



Reflexión y descubrimiento

otras (in)experiencias
de jóvenes cubanos

Compiladora

Liset López Francisco



COLECCIÓN
PIENSO, LUEGO INVESTIGO

Reflexión y descubrimiento: otras (in)experiencias de jóvenes cubanos

Compiladora: Liset López Francisco



**Colección
Pienso, luego investigo**

Edición: Daniel Cruz Bermúdez

Perfil de colección, diseño y emplane: Johann E. Trujillo

Corrección: Néster Núñez

Edición digital: Leandro Martínez

ISBN 978-959-7270-23-2

Liset López Francisco (Sancti Spiritus, 1987)

Licenciada en Sociología (2010, Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Máster en Historia de la Formación Nacional (2017) por la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Desarrolla investigaciones sociales. Tiene publicada la compilación: *Pienso, luego investigo, (in) experiencias y motivaciones de jóvenes cubanos* (Ediciones Aldabón, 2023), en coautoría con Annette Jiménez Marata y los artículos: *El movimiento feminista cubano desde las páginas de la revista Horizontes de Sancti Spiritus (1935-1939)*, en el sitio Web de la Revista Caribeña de Ciencias Sociales y *Presencia de la población espiritana en las instituciones culturales durante el año 2015*, en Compendio de cultura espiritana (Ediciones Luminaria, 2018). Obtuvo el premio de Investigación de la Ciudad, de Sancti Spiritus, 2023.. Ha coordinado desde su primera edición el evento Comunidad Científica de Jóvenes Investigadores (evento teórico de las Lunas de Invierno). Actualmente trabaja en la Sociedad Cultural José Martí.

Índice

Dicen las de la Generación 0... Tres voces líricas femeninas a las puertas del nuevo milenio/Anabel Amil Portal/ 7

La cultura del café. Arte e identidad/ Tania Dranguet Guerrero/ 18

El son en la discografía cabana. Sancti Spíritus: 1980-1990/ Aida Ilén Torres Cabrera/ 31

Juventud e identidad social: un abordaje en el contexto post pandémico/ India Alejandra González, Gilma Gómez Veloz y Alexis Rodríguez Madera/ 40

Conciliación laboral- familiar. Una estrategia para potenciar la superación profesional femenina en museos de Bayamo/ Rosalba Pérez Oliva/ 49

Ballet Folklórico Babul: arte para salvaguardar tradiciones/ Magela Zamora Simons/ 60

Mirar desde la sospecha. La Muestra Joven ICAIC como representación del cine independiente cubano/Reydi Zamora Rodríguez/ 72

Sobre los autores/ 85

Notas para una introducción

Esta selección reúne trabajos de jóvenes investigadores en distintas disciplinas, algunos de los cuales han sido premiados en eventos de la AHS como el Congreso de Pensamiento Memoria Nuestra. Los temas tratados son diversos: la poética en la obra de escritoras cubanas, la identidad vista desde el arte y la juventud, el son desde la discografía, la superación vista en las trabajadoras de un museo, la historia del Ballet Folklórico Babul y el análisis de la Muestra Joven ICAIC como representación del cine independiente cubano.

Cada estudio refleja el rigor científico, la realidad que vive la juventud en su día a día y la interpretación que realiza de la misma. No solo aportan al conocimiento, sino también reflejan el espíritu indomable de la juventud.

Los estudios no son meras disertaciones teóricas, son propuestas concretas que invitan a la reflexión y al diálogo sobre temas que afectan a nuestro entorno. Para una mejor comprensión se clasificaron en dos secciones. En el primero se agrupan los textos sobre las investigaciones artísticas-culturales y la identidad, mientras en el segundo se reflejan los estudios sobre fenómenos actuales.

A través de estos trabajos se busca dar voz a jóvenes comprometidos con su entorno y que buscan contribuir a la construcción de un futuro más justo y sostenible. En esta ocasión se logró contar con investigadores de Guantánamo, Santiago de Cuba, Granma, Villa Clara, Sancti Spíritus y Pinar del Río, y se espera que este libro inspire a otros noveles investigadores a seguir con nuevos proyectos.

Los lectores tienen la invitación hecha para sumergirse en estas páginas para descubrir las (in)experiencias y motivaciones de una juventud que reflexiona y descubre.

Liset López Francisco

Coordinadora

Dicen las de la Generación 0... Tres voces líricas femeninas a las puertas del nuevo milenio

M.Sc. Anabel Amil Portal

Como lo ha conceptualizado la investigadora y profesora cubana Yanetsy Pino Reina, el discurso de resistencia puede entenderse como «un tipo de *discurso literario en el cual se relacionan significados, evaluaciones sociales y enunciados sobre los géneros, a través de cuya deconstrucción o reproducción, según sea el caso, se resiste o transforma el orden hegemónico del patriarcado y se proyectan otras identidades preteridas por la tradición*» (2018, p. 52).

Sin embargo, la activación de este tipo de discurso en la lírica cubana no siempre se ha producido desde las mismas condiciones en cuanto a la emisión y recepción del mismo. En autoras como Carilda Oliver Labra, este discurso se proyecta fundamentalmente a partir de su peculiar visión del erotismo, la sexualidad y la escritura desde el cuerpo, y a partir del enfoque transgresor y la contraposición a normas socioculturales que condicionan el ser mujer en una determinada época y contexto histórico-cultural.

En otras, como Nancy Morejón y Georgina Herrera, la resistencia se proyecta fundamentalmente a partir del discurso de la memoria, íntimamente interrelacionado con la reescritura de la historia y con la configuración de determinados espacios identitarios, que a su vez tributan a la modelación discursiva de múltiples identidades subalternas.

Sin embargo, en la producción poética de las últimas décadas, fundamentalmente aquella perteneciente a las autoras de la llamada Generación 0, se advierte la puesta en práctica de ciertas estrategias y modos escriturales que sobrepasan el discurso de resistencia propiamente dicho y que se vinculan con las complejas problemáticas que permearon la literatura cubana desde finales de los noventa e inicios de la siguiente década, marcada por nuevas búsquedas estéticas e indagaciones en la compleja realidad socioeconómica y cultural cubana.

Como apunta certeramente Pino Reina (2018), en estas creadoras la resistencia pasa de contestación a aullido, de mera desobediencia a sedición discursiva, lo que puede interpretarse como síntoma de la puesta en crisis y renovación de un conjunto importante de paradigmas espirituales, filosóficos, ideoestéticos, culturales y morales en los inicios del presente siglo e implica, a su vez, la instauración de nuevos modos de representación del sujeto femenino y de otras identidades transgresoras del canon hegemónico patriarcal.

En el caso de la producción lírica de autoras pertenecientes a la Generación 0, hemos tomado como referentes las poéticas de Legna Rodríguez Iglesias, Jamila Medina y Anisley Negrín, por considerarlas altamente representativas de las prácticas escriturales que marcan los modos de expresión literaria de los escritores pertenecientes a esta promoción.

Entre los estudiosos del tema no existe aún un consenso o criterio unificador para definir a la llamada «Generación 0»,¹ término que ha sido adoptado para definir genéricamente a un conjunto de escritores cubanos nacidos aproximadamente entre 1976 y 1986 y que irrumpen en el campo literario cubano con la aparición de sus primeras publicaciones a partir del 2000.

Sin embargo, pese a la heterogeneidad estética, temática y estilística y la disimilitud de poéticas y cosmovisiones, sobresale como rasgo ostensible de esta generación el hecho de haber transitado su adolescencia fundamentalmente durante los años noventa, lo que condicionó la formación de su carácter y sistema de valores bajo el influjo de los abruptos cambios socioeconómicos y socioestructurales que acaecieron en el país durante el llamado Período Especial.

¹ Según señala Sánchez Fernández, este grupo de escritores fue conocido inicialmente como «generación año cero», término acuñado por el escritor cubano Orlando Luis Pardo para hacer referencia a un determinado grupo de narradores que se dieron a conocer en dicho período, y que posteriormente se apocopó como Generación 0, con un carácter más abarcador que incluía asimismo al gremio de los poetas y a los cultivadores de otros géneros literarios (2020, p. 64)

Tal como apunta el poeta e investigador cubano Yansy Sánchez Fernández, el haber atravesado sus etapas claves de socialización y sus primeras experiencias de vida en este contexto incidió en la creación de una nueva *comunidad de sentido*² en este grupo de escritores noveles. Esto se manifiesta en la asunción de nuevas prácticas y presupuestos que establecían una ruptura violenta con el discurso literario de generaciones y épocas precedentes e instauraban un modo de creación extremadamente iconoclasta y desacralizador.

En este sentido, al analizar un grupo de narradores pertenecientes a esta promoción, Pardo (2013) señala que estos creadores suelen concebir su obra como una suerte de resistencia a la tradición estética y a las ideologías que la sustentan. Su rasgo más distintivo resulta precisamente la deconstrucción de todo discurso previo sobre la base de una nueva visión de la identidad nacional, para apostar en su lugar, según palabras del propio Pardo, por «una cierta cubanidad descubanizada».

Por otro lado, el poeta y ensayista Roberto Manzano, en la antología *El árbol en la cumbre* (2014) propone una selección de aproximadamente 200 autores nacidos a partir de 1975. Insiste en la diversidad de ámbitos estéticos y estilísticos y donde destaca la alusión al contexto de los años noventa como un importante agente detonador de sensibilidades en los poetas de la Generación 0, por cuanto: «Sus adolescencias y primeras juventudes acontecieron en especialísimas circunstancias que marcaron a nuestro país y el mundo» (2014, p. 6). No obstante, pese al reconocimiento por parte de Manzano de la influencia ejercida por las circunstancias de los noventa en la forja de una nueva cosmovisión y sensibilidad en este grupo de poetas, el pensador cubano no profundiza en las coordenadas socioeconómicas, ideológicas y políticas que inciden en las particularidades

² Respecto a esta cuestión, Sánchez Fernández puntualiza: «El criterio de la nueva comunidad de sentido en la Generación 0, responde entonces a dos momentos: el de la no avenencia del sistema de valores prescrito al contexto social, y el de la resignificación, relectura de lo cubano» (2020, p. 81).

estéticas, cosmovisivas y en las preocupaciones ontológicas que marcaron a esta generación de creadores.

Esta indagación en las peculiaridades socioeconómicas y estructurales que tuvieron lugar en Cuba durante los años noventa y su influencia en la producción literaria de esta promoción, constituye el objeto de estudio de uno de los artículos publicados por Sánchez Fernández (2020).

Tras el derrumbe del modelo socialista eurosoviético, la disolución del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) en 1991 y el recrudecimiento del bloqueo económico, financiero y comercial, el país se vio abocado a la implementación de drásticas medidas en aras de la supervivencia económica, tales como: la apertura a la inversión extranjera en busca de capitales, tecnologías y mercados, la ampliación y expansión del ejercicio del trabajo por cuenta propia y la despenalización de la tenencia y uso de divisas (Sánchez Fernández, 2021, p. 5). Estas medidas, a su vez, generaron una serie de transformaciones en todos los órdenes de la vida cotidiana y espiritual de la sociedad cubana de los noventa, que permearon asimismo buena parte de la escritura y producción literaria de los integrantes de la Generación 0.³

A partir de este análisis, Sánchez Fernández (2020, p. 73) establece una serie de rasgos que, aunque no son exhaustivos, constituyen un importante punto de partida para la caracterización de los modos escriturales y postulados ideoestéticos que marcan buena parte del quehacer escritural de los autores de esta promoción: El contexto de los años noventa como el escenario en que dicha generación forja su cosmovisión y sistema de valores; la expresión de dicha cosmovisión

³ Entre estas transformaciones, Sánchez Fernández menciona: a) el incremento de la pobreza, la vulnerabilidad y las brechas de equidad; b) la reestratificación social; c) la expansión del mercado negro; d) la tendencia extranjerizante de un determinado sector de la sociedad; e) el cambio en la jerarquización de determinados valores; f) la situación cambiante de la dimensión simbólica; g) la reevaluación de criterios estéticos en consonancia con la escasez y las carencias económico-materiales; h) la necesidad de legitimación de prácticas consideradas ilegales en aras de la supervivencia económica; i) la emergencia de grupos sociales tradicionalmente marginados e invisibilizados; j) la crisis migratoria; y l) la emergencia de la prostitución, el incremento de la violencia, el consumo de drogas y de las infecciones por ITS y VIH/Sida (2021, pp. 6-16).

fundamentalmente a partir del cambio de siglo; las diferencias de criterios en cuanto a la delimitación e inclusión por rangos de edades; la variedad y heterogeneidad temática, estilística y estética; carácter iconoclasta; marcada influencia de las nuevas tecnologías; resistencia o ruptura con la tradición estética y las ideologías que sustentan el discurso literario precedente; asunción de una nueva postura ética.

En el caso de las autoras objeto de estudio, su escritura poética destaca por la instauración de una suerte de sedición discursiva tendente a la desacralización de numerosos aspectos vinculados con la percepción del sujeto y la identidad femenina; la tematización del cuerpo, el erotismo y el deseo en sus formas más abyectas y descarnadas; la visibilización de otros sujetos preteridos por las instancias hegemónicas del poder. Además, por la instauración de un discurso reflexivo que indaga en las esencias de la identidad nacional para proponer la construcción de una imagen otra de la nación que disiente del canon *cubensis* (Padilla, 2014).

En este sentido, suele ser recurrente en la escritura de estas autoras el intenso diálogo intertextual y la incorporación de elementos míticos y referentes provenientes de culturas y civilizaciones alejadas geográfica y temporalmente, como estrategia para ensanchar y expandir el horizonte temático del discurso lírico y propiciar el acceso a otras realidades y ámbitos aparentemente ajenos al contexto insular de inicios de siglo.

