de propaganda y los escritos que pudiesen ser de su interés son con respecto a la vida doméstica. Además de mantener en su formato sesiones como la llamada "desfile" donde se presentan fotografías de jóvenes en minifalda posando de manera sensual evidenciando el uso de la mujer como objeto sexual y comercial. A pesar que desde junio de 1960 aparecen una mayor cantidad de artículos con información sobre el comunismo, sustituyendo a la publicidad, la mujer es aún un

ente mudo en las páginas de esta revista.

Sin embargo, a finales del año esta comienza a verse fotografiada en el trabajo o junto al hombre en las milicias, pero solo de esta forma se aprecia una proyección distinta para con el ideal de mujer.

Ya entrado el 63, sobresale cómo el contenido de la tira cómica cambia. Pues si en *Bohemia* el humor gráfico llevaba un corte sexista y aun no se supera la imagen doméstica y tradicional de la mujer y del núcleo familiar; aquí se presenta el problema de otra forma. El contenido de la tira cómica va cargado de ideología antiimperialista y comunista, se aprecia la utilización del humor como herramienta crítica ante la realidad imperialista que, como país latinoamericano en plena construcción del comunismo, Cuba estaba enfrentando.

Las páginas que van dedicadas a la mujer dirigen su atención a temas como la cocina, crianza de los hijos y usan un término específico al dirigirse a ellas: “amas de casa”. En efecto aparece esta búsqueda de la emancipación de la mujer en la sociedad y ante la Revolución, pero en contraposición al ideal de la misma como mujer de la casa encargada de las labores domésticas. Y como no cambia la proyección del ideal de familia, esta proyección de la mujer dentro de las tradicionales funciones domésticas contradice en cierta medida lo que se venía proyectando en el discurso político en función del cambio de ese ideal.

La revista en 1963 consta con secciones destinadas a la mujer según los temas a tratar: en cuanto a Modas: “Para vestir bien”, en cuanto a la cocina “Recetas de cocina”, Consejos de las distintas actividades domésticas como planchar lavar quitar manchas: “Consejos útiles” y en cuanto Información de la labor revolucionaria y feminista de la mujer en los marcos internacionales: “La mujer en el mundo” y “Esfuerzo constructivo de la mujer”

Secciones como esta muestran como paralelamente coexisten evidente ideal que se proyectaba desde el discurso político con un ideal aun rezagado para los tiempos que se vivían.

Conclusiones

Es evidente que a partir de 1965 la proyección del ideal de mujer en la publicación periódica adquiere mayor radicalización y comienzan a vislumbrarse otros asuntos con respecto a la propia evolución del ideal burgués hacia el socialista; como la

igual capacitación de los hombres y las mujeres y la igualdad de género en los marcos de la nueva forma de agrupación familiar. Y se ha venido moldeando la legitimación ética ante el rechazo social a las madres solteras e incluso la idea de hijo ilegítimo. Pero estos temas adquieren relevancia en años posteriores a la década con la creación de un nuevo Código de familia.

Pese a la evidente radicalización de la proyección del ideal en la práctica y el discurso político, en la revista Bohemia se le continúa dando más importancia a otros asuntos como son la política exterior, las amenazas del imperialismo la defensa de la identidad y cultura tradicionalista.

En la revista Bohemia se alza una contradicción semiótica entre la fotografía periodística y la construcción ideológica del ideal de mujer en el discurso político. Lo que trae consigo que sea precisamente la mujer la que cargue con esta contradicción. Al estar en la práctica cumpliendo un rol de mujer emancipada y llevar sobre sus hombros el ideal de mujer aun prisionera de los límites que marca el ideal burgués de mujer. Pues a nivel simbólico esta no encuentra una representación que consolide su transformación. Provocando ideológicamente un estancamiento en el proceso de construcción del ideal, y una sobrecarga de roles para la mujer.

Referencias Bibliográficas

Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal.

Zetkin, C. (1924). Entrevista realizada a Lenin en 1924 Moscú [internet]. Recuperado de https://www.caja_de_herramientas_de_la_UJCE.com/.

Castro Fidel, "Alocución al pueblo de Cuba, Santiago de Cuba". En: *Mujeres y Revolución 1959-2007*, compilado por Yolanda Ferrer Gómez y Carolina Programa y Estatuto FMC (1962). *Memoria*. 1er Congreso Nacional de la FMC. La Habana: FMC.

Castro F. (2016). Discursos compilados por Yolanda Ferrer Gómez y Carolina Aguilar Ayerra. La Habana: Editorial de la mujer.

Bibliografía

1. Aguilar Ayerra. Editorial de la mujer, 2016.
2. García Rodríguez, Yadira V. *1959-1960: Crónica de una polémica ideológica en torno al rumbo de la Revolución Cubana*. Artículo digital.
3. Revista *Bohemia*. 1960- 1969
4. Newhall, B. (2002). Historia de la Fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