Ello se hace especialmente evidente en varios textos pertenecientes a los poemarios *Huecos de araña* (2009) y *Del corazón de la col y otras mentiras* (2013), de Jamila Medina, donde se hace referencia al famoso códice carolingio conocido como Salterio de Utrecht y a determinadas deidades de la mitología egipcia (2009; 2013a), o en ciertos textos incluidos en *Chupar la piedra* (2013), de Legna Rodríguez Iglesias, donde se hace alusión a determinadas manifestaciones artísticas ancestrales de la cultura japonesa, como el teatro kabuki (2013a).

Es posible rastrear asimismo la configuración de arquetipos negativos de mujer, provenientes de diversas mitologías, de la tradición épico-heroica y judeocristiana; imágenes de la alteridad femenina que incluyen la representación de la vejez y muerte del sujeto femenino y la representación de la escritora o mujer creadora

como sujeto lírico, despojada de toda aura de solemnidad. Ello se hace patente en los textos «Nana II», «no country for old women» y «Cualquier porquería», pertenecientes a los poemarios *Huecos de araña* (2009), *The Reader* (2016) y *La gran arquitecta* (2013), de Jamila Medina, Anisley Negrín y Legna Rodríguez, respectivamente:

*Valhal: palacios como islas de cristal
adonde te arrastran mujeres cisne
mujeres corneja
mujeres cuervo
que te carcomen en el campo de batalla
para llevarte en cuerpo y alma
mujer-hada
mujer-bruja
mujer-sierpe
mujer cielo de la boca
mujer boca del estómago.*

(Medina Ríos, 2009, p. 49)

*de lo contemplativo a lo vivido
la voz envejecida de la madre de mi madre me dice
que mi voz un día también caducará
pasará a ser ese reclamo de algo dulce
que sostener un rato en nuestra boca
la golosina de los días.
de lo vivido a lo contemplativo
mi voz límpida aún
dice a la madre de mi madre
que vuelva a su raíz por un momento
al entramado de sus horas jóvenes
y ahí se duerma*

(Negrín Ruiz, 2016, p. 25)

los ojos de una escritora

merecen espejuelos

negros y traidores

que no den espacio al sol

ni a la guasasa

[...]

la nariz de una escritora

merece un poco de kleenex

para llorar si hay que llorar

y echar afuera los mocos

que hay que echar

(Rodríguez Iglesias, 2013b, pp. 17-18)

Por último, merece destacarse en la escritura poética de estas autoras la instauración de una práctica de relectura del ser y la identidad nacional a través de la indagación en sus esencias profundas y la proposición de la construcción de una imagen otra de la nación, alejada de los estereotipos y clichés que frecuentemente se conciben y representan como atributos identitarios de lo nacional cubano en la tradición del discurso artístico y literario.

En este sentido resulta paradigmático un poemario como *País de la siguaraya* (2017), de Jamila Medina, donde a través del diálogo intertextual, la interrelación entre texto y visualidad y la incorporación al discurso literario de múltiples registros que abarcan la oralidad, lo coloquial y las formas del lenguaje popular, se articula un periplo poético y vital por la geografía íntima y desconocida de varios pueblos de la zona costera del país, que revelan el rostro oculto o velado de la nación y donde la historia individual se fusiona, no sin conflicto, con la historia colectiva.

Del mismo modo, es posible rastrear en la escritura poética de esta autora frecuentes alusiones al motivo de la insularidad⁴ que, pese a que constituye un tópico largamente reiterado e ineludible en la tradición literaria cubana y de modo especial en la lírica, se reviste de ciertas connotaciones novedosas al incorporar la representación del cuerpo femenino como isla, lo que a su vez funciona como estrategia de construcción de un sentido de pertenencia a cierto espacio identitario y como modo de inscribir al sujeto femenino en las coordenadas íntimas y vitales de la nación:

*Como miríadas de ortigas
nadando en la profundidad si arriba llueve
me han visitado marineros de manos gelatinosas.
Sobre el nacimiento de los senos
como abanicos de coral
quemantes aún exhibo sus tentáculos
(que son también sus bocas
sus ojos/ su cerebro/ sus oídos).*

*Entonces yo no era una isla encallada
el tronco hundido entre dos placas que emergen
para formar en el brote una ilusión de continente
una columna salomónica
un espejeo de lava.*

⁴ Un abordaje diferente del tópico de la insularidad se advierte en el poema «P(ie)lagada», de la autoría de la propia Jamila Medina, donde la isla se percibe como cárcel más que como refugio, en velada alusión al tema migratorio: «Una isla es un estrecho en tajo / la gente se arremolina a sus costados a saborear / el infinito / la peor enfermedad de sus habitantes / sobreviene cuando añoran volar» (2009, p. 68).

*Era un velero que surcaba
y las aguas-malas se hacían a los lados
lises fosforeciendo:
abiertas como crótalos de-lirios
mansas como cocuyos.*

(Medina Ríos, «Me han visitado marineros»,
2013b, p. 17)

Las escritoras dicen.

En sentido general, estas temáticas, tendencias y modos escriturales que permean el discurso lírico de estas tres autoras hacen ostensible la voluntad transgresora a partir de la asunción de nuevos paradigmas y presupuestos ideológicos en el plano de la creación literaria. Estos se hallan en consonancia con los complejos cambios que en el orden socioeconómico, político y cultural tuvieron lugar en la realidad antillana finisecular, matizada por una grave crisis socioeconómica, la oleada migratoria, el resquebrajamiento y crisis de valores y la acentuación de las desigualdades económico-sociales entre los diversos sectores de la sociedad. Ello ha incidido en la búsqueda de nuevos asideros ontológicos y existenciales, así como en la redefinición, recuperación y visibilización de espacios y sujetos otrora marginados.

Particularmente entre las creadoras pertenecientes a la Generación 0, la experimentación temática, formal y discursiva, en la que se imbrican numerosas estrategias y recursos privilegiados por la posmodernidad, ha devenido vía de expresión en la configuración de nuevos modos transgresores y subversivos en la representación del sujeto y la identidad femenina. Esto rebasa los ámbitos y espacios de lo meramente doméstico, íntimo y privado para construir, a su vez, un discurso crítico en torno a los avatares y complejas problemáticas que signan el devenir del ser y la identidad nacional.

Referencias

- Manzano Díaz, R. y Fornaris Marrero, T. (2014). *El árbol en la cumbre. Nuevos poetas cubanos en la puerta del milenio*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Medina Ríos, J. (2009). *Huecos de araña*. La Habana: Ediciones Unión.
- _____. (2013a). *Del corazón de la col y otras mentiras*. La Habana: Colección SurEditores.
- _____. (2013b). *Anémona*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.
- _____. (2017). *País de la siguaraya*. Editorial Letras Cubanas.
- Negrín Ruiz, A. (2016). *The Reader*. Santa Clara: Editorial Capiro.
- Padilla Cárdenas, G. (2014). El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica. *Temas*, 80, 114-120, 2014.
- Pardo Lazo, O. L. (2013). Generación cero: nuevarrativa en la literatura cubana emergente. *Sampsonia Way Magazine*.
www.sampsoniaway.org/.../generacion-cero-nuevarrativa-en-la-literatura-cubana-e-m
- Pino Reina, Y. (2018). *Hilando y deshilando la resistencia (pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía)*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Rodríguez Iglesias, L. (2013a). *Chupar la piedra*. La Habana: Casa Editora Abril.
- _____. (2013b). *La gran arquitecta*. Colección SurEditores.
- Sal Paz, J. C. y Maldonado. S D. (2009-2010). Estrategias discursivas: un abordaje terminológico. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43, 1-16, 2009-2010.
- Sánchez Fernández, Y. (2020). Generación 0 en Cuba: ruta crítica para su estudio. *Diseminaciones*, 3(5), 63-84, 2020.

_____. (2021). Generación 0 en Cuba: toma de posición social de los nuevos portadores de cultura. *Revista Estudios*, 41, 1-29, 2021.

La cultura del café. Arte e identidad

Tania Dranguet Guerrero⁵

Etiopía fue el lugar donde se descubrió uno de los productos más demandado por la sociedad, el café. Su sabor y significaciones le atribuyeron el segundo puesto dentro de las bebidas más consumidas a nivel internacional. Es común referirse al descubrimiento del cafeto, métodos y técnicas para el sembrado, las distintas variedades de plantas, su distribución, comercialización y degustación como el esquema más completo que lo integra, sin embargo, estos elementos forman parte de un ecosistema aún más complejo, que se le denomina *la cultura del café*.

Dada la importancia que tiene este tema, surge como primera interrogante *¿qué es la cultura del café?* Para ello se precisa profundizar para llegar a su esencia. Por lo tanto, es válido reconocer que el café tiene dos categorías importantes para su definición: lo concreto y lo abstracto.

Cuando hacemos referencia sobre lo concreto, hay que partir explicando que son todos aquellos aspectos matéricos y palpables. El cafeto es una planta que produce granos. El cafetal es el espacio idóneo para el desarrollo del cultivo a gran escala. Este lugar arquitectónicamente tiene características distintivas y necesita emplazarse en zonas idóneas para el florecimiento del cultivo. Desde su cultivo hasta su degustación intervienen diversos objetos que, de manera independiente serán parte indispensable para la conformación de su universo. Ejemplo de ello es el pilón, las máquinas de torrefacción, los diferentes tipos de cafeteras, tazas, y otros objetos que son parte de su elaboración como bebida.

Por otro lado, lo abstracto representa las ideas y conceptos que se hacen presente desde lo espiritual, lo subjetivo y lo intangible. El café lleva consigo una historia fascinante desde su descubrimiento y expansión por el mundo. En este sentido, existen aristas sociales en la cual influye, como es el caso de la transmisión oral o

⁵ Con este texto la autora obtuvo una Mención en el Evento de Pensamiento Memoria Nuestra

visual por generaciones sobre los métodos y técnicas para su mejor producción. Las tradiciones que persisten alrededor de la misma, junto con sus mitos y leyendas. Las diferentes formas de asumir la cultura del café entre el campo y la ciudad, donde se podrá observar su inclusión en el arte por medio de las manifestaciones artísticas: la música, la plástica, el teatro, la danza y la literatura orientada hacia los temas del café, y las famosas tertulias. Haciendo referencia a este último elemento, es importante explicar, que el café en la ciudad ha tenido una incidencia extraordinaria en la vida de las personas, que permitió el desarrollo de Cafés⁶ como ese espacio de diálogo fraterno entre amigos. Y esto es una de las formas de representar los modos de vida, que por supuesto en el campo tienen otra dinámica cultural.

Por estas razones, la cultura del café es todo lo que integra, interactúa y se mezcla con el café, a través de la agronomía, la arqueología, lo histórico, lo social, lo artístico y lo gastronómico. Además, se incluyen los conocimientos y saberes tradicionales adquiridos a través de la transmisión oral y visual, creando un amplio espectro que favorece la mirada crítica desde diferentes puntos de vistas.

Plantearse una definición sobre la cultura del café permite obtener una visión real sobre el fenómeno e introducir el tema central: *el café en las artes visuales*, ya que tiene una repercusión notable a nivel internacional, desde dos líneas de creación: lo técnico y lo conceptual.

Existen un sinnúmero de formas de crear arte en la actualidad, ya que las últimas tendencias en el arte contemporáneo han ampliado las posibilidades de aprovechar nuevos recursos, a pesar de ello, el café no es uno de los materiales más recientes. Existen pocas investigaciones científicas que abordan el tema del café dentro de la plástica, por lo cual resulta complejo establecer una cronología que ayude a caracterizar y valorizar su trayectoria, desde sus orígenes hasta la actualidad. Uno de los estudios más representativos ha sido *Dibujos con café* (Vela, 2014), realizado por Marina Vela Fernández en la Universidad Rey Juan Carlos, España,

⁶ Cafés hace referencia al conjunto de cafeterías.

en el cual explica que su historia comienza en China donde se empleaba el té, el café y el vino para manchar las hojas, hasta percibir que se podía utilizar como pigmento. Entonces, se comienza a expandir su uso como un recurso alternativo, a veces experimental, y en otras ocasiones de manera accidental, siendo un descubrimiento interesante.

A partir de ahí, es que surge la técnica *Coffee Painting*, especializada en el trabajo con el café como material pictórico. Por supuesto, ella se inserta dentro de las variantes de las aguadas, que son las modalidades que están vinculadas a la utilización del agua para la elaboración del color. Otra denominación que se maneja para hablar sobre esta forma de pintar es *Arfé*, patentado por el artista puertorriqueño Ricardo Rivera Rosa en 1996.

Esta técnica tiene la peculiaridad de no constar dentro de las asignaturas elementales en las escuelas de arte a nivel internacional, su enfoque va más hacia lo experimental. Por lo tanto, encontramos desde artistas académicos hasta empíricos que se han fascinado con su utilización, generando un boom en la actualidad.

Lo cierto es que, el *Coffee Painting* tiene cualidades atractivas que permiten el disfrute de una buena obra. En primera instancia, la confección del pigmento puede ser variada, incluso, depende del tipo de café que se va a emplear, que va sujeto a las preferencias de los creadores. Es por esta razón, que son habituales las aguadas donde el pigmento es más ligero, y permite acentuar las características básicas de esta técnica pictórica como es la translucidez del color y su impredecible final. De igual manera, se puede observar pigmentos más sólidos, que puede ser realizados a través de dos formas: por medio de la reducción del café en el fuego para acelerar el proceso o por la forma tradicional de exponerlo al sol; y por la unión con otras sustancias como son los colores industriales -temperas o acrílicos-, creando una pasta parecida al óleo. Los granos también son utilizados para dar la sensación de alto relieve, además, orgánicamente es un aspecto que hace relucir a las piezas.

Es interesante que, una de las causas por la cual se escoge este elemento del café es por la sensación de antigüedad que produce al pintar, ya que su ligereza, además de su color ambarino oscuro, permite darle el carácter de *vintage*. Por lo tanto, es importante conocer las bondades que ofrece este material, incluso, se debe de tener en cuenta la complejidad de su uso, ya que se deshace con mucha facilidad a la hora de trabajar en algún soporte, al mismo tiempo, esto viene siendo una ventaja para la corrección, aspecto significativo que lo diferencia de la acuarela. Igualmente, se ha empleado con otras técnicas como la acuarela, la tinta china, la plumilla, entre otros.

Arte con café en Santiago de Cuba

Santiago de Cuba alberga una historia muy arraigada con el café. A finales del siglo XVIII y principio del siglo XIX, las distintas oleadas inmigratorias de franceses desde Saint Domingue a la ciudad, producto a las sublevaciones que se estaban generando. Esto benefició el desarrollo del cultivo *in situ*, ya que, con la llegada personalidades con conocimientos sobre la explotación del café y su administración, su asentamiento en las montañas del sudeste, entre Guantánamo y Santiago, sirvió para crear un sin número de cafetales para su producción. Dado a las bondades geográficas resaltando las características del terreno, el clima, las corrientes fluviales, entre otros aspectos.

El impacto del café en el oriente fue tan meritorio que entre los años 1830-1840 se origina el boom comercial, ubicando al país en uno de los mayores productores a nivel internacional, patentado por la excelente calidad del grano, gracias al método húmedo, aportación de estos franceses. A partir del 2000, los cafetales y sus ruinas forman parte del Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, en la sesión de *Sitio Cultural Paisaje Arqueológico de las Primeras Plantaciones del Sudeste de Cuba*. De ellas fueron registradas 32 cafetales en la provincia guantanamera. En el caso de Santiago de Cuba, fueron un total de 171 cafetales, distribuidos en tres circuitos: primer circuito, La Gran Piedra; segundo circuito, Fraternidad; y tercer circuito, San Sebastián. En la actualidad, se continúa trabajando en la protección y promoción de estos sitios con el fin de sensibilizar a las personas sobre los temas relacionados

a la misma. Por lo tanto, desde la Oficina del Conservador de la Ciudad se ha creado el Departamento *Caminos del Café*, teniendo entre sus mayores logros, la fundación del *Centro de Interpretación de la Cultura del Café, Casa Dranguet* en 2015, que ha sido capaz de articular un plan de actividades desde diversas aristas para defender todo lo referente al café, siendo puente de intercambio y colaboración con organizaciones internacionales, así como entidades locales y nacionales. Se hace evidente que hay una significación dentro de la conformación de la sociedad cubana, especialmente para las provincias orientales, que lo ha llegado a formar parte del universo del arte.

A pesar de contar con pocas investigaciones referenciando el tema en la ciudad, se puede expresar que, dentro de las artes plásticas santiagueras un aspecto significativo es que existen creadores que se dedican a la técnica del *coffee painting*, y que su desarrollo se ha visto enriquecido a través de la transmisión oral y visual como método hereditario, que abarca varias generaciones de profesionales, en su mayoría académicos de profesión. Por estas razones, la historia del café en la plástica en la ciudad se conoce a partir de finales del siglo XX hasta la actualidad.

Elizardo Plumer Morales es el primer artista en ser reconocido por su trabajo con el *coffee painting* en la ciudad. Aclaro que, este material era utilizado con anterioridad por otros creadores para realizar bocetos o pequeñas descargas, sin embargo, la diferencia se encuentra en que Plumer comenzaba y finalizaba sus obras con este producto. Graduado de la Academia de Plástica *José Joaquín Tejada Revilla* de la ciudad santiaguera, en la especialidad de *Dibujo, Pintura, Fotografía, Diseño Gráfico e Ilustración* en 1996. La acuarela es la modalidad dentro de las técnicas más gustada para crear, teniendo la posibilidad de explorar otras formas, colores y materiales.

Ahora bien, ¿Por qué el café como pigmentación para pintar? Plumer es un artista que ha tenido que recurrir a productos naturales, ante la amenaza de no poder continuar su carrera profesional por problemas de salud. Por lo tanto, se dedicó a buscar los colores a través de recursos naturales, principalmente, los que son

utilizados para comer, como es la cúrcuma, la remolacha, vino tinto y la cascara de plátano. Además, trabajaba con papel manufacturado y con saco de Yute. En uno de sus encuentros fraternos con su amigo español Fernando Fernández de Quirós es que surge la idea de pintar del café. Con respecto a este tema, el propio creador expresa que:

(...) llegar a pintar con Café fue más una opción que una elección a causa de mi alergia a los productos químicos industriales nocivos para mi salud. Diagnóstico que me dio mi médico luego de los estudios de mi salud, pues, a menudo me daban muchas fiebres y me producían tapones de cerumen en los oídos y hasta me aconsejaron dejar de pintar. Eso era imposible para mí, felizmente soy producto de la Academia y otros maestros importante en mi carrera y mi voluntad.

La acuarela siempre ha sido mi preferida entre todas las técnicas y el paisaje y la vida del santiaguero de barrio ha sido mi más sentido tema. Primero fue con colores y luego en mi incesante búsqueda de representación me llevó a la utilización de los sepias. Te parecerá una poesía, pero pienso que fue el café quien me eligió a mí y no lo contrario (...) (Plumer Morales, E., comunicación personal, 14 de enero del 2024).

Cuando nos detenemos a analizar la obra de Plumer nos percatamos de que sus primeros temas estaban relacionados con la crítica social, vista desde los ciudadanos santiagueros humildes, que viven en zonas apartadas al centro de la urbe, donde la cultura y los modos de vidas son distintos. Por lo tanto, en esta etapa hay dos elementos imprescindibles: la presencia del negro como elemento de identidad cultural de las personas que habitan estos barrios periféricos; en conjunto con la arquitectura de las viviendas, principalmente, de la etapa colonial que ya están deterioradas. Al mismo tiempo, comienza a jugar con las frutas para acentuar lo caribeño, además de la sensualidad. En la actualidad se dedica a explotar el cuerpo femenino a través del erotismo a través del desnudo.

Desde su etapa como estudiante estuvo activo participando en exposiciones y en eventos importantes como el Salón de la Ciudad. En el Salón 30 de noviembre

realizado en el Centro Provincial de Artes Plástica y Diseño, donde ganó varios premios significativos con la obra *Café con o sinc licencia*. Ha obtenido premios tanto locales como internacionales, ejemplo de ello es el *Premio Artista de Europa*, celebrado en Milán, Italia, en el 2023. Sus obras se encuentran en colecciones privadas como le *Ecomusée du Cognac* en Francia.

Otro artífice significativo es Reynaldo Pagán Ávila graduado de la academia que tiene una carrera sólida y con una producción artística muy interesante y bastante inquietante, donde se desplaza con mucha facilidad entre temáticas, estilos y tendencias, sin perder su sello de autenticidad que es el humor o la ironía, y la crítica social, dentro del arte actual, como forma de expresar lo que habita en su mundo interior. Pagán llega al *coffee painting* por medio de un encargo que Plumer le pide para hacer un cartel de una de sus exposiciones. (Pagán Ávila, R., comunicación personal, 22 de diciembre del 2023).

A partir de ahí decide emplear el café, teniendo la peculiaridad que trabaja indistintamente con la acuarela, la tinta china y la plumilla, porque prefiere buscar otros tonos de luces y colores, que el propio material no lo otorga. Este fue un período muy breve, donde realizó varias series como *Música para los ojos*. Su última muestra realizada con café fue *El objeto del deseo*, en el espacio expositivo del *Centro de Interpretación de la Cultura del Café, Casa Dranguet* para rememorar sus años de conocimientos y trabajo con la técnica.

Sin embargo, a pesar de que no se ha dedicado como tal al *coffee painting*, ha sido portador de una herencia, de la cual ha sido capaz de transmitirlo a otras generaciones. En la actualidad, se desempeña como profesor de la Academia de Artes Plásticas *José Joaquín Tejada* donde imparte clases sobre cómo utilizarla. Sus principales motivaciones fueron: la escasez de recursos para que sus propios estudiantes pudieran trabajar en las aulas; y la necesidad de estimular la creatividad mediante otros saberes que pueden obtener sus jóvenes para el futuro. De estos conocimientos brindados en clases, estudiantes como Carlos Alberto Ramos Canela, Maglay de Jesús Estrada Fong, Rosanne Clavería Rodríguez, Geiler Yenkle Lllamaré, Leonardo Miguel Castillo Basulto, Rae J. Cobas, Luismina Gómez

Cambar, Ernesto Pavón Clemente se han interesado por la misma y han creado a partir de ella.

Y, por último, tenemos a Efraín Hechavarría Pagán, creador autodidacta que ha sabido desarrollarse a través de la constancia y el aprendizaje con los maestros del oficio de la pintura y la cerámica en la ciudad. Su accionar en la técnica ha sido a través de Pagán, quien fue la persona que se dedicó a enseñarle como se realiza el procedimiento para la confección del material y algunos elementos técnicos a la hora de pintar. En este caso, cada uno tiene sus propios métodos de trabajo, que es una de las razones por la cual se han diferenciado. Efraín se ha enfocado en el trabajo solamente con el café, aunque en ciertos momentos utiliza los granos para dar la sensación de alto relieve. (Hechavarría Pagán, E., Comunicación personal, 29 de septiembre del 2023).

Además, suele utilizar papel manufacturado para pintar, teniendo como objetivo en la actualidad, las hojas de tabaco para su futura producción artística. Hechavarría ha realizado varias exposiciones personales y colectivas por diversas provincias del país, al igual que ha sido reconocido dentro y fuera del ámbito artístico como ha sido su experiencia en el evento *Más café* que se realiza en la Habana. En la actualidad es el artista más representativo y que sigue defendiendo la técnica en la ciudad.

Santiago de Cuba no ha sido el único lugar donde se han registrado creadores con motivación por el café en la plástica. Ejemplo de ello, se encuentra el pintor cubano Oniel Rodríguez López, actualmente reside en la región de Galicia, España. Desde su producción artística, el creador motiva el interés del público, incluso ha creado cursos sobre la misma, y un evento que se llama *Encuentro Internacional de Ilustradores de Cuadernos de Viajes, Compostela Ilustrada*, del cual a través de la técnica con el café los participantes recrean los paisajes y la arquitectura de la ciudad. Rafael Sánchez Ruiz, catalogado como el *pintor del café*; Luis Enrique Camejo que inauguró la exposición *Coffee Time*, en la galería Collage Habana, el 27 de noviembre del 2020, en la etapa pandémica; y el Dr. Máximo Martínez Rondón, médico de profesión que se ha dedicado a la plástica con café,

participando en exposiciones personales y colectivas como ha sido la experiencia de “*Amar*”, muestra en la cual fue invitado por el maestro Alberto Lescay Merencio, Premio Nacional de las Artes Plásticas, en la Casa del Caribe. Daniel Ross, joven guantanamero, artista visual y realizador audiovisual, que tuvo una etapa con el café a través de una serie de dibujos.

En el espectro de las artes en Cuba la utilización del *coffee painting* no es usual como material principal para confección de obras de arte. Su introducción está relacionado a la búsqueda de recursos alternativos para la continuación del trabajo. Sin embargo, en Santiago de Cuba lo que más llama la atención es como se ha ido desarrollando la técnica por generaciones, al punto de mantenerse activa en la ciudad.

El universo del café: Lo conceptual.

Si bien, el *coffee painting* como técnica permite la relación entre el café y el arte. Desde el punto de vista conceptual, se podría apreciar con mayor profundidad a través de la cultura generada en su entorno, para demostrar la significación del café en la plástica. Por consiguiente, este modo de recrear imágenes siempre va acompañado de ideas, generalmente vinculado al fenómeno, como han sido los temas históricos y culturales que han permitido el surgimiento y desarrollo del café como medio de identidad cultural a nivel nacional e internacional. Así se referencian, por citar ejemplos, los modos de vida, los restos arqueológicos de las plantaciones cafetaleras y la tumba francesa como huella cultural, estos dos últimos reconocidos Patrimonio de la Humanidad, en el caso de Santiago de Cuba.

Por supuesto, no podría faltar lo antropológico y sociológico de esta cultura a través de las artes visuales, principalmente desde la fotografía, enfocado desde el género documentalista. Este tipo de fotografía es capaz de generar la memoria socio-histórica de espacios, pueblos, personas y países, que a la vez permite la perdurabilidad de costumbres, rituales, que forman parte de los aspectos de carácter intangibles, etc.

A pesar que, este es uno de los géneros más explotados, tanto en las tendencias fotográficas, como en el trabajo de la preservación sociocultural del café, existen

creadores visuales que se han motivado que los conduce a realizar fotos en torno al tema y que están sustentadas a través de lo artístico. El arqueólogo y fotógrafo, Edgar Brielo es uno de los creadores de la localidad santiaguera que se ha interesado por medio de su trabajo con la Oficina del Conservador de la Ciudad y con el Departamento *Caminos de Café*. De esta forma, surgieron excelentes instantáneas que nos conduce a analizar el modo de vida de estas personas en el campo y su vínculo con el café.

Desde el centro del país, *The Human Condition* es un proyecto artístico dedicado exclusivamente a la fotografía, que aúnan a siete fotógrafos de diferentes provincias del territorio, como es el caso de Brielo que representa a la zona oriental, especialmente a su ciudad. El interés por unificarse es hacer visible la fotografía a nivel nacional como manifestación artística, del mismo modo que la retroalimentación de conocimientos y saberes, desde las perspectivas creativas de cada integrante.

En este caso, una de las acciones que realizaban algunos era su incorporación en *Las Cruzadas* por las lomas del Escambray y sus alrededores, que forma parte de las iniciativas locales para llevar el arte a lo más intrincado de nuestros campos cubanos. Su principal gestor, Alcides D Portal Alonso, ha sido uno de los que le ha impactado la vida campestre, buscando desde su lente captar instantes significativos y emotivos de su experiencia por las montañas.

Otros tópicos relevantes han sido el café en la vida cotidiana, visto desde diversas aristas de la sociedad. Ejemplos que salen a relucir son las visiones que se tienen desde el hogar como gesto de cortesía y de buena hospitalidad. Precisamente, en la historia del arte cubano, para la etapa moderna encontramos a uno de los artistas más importantes de la primera promoción, que se detuvo a pintar sobre este fenómeno, ya que, dentro de las principales líneas de trabajo, en el cual se orientaron este grupo de intelectuales fue exaltar de aquellos sellos de identidad cubana a través de las nuevas corrientes artísticas surgidas y desarrolladas en Europa y que ya se hacían eco en el territorio americano y cubano. Antonio Gattorno y sus escenas campestres, donde *¿Quieres más café, Don Ignacio?*, sería su obra

icónica y mayormente referenciada dentro de su producción, en la cual se muestra el simple gesto de cortesía que caracteriza a las personas, no solamente del campo.

Por otro lado, está la documentación de los sitios donde las personas fraternizan, es el caso de las tertulias en los Cafés como espacios de reflexión, vinculados al mundo intelectual, de cortejo o romance, y de ocio. Se podría expresar que retratar espacios de cafés donde se puede apreciar a las personas dialogando y disfrutando, es uno de los tópicos que se ha utilizado indistintamente en la historia del arte universal, como es el caso de Renoir, Edouard Manet, entre otros. *Café al aire libre*, de la artista cubana Lesbia Vent Dumois, muestra con detalles a través del grabado esta arista tan interesante.

Y por último están los objetos que circundan a su alrededor que de manera especial atraen la curiosidad de los artistas para su recreación visual: las tazas, las cafeteras, el colador, el pilón, las maquinarias, etc. Su importancia radica en establecer una conexión con el café por medio de estos artilugios, para dialogar sobre la significación que tiene este producto desde sus valores subjetivos, visto desde lo estimulante. Para visualizar estas cuestiones se muestran las obras de una serie de artistas significativos: Ángel acosta y su serie pictórica de las cafeteras humanizadas; Flora Fong y sus pinturas se retrata el famoso empinado o colador; Roberto Fabelo y su instalación de la Gran Catedral, confeccionada con cafeteras; Pedro Pablo Oliva y sus surrealistas tazas de café; Luis Cabrera y su diseño de una cafetera Moka; Magdiel García y la seducción de sus cafeteras en madera; Fidel Julián Rangel Barcelo y sus surrealistas tazas.

De igual modo, se presta para abordar tópicos vinculados a la crítica social, incluso resaltar la belleza *sui generis* del objeto. Martha Jiménez y sus mujeres. Estos no son los únicos ejemplos, ya que el género del retrato es uno de los más gustados para la utilización de la técnica pictórica, por el carácter *vintage*, referenciado anteriormente.

Aquellos elementos que asociados a un espacio determinado pueden formar parte de la idiosincrasia de los habitantes, teniendo márgenes de confrontación, asimilación hasta llegar a la aceptación, se convierte en identidad ya sea por ser

autóctono o por las aportaciones al territorio de otras regiones del mundo. En este caso, el café es un producto que desde su descubrimiento comenzó a tener importancia en la vida en la sociedad cubana, principalmente a través de su consumo como bebida. El impacto ha beneficiado a varios sectores trascendentales en el desarrollo económico del país, uniendo naciones que al igual que Cuba, tiene una repercusión notable con el café en toda América Latina y el Caribe.

Por estas razones, las artes visuales es uno de los medios más eficaces para enviar un mensaje y sensibilizar a las personas, ya que por su carácter comunicativo permite conectar, mediante su intercambio directo con el espectador en instituciones artísticas y culturales, como son las galerías, museos, centros de arte y espacios alternativos, y por el alcance inmediato que tiene con los medios de comunicación. Esto permite llamar la atención para su rescate, protección, valorización y promoción de sus valores culturales. En este sentido, su presencia en la plástica ha sido espontánea y hasta un poco accidentada, en el cual cada creador pretende hurgar en su universo, y desde su estética creativa va asumiéndolo, formando parte del propio proceso de identificación con el mismo, de lo que le genera y le permite producir, pues es la bebida que lo acompaña en las horas largas de trabajo, y en otras índoles sociales.

Referencias

Romero Machado, M. y Sierra Jardines, R. (2019). La identidad socio-cultural asociada a la tradición del cultivo del café con la llegada de los inmigrantes antillanos a la región guantanamera. *Revista Caribeña de Ciencia Sociales*. ISSN: 2254-7630.

<https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/12/identidad-socio-cultural.html>

Romero F., M. (2014). Dibujos con café. Universidad Rey Juan Carlos.

https://dibujourjc.files.wordpress.com/2015/02/marina-vela-fernandez_6051246_assignsubmission_file_dibujos-con-cafc3a9.pdf

Vela F., M. (2014). Dibujos con café.

https://dibujourjc.files.wordpress.com/2015/02/marina-vela-fernandez_6051246_assignsubmission_file_dibujos-con-cafc3a9.pdf

El son en la discografía cabana. Sancti Spíritus: 1980-1990

Aida Ilén Torres Cabrera

El son cubano es uno de los géneros musicales más antiguos y difundidos de la isla. Su expresión artística es un conglomerado de diferentes tipos-modelos que tipifican diversas regiones cubanas. Su difusión y consumo en la industria discográfica se extendió desde las primeras décadas del siglo XX, tanto en el ámbito nacional, como en las amplias esferas musicales internacionales (Fortún, 2021).

Las migraciones internas en Cuba, y el Caribe, a partir del siglo XIX, apuntaron una zona de asentamiento del cancionero del son (León, 1974; Linares, 1979; Rodríguez, 1986 y Orozco, 2014) y contribuyeron a la presencia del género en la capital y en la industria discográfica (Linares, 1979 y Fortún, 2017). Las expresiones locales en predios capitalinos generaron los modelos de “son”, “son montuno”⁷, son habanero, “bolero-son” y “son-rumba”, por citar algunos ejemplos asociados a la industria discográfica de las primeras décadas del siglo xx. Músicos, compositores e intérpretes procedentes de las regiones de Sancti Spíritus y Trinidad llegaron al disco por estos procesos.

El presente estudio tiene como objetivo caracterizar el discurso musical y literario del son cubano plasmado en la discografía musical generada por autores e intérpretes de Sancti Spíritus en la década de los 80s.

La cartografía del son en la discografía generada por músicos de la región de Sancti Spíritus se logró mediante el análisis histórico y de documentos. Los discos fueron la fuente primaria de la información, así como libros, prensa y publicaciones locales y nacionales. La caracterización del disco se logró a partir del modelo de Pérez

⁷ Estas fueron algunas de las etiquetas dadas por las compañías o sellos fonográficos en sus producciones a los diferentes sones que se recogieron en la fonografía cubana. Dichas etiquetas fueron consignadas para nombrar los géneros a su conveniencia, pues obedecían a criterios puramente comerciales y no específicamente musicales.

(2013) quien apuesta por: 1) catalogación, 2) carátula⁸ 3) onda sonora, 4) folleto, y 5) aspectos complementarios⁹. Este enfoque permitió la obtención de una valoración completa del documento sonoro.

Los antecedentes del son en la localidad espirituana se sitúan en el siglo XVIII con la presencia del conjunto instrumental denominado *parranda*. Dicha agrupación incluía: tumbandera, guitarra, bandurria, laúd, tiple, güiro, quijada (de caballo, mulo o toro), reja, el triángulo o el machete; tambor pequeño o timbal, la caja floja (tambora), marímbula o botijuela, clave, versadores (Rodríguez, 2019).

La constitución del coro o club “La Yaya”¹⁰, fundado por Juan de la Cruz Echemendía (1864-1935), marcó el inicio de las manifestaciones soneras locales. La “rumba”, fue el género musical distintivo de las actividades en La Yaya, junto con el pasacalle y la clave. El conjunto instrumental de este, y de los que se fundaron con posterioridad¹¹ estuvo conformado por la guitarra, la bandurria, la mandolina, la botijuela, el tambor de cuñas y las maracas. A estos se le sumaron con las claves, el tres, en sustitución de la mandolina y la bandurria; y la marímbula, en sustitución de la tumbandera, y de la botija.

Orozco (2014) puntualiza que: “en diferentes localidades y tiempos históricos se aplicaron nominaciones que en la práctica oscilan entre sonsitos, con otros tipos derivados, formas de fiestear y hasta tipos y estilos, cual los casos de bungeo, rumbón un fiesteo de zona, rumbitas (tipos derivados de autonomía variable, y a la vez estilo en giros, fraseos, y en el pulso rítmico” (p.25). Son los casos de las

⁸ Estas fueron algunas de las etiquetas dadas por las compañías o sellos fonográficos en sus producciones a los diferentes sonos que se recogieron en la fonografía cubana. Dichas etiquetas fueron consignadas para nombrar los géneros a su conveniencia, pues obedecían a criterios puramente comerciales y no específicamente musicales.

⁹ Referencias sobre el lugar donde se realizó la grabación, el tipo de tecnología empleada, el instrumento.

¹⁰Según Bernal (1999) fue reconocido de forma legal en el año 1899. La Yaya se convirtió en una especie de escuela de trovadores, pues allí, además se formó y estableció su lugar de ensayo el primer coro de rumba y clave espirituana.

¹¹ Con posterioridad se replicaron agrupaciones corales similares que pulularon en los barrios espirituanos de las primeras décadas de la república.

rumbas y pasacalles espirituanos; consignados como tal, por la función con la cual los emplearon los coros. Ambos exhiben elementos morfológicos, rítmicos, y tímbricos que caracterizan al son, la rumba y las congas habaneras. Presentan partes denominadas: introducción (instrumental), guía y el coro. Las últimas son vocales-instrumentales- nombradas así por los músicos del coro para diferenciar las secciones cantadas (Torres, 2022 a).

En la configuración organológica y vocal del coro La Yaya, así como en la interpretación de la rumba y el pasacalle, ya estaban preestablecidas las características de las que serían los primeros sextetos¹² y septetos¹³ soneros de Sancti Spíritus (Bernal, 1994 y Torres, 2022 b). Durante las décadas del 20 y el 30 del siglo XX, se desarrollaron estos y otros tipos de agrupaciones soneras en el país (Reyes, 2021; Linares, 1979; León, 1974 y Bernal, 1999). En la villa estuvieron además los coros de claves y rumbas.

De esta época figuran los sextetos: “La Yaya”, de Valeriano García, “Espirituano”, “Café Aspirina”, “Aurora”, y otros (Rodríguez, 1986 p.7). En la década del treinta los septetos en Sancti Spíritus asumieron características similares a los del resto del país, entre ellas el uso de la trompeta. El Septeto Espirituano, de 1934 fue una de las agrupaciones emblemáticas de la ciudad.

Entre 1940 y 1960 la práctica sonera en la villa se asoció a las actividades de las sociedades de instrucción y recreo. De esta época son las orquestas de Rogelio Marín Mir, Clave de oro y Montecasino, primera jazz band de su tipo en la localidad, que se mantuvo en el ámbito cultural hasta aproximadamente la década del 70.

¹² Combinación instrumental sonera integrada por una guitarra, un tres, maracas, claves (en manos del cantante), bongó, marímbula o botija.

¹³ Combinación instrumental sonera integrada por una guitarra, un tres, una trompeta, maracas, claves (en manos del cantante), bongó, marímbula y contrabajo.

También los tríos¹⁴ de esta etapa se apropiaron del son. Según Fonseca (2019) en el Santiago Espirituano¹⁵, el son estuvo presente en las comparsas artísticas (p.17).

Discografía espirituana de los ochenta. Discurso musical y literario de sones, rumbas y pasacalles espirituanos

En la década de los 80, el patrimonio sonoro de Sancti Spíritus quedó recogido en varias series de discos, algunas de estas dedicadas a los festejos por el 26 de julio. Son los casos de las compilaciones *Autores e intérpretes Spirituanos* (Id 356), *Semblanza Musical de Sancti Spíritus* (Id 357); y los discos grabados por dos emblemáticos septetos soneros: *Música Tradicional Spirituana vol. I* (Id 4382, Septeto Espirituano) y *Las bellezas de mi Cuba* (Id 4357, Septeto Juvenil Espirituano).

Los discos de larga duración, de treinta y tres revoluciones por minuto (33 rpm), reúnen fonogramas de entre 40 a 45 minutos cada uno. Los sones se encuentran entre los 2'20 y 4'00 minutos como es propio del género (Reyes, 2021). La carátula exhibe imágenes de locaciones de las ciudades de Sancti Spíritus y Trinidad. Se emplearon, además, fotografías, obras pictóricas y técnicas del cartel. Los motivos son la ciudad, sus símbolos, sus espacios emblemáticos: el puente sobre el río Yayabo, la Iglesia Mayor, de Sancti Spíritus.

Los sones grabados en los ochenta contemplan varias tipologías genéricas y estilísticas. Según su nivel de elaboración musical y atendiendo a criterios históricos se clasifican como rumbas, pasacalles, son (tradicional al estilo de la década del 30) y son al estilo de la nueva canción.

La rumba y el pasacalle espirituano aparecen registrados en varios discos. El protagonista de estos registros es el coro de claves y rumbas de Sancti Spíritus,

¹⁴ fundamentalmente los llamados tradicionales. Desde entonces su repertorio convergen: canciones, guarachas, pasacalles y hasta puntos guajiros.

¹⁵ El Santiago Espirituano forma parte del carnaval espirituano. Asume el contexto de las fiestas populares. Es reconocida como parte de las tradiciones del pueblo espirituano.

agrupación única de su tipo en el país¹⁶. En el año 1984 grabó su segundo disco, el Id 308, realizado en los estudios Siboney. Dentro del repertorio se incluyeron seis rumbas de distintas etapas de su tradición, desde las más antiguas hasta las más contemporáneas (Marrero, 2012). Ésta fue la última del conjunto con las voces y la música de los portadores de esta tradición local.

Las rumbas y los pasacalles presentan una introducción instrumental, coro¹⁷ y guía. La primera presenta un tumbao hecho por el tres. Su función morfológica es fijar tonalidad, métrica y velocidad. Con métrica binaria, el ritmo se caracteriza por la presencia de la célula rítmica de la conga habanera (Torres 2022 a). Esta aparece en todas las obras analizadas y es una de las síncopas que tipifica este tipo genérico espirituario. Lo melódico se caracteriza por la reiteración de notas, así como por el movimiento por grados conjuntos.

Yayabo se botó y 470 años se caracterizan por las influencias del son cubano de la década del 30. Sus autores, Arturo Alonso y Lázaro Cardoso, los crearon desde una apropiación del estilo musical de los coros de rumbas espirituanas. Presentan dos estribillos interpretados por el coro: uno dentro de la parte expositiva y el otro dentro del montuno. El primero constituye homenaje a la agrupación en el contexto del Santiago Espirituano, 470 años se apropia desde la estética de la nueva trova, con el tema de la ciudad y sus atributos, recurrente tanto en la obra de Cardoso como en la nueva canción espirituaña de los 80 (Bernal, 1994).

El conjunto instrumental del coro de claves y rumbas espirituario pertenece a la tendencia rítmica-melódica-armónica de las combinaciones organológicas soneras (CIDMUC, 1997,557). Las funciones de los cordófonos y de la percusión se diversifican. El tres funciona como instrumento guía por sus cualidades tímbricas. Las guitarras, de tendencia armónica realizan tanto los patrones rítmicos armónicos

¹⁶ Luego de desaparecido por un espacio de treinta años aproximadamente, el grupo recogido en estas grabaciones se revitalizó partir de 1961.

¹⁷ El coro, en las rumbas espirituanas es la parte en la cual canta todo el conjunto vocal. Mientras que la guía es la parte donde tradicionalmente se destaca un dúo de primo y segundo por encima del acompañamiento instrumental.

de un bajo, como el rayado, lo que da como resultado una factura rítmico-acordal característica. La percusión muestra una polirritmia en donde cada instrumento posee un patrón rítmico estable. Las claves son la guía metro rítmica del conjunto. La marímbula y las maracas con sus líneas conforman un relleno. Los tambores de cuñas son los instrumentos con mayor riqueza dentro del citado conjunto, que le otorgan al género una sonoridad y una cadencia rítmica muy particular.

El *Id Música Tradicional Spirituana vol.*, recoge la música del Septeto Espirituano El folleto ofrece informaciones sobre el estilo, la historia y la trascendencia musical del grupo desde su fundación hasta el momento en que realizara este, su primer álbum de larga duración. Según Rodríguez (citado por Marrero 2012) el fonograma complementa su libro *El Son Yayabero*.

Los sones “El negrito Tamalero” y “Quejidos de un trovador”, son “sones tradicionales” al estilo de los grabados en los años 20 y 30 en La Habana. Presentan las partes de: introducción instrumental, parte expositiva y montuno. La primera, presenta un comportamiento y función morfológica similar a las rumbas de los coros espirituanos. No obstante, la trompeta se destaca, como es típico de los septetos, con melodías sencillas (en este caso).

La parte cantada tiene una velocidad más lenta que el montuno, rasgo propio de los sones clásicos recogidos en la discografía cubana de los años 30¹⁸. El canto a dos voces también caracteriza los sones yayaberos como consecuencia de la influencia de la industria discográfica, que fijó estos patrones. Las temáticas de los textos son el amor y el amor a Cuba, en el primer caso, mientras que el segundo se mueve en la crónica de un pregón.

El montuno presenta la típica alternancia entre las improvisaciones de un solista con el coro, así como con las improvisaciones de la trompeta. El tres se mantiene como guía melódica armónica del conjunto con la ejecución de tumbaos en su línea

¹⁸ Según Reyes y otros esto se debe a la interacción entre la trova, (específicamente del bolero y la canción) con el son en su desarrollo urbano y en el ámbito discográfico.

también improvisada. Los instrumentos de percusión —las maracas y el bongó— mantienen sus funciones con patrones estables.

El LD *Las bellezas de mi Cuba*, producido en el año 1986, plasma la labor del Septeto Juvenil¹⁹. *Ciudad Colonial* y *Homenaje a Sancti Spíritus* son sones que se apropian de la canción de la nueva trova. Constan de: introducción instrumental, parte expositiva y montuno. La introducción posee el mismo comportamiento descrito con anterioridad, pero con carácter temático, pues la trompeta, enuncia pasajes melódicos de las partes cantadas. La parte cantada presenta mayor extensión que la de los sones tradicionales. Los textos, así como el tratamiento armónico figuran como los principales exponentes de la nueva canción.

La temática de las piezas es la ciudad con sus atributos. Los montunos presentan un estribillo cantado a coro que alterna, tanto con improvisaciones de la trompeta como del solista. Este último emplea textos de rumbas y pasacalles de los coros y congas espirituanas, así como de la canción *Pensamiento*.

El Grupo Yayabo²⁰, con un formato cercano al conjunto sonero²¹, es el intérprete del son *Sancti Spíritus en 26*, de la autoría de Arturo Alonso. Esta obra, marcada por la estética de los sones grabados en la década del 40, muestra también la huella del proceso revolucionario en la sociedad de entonces en sus textos. El montuno conserva la alternancia entre solista improvisador y coro con estribillo.

Solo el LD 357 posee un folleto en contraportada, como es propio de los discos de larga duración. El texto es una síntesis de la historia musical de las regiones de Sancti Spíritus y Trinidad apoyada en las obras de esta producción discográfica. Su autor, el musicólogo espirituano Juan Enrique Rodríguez Valle, mostró los

¹⁹ fundado en 1976, asumió a partir de 1981 el formato de Septeto Típico (Expediente Artístico).

²⁰ Creado en 1979, bajo la dirección de Pedro Iznaga, —entonces pianista del grupo— primero y de René Bonachea después. Los datos obtenidos de dicha agrupación aparecen en el volumen *Presencia Espirituana en la fonografía musical cubana* (2012), así como del blog *Sancti Spíritus Musical*.

²¹ Tipo de agrupación cubana conformada por tres, piano, tumbadora, trompeta, trombón, bajo, bogó.

resultados de sus estudios en torno a la música y los músicos espirituanos de los siglos XVIII, XIX Y XX.

Varios fueron los lugares de grabación; en los estudios de la EGREM de La Habana, se editaron y masterizaron grabaciones *in situ* recogidas en Trinidad (lds 4357 y 4382) y en Santiago de Cuba (Sello Siboney) se realizó la grabación y producción de los lds 357, 308, y 356. Además, se masterizaron y procesaron otros registros recogidos *in situ* en las ciudades de Sancti Spíritus y Trinidad. La tecnología empleada según las diferentes fuentes consultadas era obsoleta, en relación al resto del mundo, en materia fonográfica. No obstante, el resultado artístico plasmado fue de excelente calidad, tanto por la labor de los músicos como por el trabajo de los técnicos, ingenieros y grabadores.

La discografía sonera espirituana, originada en los años ochenta, presenta características particulares de la práctica musical del son en la región. Su rasgo principal es la variedad de los sones plasmados. Estos discos constituyen fuente patrimonial del género y del resto de las músicas recogidas allí. La autenticidad de la práctica musical sonera de las agrupaciones espirituanas destaca como exponente de la riqueza y de la diversidad cultural de la cubanía en su proceso histórico a nivel local.

Referencias

- Bernal Echemendía, J. E.; Rodríguez Valle, Juan E. y Legón Toledo, A. (1994). *Resonancia de la trova espirituana*. Sancti Spíritus: Ediciones Luminaria.
- Fonseca Díaz, E.; Borroto Abreu, C. M. y Bonachea Jiménez, S. E. (2019). *Yayabo está en la calle... Historia de las comparsas y congas en Sancti Spíritus*. Sancti Spíritus: Ediciones Luminaria.
- Orozco González, D. (2014). Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son. *Boletín Música. no.38*. Casa de las Américas. PDF. 17-94.
<http://www.casa.co.cu/publicaciones/boletinmusica/38/nglobales>
- León Pérez, A. (1974). *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

- Linares Savio, M. T. (1979.). La música y el pueblo. La Habana: Pueblo y Educación.
- Reyes Fortún, J. (2017). Un siglo de discografía cubana. Ediciones Museo de la Música.
- _____ (2021). Incidencia del son cubano en la fonografía musical. *La Jiribilla*.
<http://www.lajiribilla.cu/incidencia-del-son-cubano-en-la-fonografia-musical>
- Rodríguez Valle, J. E. (1986). *El son yayabero*. La Habana: Editora Musical de Cuba.
- Rodríguez Valle, J. E. (2019). Estudio musical referente a la interrelación de los pueblos Lagos de Moreno y Sancti Spíritus. *Pedagogía y Sociedad*. 2(55), 4-28. <https://orcid.org/0000-0002-1679-9860>
- Torres Cabrera, A. I. (2022 a). Coro de claves y rumbas de Sancti Spíritus 1961-2012. Cincuenta y un años de tradición. *Revista Quadrata*. 7 (4).
<https://doi.org/10.54167/qvadrata.v4i7.951>
- _____ (2022 b). *El son en la discografía espirituana. (1980-1990)*. [Tesis de maestría]. Cienfuegos: Universidad de Cienfuegos Carlos Rafael Rodríguez

Juventud e identidad social: un abordaje en el contexto post pandémico

India Alejandra González

Gilma Gómez Veloz

Alexis Rodríguez Madera

Cuando en el mundo se presentaban valiosos logros en el campo de la ciencia y la tecnología, se disfrutaba de triunfos contra muchas enfermedades infectocontagiosas y era de extraordinaria satisfacción percibir el control sobre múltiples enfermedades que atacan al ser humano, aparece en pleno siglo XXI, una tragedia de la cual no escapó ningún país: el coronavirus SARS-CoV-2 y la enfermedad que produce, el Covid-19.

Desde que el mundo tuvo conocimiento de él por primera vez, fue evidente que la humanidad se enfrentaba a una de las pandemias más devastadoras de la historia. Esta cobró miles vidas y alrededor de 107 millones de personas, resultaron positivas al virus.

La evidencia de su impacto es irrefutable. Sin dudas, además de ser un problema de salud, con trascendencia económico-financiera, fue un fenómeno de profundas implicaciones psicosociales, que trajo reacciones emocionales que imposibilitan a las personas asumir estilos de afrontamiento coherentes con la realidad, e impiden la defensa de la sociedad frente a los peores estragos de esta pandemia. Realidad que se evidencia con diversos matices en muchos países del mundo, dentro de los cuales, Cuba presenta una realidad diferente al implementar estrategias psicoeducativas para mitigar estas devastadoras consecuencias. No obstante, el tiempo de aislamiento prolongado al que nos obligó la situación sanitaria y la realidad que se avizora según análisis y pronósticos realizados por especialistas en

materia política, social y económica, obligan a reflexionar sobre los diversos retos presentes y futuros.

Incluso, la etapa de vuelta a la “normalidad”, demanda la mirada científica con la intención de potenciar los recursos psicoemocionales de la población cubana.

Ante esta situación, surge la presente investigación, que se propone explorar la percepción social de un grupo de jóvenes universitarios de primer año de la carrera Lic. Gestión Sociocultural para el Desarrollo de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Hermanos Saíz Montes de Oca de Pinar del Río, sobre las competencias emocionales en tiempos marcados por la situación que generó la Covid-19.

Develando los contenidos perceptuales en torno a las características de las competencias emocionales para enfrentar este virus, sus formas de expresión y los elementos que las potencian; así como las percepciones coincidentes, divergentes y contradictorias sobre las competencias emocionales para enfrentarla.

Se abordan las percepciones sociales porque en ellas se integran los significados, que se confieren a los fenómenos de la percepción y a la relación que, a partir de dichos significados, las personas establecen con su entorno social; y las competencias emocionales, al coincidir con Sánchez (2019), que refiere: La competencia emocional supondría tomar conciencia de las propias emociones y de las emociones de los demás, manejar las propias de manera adecuada, poseer elementos relacionados con la autogestión personal, dominar las habilidades sociales que nos permiten tener buenas relaciones con los otros y tener capacidad para adoptar comportamientos apropiados y responsables para afrontar los desafíos diarios de la vida (pp.38).

Psicología social y COVID

Uno de los temas centrales de la Psicología Social es la percepción social, pues como proceso socio-cognitivo, media entre la realidad física-objetiva y las reacciones de los individuos. Son una dimensión de la subjetividad que se configura en el contexto interaccional de las personas.

La percepción social es una dimensión de la subjetividad que compone los importantes significados, que de una forma más o menos consciente, el sujeto concede a los objetos de su percepción; por ser un proceso de construcción subjetiva que se utiliza en la práctica social y establece la lectura que se hace de la realidad; la cual es eminente conocer en estos tiempos.

Por su parte, las emociones juegan un papel fundamental en la supervivencia, pues las personas capaces de reconocer sus emociones y auto controlarlas, tienen una mejor adaptación psicosocial. El tema de las competencias emocionales ha sido abordado en el ámbito laboral y educativo, pero no cuentan con un abordaje teórico metodológico profundo asociado a las emergencias de la vida cotidiana. La misma está colmada de decisiones en todos sus ámbitos: personal, familiar profesional y social, y todas ellas, por simples que parezcan, develan los estilos de afrontamiento y los recursos con los que cuenta el ser humano para hacerles frente.

Con el fin de asumir con entereza la vida en toda su plenitud, el ser humano es entrenado desde edades tempranas en el desarrollo de habilidades sociales que le permitan un comportamiento eficaz. Pero, a pesar de lo aprendido, la cotidianidad coloca a su paso sucesos que desconciertan, llenan de asombro, sorprenden y cambian el rumbo de ese andar, esto y más, provocó y provoca el escenario post pandémico.

Sin tomar en cuenta particularidades étnicas, genéricas o etarias, se ha cruzado en el camino de todos de una forma u otra; pero paradójicamente estas particularidades que ella no consideró, marcan la diferencia al enfrentarla y recuerdan que tan importante como las cosas que acontecen, son las actitudes que

se asumen frente a ellas y los recursos disponibles ante las situaciones de emergencia.

Dentro de los recursos que podemos disponer en estas circunstancias, están las competencias emocionales. Se entiende que las competencias emocionales, según Bisquerra y Pérez (2007):

Son el conjunto de conocimientos, capacidades, habilidades y actitudes necesarios para tomar conciencia, comprender, expresar y regular de forma apropiada los fenómenos emocionales cuya finalidad es aportar un valor añadido a las funciones profesionales y promover el bienestar personal y social. (pp. 120)

Esta concepción de las competencias emocionales invita a la comprensión de las mismas como recursos que imbrican la dimensión personal y la social, concibiendo a la regulación de las emociones y a la capacidad para establecer relaciones interpersonales, como procesos estrechamente relacionados. Las mismas facilitan la comprensión, regulación de las emociones lo que implica aprender a identificarlas, interpretarlas y expresarlas en un contexto social particular; de manera que, las relaciones interpersonales que se suscitan a través de estas pertenencias grupales implican procesos que influyen en el desarrollo de competencias emocionales.

Para Fernández, Cabello y Gutiérrez (2017) “la formación en competencias emocionales (...) es indispensable para que los beneficios reportados sean positivos tanto a nivel personal como grupal” (p.22).

Coincidimos con De Souza y Carbonero (2019), al afirmar que las emociones desempeñan un papel fundamental en el bienestar personal, pasan a ser consideradas como un factor decisivo para que el individuo afronte los retos del día a día, y a su vez interaccione con su entorno de manera adecuada (pp. 5).

La investigación es exploratoria-descriptiva, pues aborda un tema escasamente investigado en el contexto cubano y representó uno de los primeros intentos de

estudiar las competencias emocionales asociadas al enfrentamiento de las situaciones generadas por la Covid-19. Estuvo condicionada por la insuficiente comprensión del fenómeno y la pertinencia de realizar un estudio que permitiera profundizar en sus particularidades internas y que abriera camino a futuras investigaciones.

Se orientó el estudio, siguiendo el camino de la investigación cualitativa, pues pretendió aproximarse a la percepción social de las competencias emocionales a través de experiencias vivenciales, de carácter subjetivo, en el que se involucraron los procesos de comunicación y el papel activo del sujeto investigado, lo cual llevó a considerar la metodología cualitativa como fundamento epistemológico a partir del cual enfocar la investigación.

El grupo de estudiantes con el que se trabajó estuvo conformado por 30 estudiantes de la carrera de Gestión Sociocultural para el Desarrollo de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Hermanos Saíz Montes de Oca de Pinar del Río; en el período comprendido entre abril y julio del 2020.

Para una mejor comprensión del fenómeno, fueron tomadas en consideración las percepciones coincidentes por sus esencias comunes, las divergentes que no tuvieron un núcleo común con otras y las contradictorias, que mostraron contenidos perceptuales que se contradecían.

Se manifestaron criterios comunes en sus esencias que develaron que las competencias emocionales son percibidas como componentes esenciales de la vida de los seres humanos, pues ellas median en todas las esferas de la cotidianidad en cualquier escenario social; de manera que son consideradas como recursos imprescindibles para enfrentar los sucesos vitales intensos y extraordinarios como la Covid-19.

Sin embargo, no lo restringieron solo a ese escenario/situación en específico, también pusieron ejemplos de otras realidades cotidianas y extraordinarias como la separación familiar, las demandas del estudio, relaciones de pareja que precisan del uso adecuado de las competencias emocionales para un mejor manejo. Se reconoce el carácter autorregulador de estas en el comportamiento humano y se

caracterizan, además, por ser favorecedoras de la salud mental; pues el grupo estudiado considera que las personas competentes emocionalmente poseen más recursos psicológicos para enfrentar los fenómenos psicosociales asociados a la pandemia.

Se reconocen también como potenciadoras de la salud física y como indicadores de calidad de vida en sentido general. Sobre ello expresan: “las personas competentes emocionalmente pueden enfrentar mejor el coronavirus, pueden controlar mejor sus emociones negativas”, “tener competencias emocionales y ponerlas en práctica nos ayuda a ser mejores seres humanos y ver las cosas desde mejores puntos de vista, incluso algo fatal como la Covid-19”.

Ello se fundamenta en la concepción de Bisquerra y Pérez (2007):

Las competencias emocionales son un aspecto importante de la ciudadanía efectiva y responsable; su dominio potencia una mejor adaptación al contexto; y favorece un afrontamiento a las circunstancias de la vida con mayores probabilidades de éxito. Entre los aspectos que se ven favorecidos por las competencias emocionales están los procesos de aprendizaje, las relaciones interpersonales, la solución de problemas, etc. (p.8).

Las principales formas de expresión de las competencias emocionales para enfrentar las situaciones generadas por la Covid-19, se enmarcaron en los indicadores “relaciones con uno mismo” y “relaciones con los demás”, mostrándose coincidencia en las percepciones que develan el plano individual como el principal escenario de expresión de las mismas, pues estas determinan la forma en que se enfrentó la Covid-19, para lo cual es necesario los competentes de las competencias emocionales referentes a la conciencia emocional, la regulación emocional, la autonomía emocional, la competencia social, para la vida y el bienestar.

En cuanto a los contenidos perceptuales referentes a los agentes potenciadores de las competencias emocionales se mostró consenso al percibir como principales agentes las actividades curriculares, entre las que se destacan las asignaturas Psicología y Juego y Creatividad. No develándose contenidos perceptuales sobre

las actividades extracurriculares que fomentan las competencias emocionales, aunque reconocieron el papel de la carrera en su formación general integral, percibiéndose las competencias emocionales como un fenómeno necesario para la vida y para el ejercicio de la profesión.

Ello coincide con los criterios de Fernández y Malvar (2019): “Las competencias emocionales, a nuestro juicio, tienen un enorme potencial para promover el bienestar y afrontar situaciones diversas por lo que han de desarrollarse de manera sistemática en el contexto escolar” (p.240).

Las percepciones contradictorias se mostraron solo en relación a las personas que consideran más competentes emocionalmente; pues, aunque el grupo estudiado percibió que todos los seres humanos tienen una dimensión emocional, distinguen como más competentes emocionalmente a las personas que han enfrentado más situaciones adversas, a los profesionales de las ciencias sociales y a los adultos por sus experiencias de vida.

Lo que está acorde con el nivel de madurez emocional que se puede percibir en el grupo atendiendo a los rangos de edad que oscilan entre los 18 y 20 años, el grupo formal que los une, las experiencias personales y colectivas, que van desde el proceso de ingreso a la Educación Superior hasta temas asociados con la estructura familiar y dinámicas de convivencia en el hogar.

No obstante, se considera que todas las personas poseen alguna dimensión de las competencias emocionales, pues ellas son esenciales para el desarrollo humano. Lo que se corresponde con el criterio de Sánchez (2019), al expresar: “Las competencias emocionales son competencias básicas para la vida” (pp.38).

Se develan percepciones consensuadas que muestran que las competencias emocionales son recursos que resultan necesarios potenciarse en el escenario universitario; a fin de que los estudiantes sean formados como profesionales capaces de ofrecer a los grupos y comunidades la ayuda pertinente para enfrentar las situaciones de crisis y sean personas con las competencias necesarias para enfrentar situaciones adversas como la Covid-19.

Además, esto tributaría a su capacidad de autorregulación, independencia en todas las áreas de su vida, daría herramientas sicosociales para manejar situaciones asociadas al estrés, la ansiedad.

La percepción social que posee el grupo de estudio sobre las competencias emocionales mostró que estas son recursos imprescindibles para enfrentar los sucesos vitales intensos y extraordinarios como la Covid-19. Se perciben como principales particularidades de las competencias emocionales, su carácter autorregulador y movilizador del comportamiento.

Las principales formas de expresión de las competencias emocionales se enmarcan en el plano individual y en la interacción social por las capacidades de estas para potenciar una mejor adaptación al contexto, favorecer estilos de afrontamiento saludables y por sus potencialidades para la ayuda y la protección a los demás ante la pandemia.

Se mostró consenso al percibir la necesidad de fortalecer las competencias emocionales para enfrentar las situaciones generadas por la Covid-19 desde el punto de vista personal y profesional.

Existen percepciones coincidentes sobre los contenidos relativos a las características de las competencias emocionales y sus formas de expresión; percepciones divergentes en los contenidos asociados a las actividades curriculares que las potencian y percepciones contradictorias en relación a los factores que determinan qué personas son más o menos competentes emocionalmente.

Referencias

Bisquerra Alzina, R. y Pérez Escoda, N. (2007). Las competencias emocionales.

Educación XXI, 10, 61-82.

De Souza Barcelar, L. y Carbonero Martín, M.Á. (2019). Formación inicial docente y competencias emocionales: análisis del contenido disciplinar en

universidades brasileñas. *Educação e Pesquisa: Revista da Faculdade de*

Educação da Universidade de São Paulo. 45(e186508), 1-16.

<https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/157834>

Fernández, M. D. y Malvar, M. L. (2019). Las competencias emocionales de los orientadores escolares desde el paradigma de la educación inclusiva. *Revista De Investigación Educativa*, 38(1), 239-257.

<https://doi.org/10.6018/rie.369281>

Fernández Berrocal, P., Cabello, R. y Gutiérrez Cobo, M. J. (2017). Avances en la investigación sobre competencias emocionales en educación. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, Vol 88(31.1.), pp. 15-26.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5980739>

Sánchez Sánchez, B. (2019). *Desarrollo de competencias emocionales. Evidencias empíricas de efectividad en diferentes propuestas metodológicas*. [Tesis doctoral, Universidad de Alicante].

<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/93131>

Conciliación laboral- familiar. Una estrategia para potenciar la superación profesional femenina en museos de Bayamo

Rosalba Pérez Oliva

Cada día se prevén nuevos retos y dificultades afrontados por las mujeres, quienes a lo largo de la historia han sido protagonistas de escenarios de violencia, marginalización, discriminación y brechas que limitan las oportunidades para el desempeño de su función en la sociedad. Esta lucha incansable durante años se caracteriza la influencia de varios movimientos feministas para lograr avances en su independencia económica. Si bien era considerada como madre, cuidadora de la casa y la familia, la situación ha cambiado de manera paulatina, al propiciar un escenario favorable para modificar patrones de la cultura patriarcal y las desigualdades a las que estaban sometidas.

Con el cambio del modelo tradicional familiar, la situación femenina adquiere matices diferentes al aumentar los hogares monoparentales. Las mujeres ya no se estiman como un adorno doméstico, se encaminan hacia la igualdad social en su lucha por el empoderamiento profesional, con el objetivo de alcanzar logros que la cualifiquen dentro del potencial humano más significativo de la sociedad.

Debido a ello, el tema del conflicto laboral-familiar se constituye como una particularidad de la academia científica internacional, y se destacan en las ciencias sociales por la importancia de reconocer el impacto del trabajo para la familia, sobre todo, desde la incorporación de la mujer al mercado laboral.

Los principales enfoques teóricos que analizan el fenómeno resaltan las diferentes perspectivas psicológicas, sociológicas, filosóficas, económicas, jurídicas, al relacionar el conflicto con la división sexual del trabajo, el desigual reparto de las tareas domésticas, las relaciones establecidas entre la vida personal y laboral, las consecuencias para el desarrollo psicosocial, y las diferentes normativas y mecanismos para disminuir el problema presente en las mujeres.

En el contexto mundial, los antecedentes para la comprensión del término se analizan desde varias organizaciones constituidas como mecanismos internacionales de apoyo. Por un lado, se encuentra el impulso de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) con los convenios sobre los trabajadores con responsabilidades familiares y la aprobación de derechos a la maternidad; al mismo tiempo se señala el apoyo de la Organización Mundial de la Salud (OMS), con la introducción de nuevas consideraciones y estudios a favor de la mujer. Por otro lado, con gran recurrencia se pronuncian diversas acciones promovidas por estructuras como la CEPAL, Asamblea de la ONU, La Ley 39 /1999 de conciliación española, con el interés de abogar por los derechos femeninos.

De las bases teóricas para su definición provienen investigaciones concretas. Así se destacan los académicos Hahn et .al Rosental (1964), quienes constituyeron los primeros exponentes del tema con aportes significativos. Ambos presentan el primer modelo teórico asociándolo a las diferentes tensiones y presiones que se establecen en los distintos roles laborales y familiares. Esta premisa se toma como referente por Greenhaus y Beutell (1985), autores que desarrollan la teoría de rol y demuestran las presiones incompatibles apreciadas en el trabajo y la familia que ocasionan conflictos basados en el tiempo, las cargas, tensiones y comportamientos vigentes en la vida cotidiana.

Coincidentemente, estas nociones se asumen por los innumerables investigadores que, desde la década del 90, centran su atención en el tema y lo orientan hacia la incorporación de nuevas percepciones debido a la naturaleza de su complejidad y su relación con la evolución sociocultural de la sociedad. En este sentido, son trascendentales las conceptualizaciones abordadas desde diferentes perspectivas. Entre las más recurrentes para los estudios del tema se destacan el conjunto de medidas y alternativas que adoptan las instituciones en función de facilitar a sus trabajadores el equilibrio de sus tareas laborales y domésticas, la peculiaridad de relacionar estos estudios con la categoría de género, y con la identificación de sus formas estratégicas.

No obstante, se observa en estas concepciones limitaciones en su campo de investigación, aún transitan por un camino exploratorio. Al respecto se analiza que todavía existen desafíos para su comprensión, se necesita identificar una perspectiva que implique la comprensión de los conflictos incorporados en las culturas y modos de vida de las administraciones de instituciones que les permita comprender las dificultades que operan al interior de sus trabajadoras para desde la incorporación de una cultura laboral contribuir al bienestar laboral- familiar basado en el entendimiento y sensibilización del proceso. De igual forma, en el contexto cubano se evidencia un fenómeno particular, pues investigadores refieren que estos estudios no se constituyen como una prioridad en el marco de las ciencias, aún se exigen nuevas incursiones. Sin embargo, adquiere sus peculiaridades, se destaca la voluntad política del Estado para lograr mayor inserción femenina al mundo laboral. Con el triunfo revolucionario se crean importantes hitos que nos distinguen del mundo, se establece un marco legal favorable caracterizado por normativas, leyes y códigos en función de apoyar los derechos femeninos con igualdad de condiciones.

La Federación de Mujeres Cubanas (FMC) instaura las bases para la eliminación de formas de discriminación y violencia hacia las mujeres liderada por Vilma Espín. En el transcurso de los años alcanza cada vez más reconocimiento social y se identifica con las transformaciones acontecidas en el mundo para incorporarlas en sus objetivos y avanzar hacia el empoderamiento. En 1995 se desarrolla la cumbre de Pekín, y la participación de Cuba ratifica compromisos derivados de este evento y es cuando se instituye el Plan Nacional de la República de Cuba de Seguimiento a la VI Conferencia de la ONU sobre la mujer (PAN) aprobado en abril de 1977.

El mismo ha sido centro de tres evaluaciones, la última se realiza en el 2013 en el que se indican las diferencias y formas de marginalización que aún persisten en la sociedad cubana. Por ello, se aprueba el Programa de Adelanto Para la Mujer (PAM) en Decreto Presidencial del 2021, el cual constituye la agenda política del Estado para el avance y empoderamiento de las mujeres. Esta estrategia resume las premisas, al tiempo que avanza la igualdad de género en el país.

La alternativa de nuestra nación surge de la necesidad de actualizar un plan a un contexto diferente y cambiante y debido a la insuficiente preparación y conocimiento sobre género que poseen las personas que ocupan puestos directivos y de nivel social. A su vez precisa fortalecer la capacidad profesional de funcionarios y servidores públicos para incorporar cuestiones de género en la elaboración de estrategias y políticas para mejorar las condiciones laborales de las mujeres.

Uno de los objetivos fundamentales que persigue este programa y se considera relevante para la propuesta investigativa, se refiere al empoderamiento económico, al ofrecer a las féminas diversas oportunidades laborales para la toma de decisiones con la creación de facultades que permitan mejorar y ampliar los servicios que se prestan a las familias, entre ellos los relacionados con el cuidado de los hijos, las personas mayores o con discapacidad, así como los de apoyo doméstico. De igual modo se hace énfasis en la obtención de formas de autonomías para el conocimiento desde la educación y superación profesional como meta para empoderarse.

En las condiciones cubanas actuales, se insiste en fomentar los valores basados en la equidad de género, y de conservar la identidad desde el rescate de la memoria histórica. En tal sentido, resulta un reto para el trabajo de los museos, que desarrollan una función ideológica, sociocultural, patrimonial, importante para la preservación identitaria. Quienes laboran en estas instituciones, fundamentalmente mujeres, necesitan una adecuada preparación que les permitirá la interacción con los diferentes públicos.

En Granma, por su parte existe una gran variedad de museos y un compromiso con la historia patrimonial que trasciende en todos los escenarios sociales y culturales. Los principales estudios repercuten en el interés museístico e historiográfico que se reconoce a nivel nacional. Sin embargo, el recorrido académico no es igual hacia el interior de los recursos humanos que laboran en dichas instituciones.

En tal sentido la ciudad de Bayamo cuenta con 6 museos de diferentes tipologías y características, cuya fuerza laboral representativa son mujeres. Contradictoriamente, se presentan dificultades cuando se observan las

características de la cultura institucional direccionada a ellas, pues preocupan las limitaciones en el enfoque de género, que debe consolidarse en el marco de dichas instituciones. Son ellas quienes enfrentan el conflicto trabajo-familia y disímiles complejidades que les impide pensar en metas académicas. En este marco, existen barreras con pocas posibilidades de avanzar hacia nuevos desafíos profesionales, dígame acceso a cargos de dirección, niveles de superación académicos, y autonomía en planos del conocimiento, lo cual repercute en la esfera socioeconómica.

En función de este análisis se realiza el presente estudio, del cual interesa conocer cómo este conflicto limita la superación femenina en las instituciones museísticas, en tanto, no se visibiliza la cultura de género en acciones directivas. Desde luego, se necesita implementar políticas en función del bienestar y el empoderamiento del conocimiento en el sector femenino de estas administraciones. Con ese interés se pretende analizar cómo potenciar la superación profesional femenina en el sistema de museo de la ciudad de Bayamo, sobre la base del diseño de una estrategia que sirva de alternativa para implementar medidas de conciliación, de modo que se visibilicen diferentes alternativas en torno al cumplimiento al Programa de Adelanto para la Mujer.

Situación laboral-familiar de las mujeres en los museos

Como principales referentes teóricos se ubican los aspectos conceptuales referidos al conflicto trabajo –familia en el cual se esbozan las bases teóricas para su comprensión desde la interpretación de destacados académicos en una descripción lógica desde el contexto internacional y particularmente en Cuba. De tal modo, se asume el siguiente concepto de estrategia laboral-familiar: *“Conjunto de medidas adoptadas por la dirección institucional, de acuerdo con las características de cada centro, encaminado a lograr la distribución equitativa de las tareas que enmarcan aspectos de la vida laboral y con ello facilitar las de tipo familiar”*.

El tema de la superación profesional femenina se aborda desde las desigualdades de oportunidades entre hombres y mujeres que limitaban las funciones de la educación solo a la orientación hogareña. A su vez se analiza como en Cuba desde

el triunfo revolucionario se crean las bases jurídicas para el reconocimiento social de las mujeres y se destaca la voluntad política para ampliar sus oportunidades a la superación profesional. De igual forma en el trabajo se evidencia como categoría de análisis los museos como instituciones socioculturales, el análisis de sus funciones y su relación para el trabajo de las mujeres, y en ese sentido se analizan los principales referentes del término, así como los vacíos epistémicos en la investigación sobre este campo de acción que requieren de indagación social.

Para la exploración interna al campo museal se tuvieron en consideración diferentes indicadores socios demográficos como: la ubicación geográfica, situación operaria interna, y para la descripción de sus aspectos como agentes socioculturales se analizaron, la misión y visión para los cuales fueron creados, ello ubica el objeto social, la tipología, categoría y atención a los públicos. Al respecto se destaca que la ciudad de Bayamo cuenta con cinco museos y una extensión. De acuerdo a sus tipologías se identifican como: históricos; de arte; general y arqueológicos, y la categoría que ostentan es especial y categoría 1.

Por otro lado, se indagaron en diferentes aspectos determinantes de la situación laboral- familiar de las trabajadoras, que permitieron contextualizar algunas de sus características de interés para la investigación. Se señala a 83 mujeres que laboran en museos, con diversos contenidos generales y específicos, y distintas situaciones personales que se manifiestan y desarrollan en un contexto laboral y familiar complejo.

Es importante destacar que, aunque los museos de la ciudad de Bayamo poseen las mismas funciones, se diferencian entre sí, con respecto a horarios, misión, cantidad de visitantes, tipología y por ende en su fuerza laboral. Esto permite afirmar que las mujeres que laboran en ellos se enfrentan a iguales condiciones de trabajo, pero, en diferentes formas, y distribución del contenido laboral. Les afecta el horario de fin de semana, la permanencia y la responsabilidad. Entre tanto, la diferencia se visualiza en las formas y tiempos de apertura al público, personas que lo visitan, cantidad de actividades que se realizan y su sistematicidad, por lo que se observa en esas diferencias la interacción con la situación familiar.

De forma general puede afirmarse que, de las 83 mujeres trabajadoras de los museos, 68 son madres para un 80,7 %, 24 tienen personas a cargo y representan un 28,9 % y 9 conviven en contextos familiares complejos y significan el 13,2 %. De la misma manera se evidencian 2 tipos de familias estudiadas: 24 monoparentales que representan un 34,4 % y 51 extensas, que representan el 42,3 %.

Se evidencia que tales situaciones se convierten en barreras y conflictos de la esfera personal de cada trabajadora, al distribuir el mayor uso del tiempo a sus labores hogareñas donde se limitan las motivaciones para superarse, lo cual requiere profundizar en sus especificidades para contribuir a su solución.

Para la descripción de la situación que presentan las mujeres, se tuvo en cuenta los siguientes indicadores: edad, nivel escolar, años de trabajo en museos, valoración de la situación laboral en museos, situación de la superación, interés por superarse, dificultades para establecer metas profesionales, apoyo familiar, entre otros. Se utilizaron métodos y técnicas como la Entrevista Enfocada a mujeres trabajadoras, a directivas y expertos y a informantes clave, además del grupo focal.

En la continuidad del proceso investigativo se indagó en las barreras y dificultades que inciden en la superación femenina. La conversación cara a cara con las entrevistadas permite enfatizar como principales contradicciones: la poca motivación por la situación socioeconómica que atraviesa el país, problemas de salud, falta de tiempo, edad avanzada, responsabilidad familiar, la ausencia de redes de apoyo para el cuidado de los hijos y personas ancianas, restricción horaria laboral y altos niveles de tensión y estrés en las mujeres.

En el caso de las directivas es importante destacar que la carga laboral y la responsabilidad social no les permite superarse, en ese caso las reuniones no planificadas absorben la jornada de trabajo y muchas veces después de haber cumplido esta, deben permanecer en las instituciones para cumplir otras tareas. A ello se agrega la situación de la familia, los hijos, y las necesidades básicas fundamentales pues también requieren resolver esas cuestiones al formar parte de

sus encargos. Son contadas las veces que son liberadas de sus funciones para dedicar tiempo a acciones de superación.

Las alternativas institucionales que pudiesen implementarse. La interacción del grupo focal y el ambiente de confiabilidad entre el investigador y las entrevistadas, permitió profundizar en el papel de la familia para lograr los objetivos planteados, y los desafíos para favorecer la responsabilidad compartida. Entre los más significativos destacamos: Concientización a la familia sobre la necesidad de superación con la implicación de diferentes organismos, promover mediante los medios de comunicación la responsabilidad compartida; proporcionar espacios participativos donde se intercambie con la familia sobre diversos temas de museología y en el plano laboral la flexibilidad horaria, turnos de trabajo, a distancia, trazar directrices desde los organismos de la administración central del estado para sensibilizar a directivos sobre la necesidad de prepararse, retomar cursos de museología y establecer desde la Dirección Provincial de Cultura un plan de seguimiento a las opciones de superación para cumplir con lo programado.

Estas alternativas se toman en cuenta para la propuesta práctica que se presenta y se sustenta sobre la base de una estrategia, debido a la creciente necesidad de implementar mecanismos favorables para solucionar problemas, con desafíos, iniciativas propias de contribución al desarrollo cultural de las instituciones socioculturales.

Como constructo teórico, el concepto “estrategias de conciliación laboral-familiar” debe concretarse en estrecho vínculo con el proceso cultural que caracteriza cada tipo de institución museal, al tiempo que requiere la transversalización del enfoque de género en las acciones directivas; a fin de ejecutar, consolidar y monitorear un clima laboral amigable con la mujer trabajadora.

La estrategia de conciliación laboral-familiar, posee efectividad para fomentar alternativas de superación, en dependencia de las características e intereses de cada institución, sin descuidar las necesidades de las mujeres trabajadoras con respecto a la superación personal y la situación que presentan en sus dinámicas

de vida familiar, lo cual favorece la ejecución del Programa de Adelanto para la Mujer y la planificación estratégica para el desarrollo cultural de estas instituciones.

La estrategia de conciliación laboral-familiar a partir de su conformación según su estructura: alcance geográfico, tiempo de duración y cuatro etapas (preparatoria, formulación, proyección, evaluación), se convierte en herramienta transversalizada por el enfoque de género para sostener un clima amigable con la mujer trabajadora y su familia.

Referencias

Al de la Visa, A. (2018) La conciliación de la vida laboral y personal una estrategia de cambio social. España. Editorial Fondo Social Europeo 2018 p. 8

Almaguer, R. (2007) Conciliar lo laboral y lo doméstico. Un reto para la sociedad cubana actual. ASPARKÍA, Investigación feminista 20; 2007, p. (185-201)
disponible: <https://www.erevistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/453>

Andrade, L. Landero, R. (2015). Bases teóricas del conflicto trabajo familia. Revista de psicología Universidad de antioquia. 7 vol 1.p. (185-198) ISBN-e 2145-4892
<http://dialnet.uniroja.es-articulo>

Arredondo, A. Ramírez, M. Valdés, M. (2021) Conciliación trabajo-familia percibida por personal de asistencia médica. Centro Internacional de Restauración Neurológica (CIREN). 13 pág. La Habana, Cuba. Disponible

<https://convencionsalud.sld.cu/index.php/convencionsalud22/2022/paper/download/2544/1231>

Aveiga, M. Rodríguez, V. Alava. L. Segovia, S. (2018) Superación profesional o formación académica: ¿conceptos iguales o diferentes? Revista didáctica y educación. Vol. IX. Año 2018. Número 3 julio/septiembre. Disponible en <https://dialnet.uniroja.es>

- Bernaza Rodríguez. Guillermo; Troitiño Díaz. Dora; López Collazo, Zeidy. (2018) La formación profesional. Mover idea y avanzar más. (2018) La Habana: MES. Editorial 2018. ISBN 9789591638323.
- Disponible en <https://www.researchgate.net>
- Campoalegre, R. (2016) Familias y escuela: desafíos sociales y políticos. En: Mesa, J.L; Páez, R.M. Familia, escuela y desarrollo humano. (eds) Rutas de la Investigación educativa. P- (31-35) Bogotá, Colombia.
- Carrillo, I. (2021) Aproximación a la experiencia cubana en torno al Museo y la Museología.
- Casas, Martha. El rol de la mujer en la educación. (2022) Artículo de opinión. 14 de marzo del 2022 UDEP Hoy. Disponible [http// udep.edu.pe](http://udep.edu.pe).
- Díaz Canel ,M. (2021) Programa de Adelanto para la Mujer Decreto presidencial. P. (3) Gaceta oficial de la república de Cuba. Lunes 8 de marzo del 2021. Número 14 Disponible en: <http://www.gacetaofcial.gob.cu/>
- Díaz Canel, M. (2021). Sistema de gestión del gobierno basado en ciencia e innovación para el desarrollo sostenible en Cuba. Tesis doctoral. p. (62). Disponible en: www.mtss.gob.cu
- Greenhaus, J. Beutell, N. (1985) Fuentes de conflicto entre los roles laborales y familiares. Revisión de la academia de Gestión, vol.10, no 1, (1de enero de 1985), p. (76-88) disponible: <https://doi.org/10.2307/258214> <https://www.jstor.org/etale/258214>
- <http://scielo.sld.cu/scielophg?pid=s2308-013220200001000006.scrip=su-arttext#B1>
- Infante, V. Breijo T. (2017) Mirada histórica al proceso de capacitación en el mundo.

Mendive Revista de educación, 2017 no 1 vol. 15 p. (57-64) ISBN 1815-7636

<https://mendive.upr.edu.cu>

Instituciones/experiencias. Erph no 28 junio 21. pp. (252-270)

<https://revistaseug.es<view>

Kahn, R. Quinn, R. Snoek, J. Rosenthal, R. (1964) Estrés organizacional: estudios sobre conflictos de roles y ambigüedades. Wiley. ISBN 04714548x,

978047454809. Págs. 470. <https://psycnet.apa.org<record>

Ballet Folklórico Babul: arte para salvaguardar tradiciones²²

Magela Zamora Simons

Durante la década del 90 la provincia de Guantánamo contaba con el desarrollo de un interesante y fuerte movimiento de artistas aficionados y dos compañías danzarias profesionales, *Danza Libre* y *Danza Fragmentada*; pero se hacía necesario crear otro proyecto que marcara pauta en el universo artístico territorial, que revelara esencias y defendiera las tradiciones con autenticidad.

En febrero de 1994 fue presentado ante el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de la Dirección Provincial de Cultura el Proyecto “Folklórico Babul” redactado por Ernesto Llewellyn de la Hera y Luis Valverde Maceo. El mismo planteaba las necesidades para la creación de esta agrupación con las justificaciones pertinentes tales como: nombre, objetivos centrales, estructura organizativa general, necesidad de orden material, tiempo de puesta en escena, propuestas de temas anexos a impartir y la propuesta de un montaje inmediato.

Estos fueron los primeros pasos que propiciaron una validación oficial del proyecto. El trabajo siguiente fue la preparación del personal escogido a través de talleres experimentales que demostraron las verdaderas capacidades de los bailarines y músicos, algunos de formación autodidacta y otros salidos de las escuelas de instructores de arte.

Posteriormente quedaron expresadas las conclusiones de dichos talleres, con la correspondiente descripción de los definitivos integrantes del grupo: “Acordamos siendo las 12 a.m. del día 22 de abril de 1994, en el Teatro Guaso, sede provisional de nuestra agrupación, reconocer ante el colectivo a los nuevos integrantes del Ballet Folklórico Babul, jóvenes artistas, profesores instructores y aficionados (...) creemos que todos tienen un alto sentido de apreciación de sus verdaderas

²² Este trabajo obtuvo el Premio en el Evento de Pensamiento Memoria Nuestra 2024.

tradiciones (...) a partir de ahora nuestra responsabilidad es mayor (...)" (Correoso, Daudinot, Gongora, Llewellyn, Salas, Sangregue, y Valverde, 1994, p. 2)

Estas fueron las primeras líneas inspiradoras del documento que da fe de la fundación de un nuevo conjunto danzario en el territorio: Ballet Folklórico Babul. Este es el reflejo del espíritu creador y fuerte de un grupo de jóvenes, que a pesar de las circunstancias y los detractores confiaron en sus deseos de hacer nuevos proyectos que sustentaran el desarrollo de la danza en la provincia y mantuvieran viva la esencia de las tradiciones más arraigadas.

El presente estudio presenta como objetivo valorar el desarrollo histórico-artístico del Ballet Folklórico Babul como expresión de la cultura popular tradicional en Guantánamo. Se tuvieron en cuenta los principales antecedentes históricos del movimiento danzario en la provincia de Guantánamo y el análisis del de la compañía teniendo en cuenta algunas sus obras más representativas y las valoraciones de personas vinculadas a su creación y posterior desarrollo.

Primeros pasos

El 17 de noviembre de 1994 realizó su debut escénico el Ballet Folklórico Babul. El espectáculo comenzó en la casa del Joven Creador (actual sede de la Asociación Hermanos Saíz), con declamadores que recitaron los versos del poema *Babul* de Regino Eladio Boti. En la Casa de Cultura Municipal Rubén López Sabariego se realizó la presentación al público con un repertorio que incluía las obras: *Gobernadores del rocío* y *las Tres caras de Erzili*, con coreografía de Luis Valverde y *Pompadour* y *Bandé* bajo la composición de Ernesto Llewellyn.

Desde su surgimiento unas de las interrogantes más frecuentes a las que se enfrentan sus miembros fue al significado de su nombre. ¿Por qué Babul? ¿Por qué no simplemente Ballet Folklórico de Guantánamo? Babul es un merecido homenaje a la tradición guantanamera. Es en primer lugar el nombre de uno de los bailes pertenecientes al complejo yubá, pero es también el llamado poético de Regino Eladio Boti cuando expresa: "*Y a lo lejos, el babul, escandaliza en el catá*" (2021). Es un pleno tributo a sus propios fundadores, que llevan en la sangre los saberes de sus ancestros, haitianos y jamaicanos: el canto del abuelo que con visión

renovadora se enfrenta a un nuevo mundo. Como colofón suelen expresar que es su sentir como bailarines, su razón de ser ante el mundo artístico.

Dentro de los objetivos de este nuevo proyecto se encuentran: propiciar la diversificación de propuestas artísticas, enmarcadas en la labor directa en el folklor danzario de la provincia Guantánamo; contribuir al enriquecimiento del conocimiento del público guantanamero acerca de sus tradiciones autóctonas como vía de perfilar la identidad cultural; promover la labor de investigación, rescate y revitalización de danzas y tradiciones del territorio y proyectar espectáculos folklóricos donde se muestren los valores autóctonos y de la nación.

Además, persigue desarrollar un sistema técnico artístico e intelectual que contribuya a la formación profesional del colectivo y fuese la vía de superación personal para cada uno de los integrantes. Es evidente el nivel de cohesión que se propusieron los fundadores, unido a la integridad profesional del conjunto, al mezclar la complementación de aspectos tanto técnicos como de nivel investigativo.

El emprendimiento de este proyecto está respaldado por una investigación a fondo acerca de la literatura caribeña, que permite reforzar las coreografías incorporando movimientos pertenecientes a técnicas nuevas y tradicionales. Esta mezcla va conformando un repertorio encaminado a representar todo el folklor caribeño del territorio, incluyendo las variantes musicales del complejo del son de la región: nengón, kiribá y changüí. También incorporan elementos de la cultura nacional con el ritmo de bailes populares cubanos como el chachachá, el mambo, el pilón, la salsa y congas, entre otras.

A pesar de los contratiempos propios de la juventud y de las circunstancias de la época, la prensa local reconoce la novedad en el ámbito danzario de la localidad. Así lo refleja el artículo "Temporada de danza en Guantánamo" publicado en el periódico Venceremos (Álvarez, 1994). El mismo aborda el desarrollo de la V Temporada de Danza en Guantánamo con la presencia de los exponentes ya conocidos *Danza Libre* y *Danza Fragmentada* y donde debuta el *Ballet Folklórico Babul* bajo la dirección de Ernesto Llewellyn. Esta es la primera aparición en medios de dicha compañía la cual dejó impresiones: "(...) También sobresalió en el

encuentro (la Temporada de Danza) el debut del folclórico Babul, grupo que inició con un buen balance de los bailes de emigrantes haitianos residentes en nuestro país y de otras islas que conforman el Caribe (...)” (Álvarez, 1994, p.7).

Su trabajo demuestra un estilo propio, permeado de contemporaneidad sin dejar de recurrir a los orígenes. Las experiencias ofrecidas por bailarines del conjunto demuestran que este trabajo en los diferentes espacios visitados tiene una acogida excelente. Llevan a otros lugares el quehacer creativo de la danza guantanamera ligado a una faena novel y arriesgada que cuenta con el empeño de personas dedicadas y emprendedoras. Su manera de interpretar asombra al público que descubre sus creaciones y percibe como se defiende el rico mosaico danzario musical de la provincia.

A pesar de los logros obtenidos por este Ballet no están exentos de dificultades, las cuales vienen unidas a la falta de presupuesto para mantener tres compañías profesionales del territorio. También se le suma un éxodo masivo de integrantes del grupo en busca de mejoras económicas fue otro de los momentos difíciles que atraviesan. Estas opiniones y circunstancias, lejos de amilanar el afán creativo de sus integrantes, hacen crecer en ellos la voluntad de brindar nuevas propuestas capaces de responder efectivamente a estas observaciones. Empiezan a concebirse piezas con facturas mucho más contemporáneas, más elaboradas y menos recreativas que en el inicio.

En este contexto nace para este conjunto una de sus obras que marca una nueva etapa creativa: *Barón Samedi*. La prensa recrea de manera excepcional dicha presentación en el Teatro Guaso y es una muestra de la aceptación alcanzada. *Renace Babul*, es el título breve y consistente con el que Rosales (1994) recoge nuevamente en las páginas del periódico Venceremos la aceptación por parte de público. Se evidencia el riguroso trabajo investigativo de la cultura haitiana que al ser llevado a escena marca la poética definitiva, el cambio del discurso folclórico e incorpora una línea más novedosa de decir las cosas tradicionales. Trabajan con los bailes: congo, vodú, kanikela, nagó, gueddé y la experimental realizada por los propios integrantes del colectivo.

El camino está trazado para posteriores realizaciones. Un éxito de tal magnitud solo puede estar seguido por incontables buenos augurios y atrayentes acogidas. Otra de las presentaciones de dicha obra evidencia la estrecha vinculación de Babul con las agrupaciones hermanas del área porque con motivo de una gala ofrecida por *Danza Fragmentada*, “ellos fueron invitados especiales de los anfitriones y deleitaron nuevamente al público con su interpretación” (Rosales, 1994, p. 7)

El año 1997 se convierte en la oportunidad merecida para obtener la evaluación profesional. Al éxito que tiene la obra *Barón Samedi*, se debe agregar la participación y coordinación en el Primer Curso Internacional de bailes y música folklórica de la zona, desarrollado entre el 21 de julio y el 1 de agosto de ese mismo año.

Posteriormente se desarrollaron experiencias enriquecedoras como las Semanas de la Cultura, los Encuentros "Raquel Balón in memoriam" y los Festivales del Caribe. En ellas el aporte de Babul es decisivo para contribuir al crecimiento del conocimiento de la cultura popular tradicional. Una obra que ratifica tal designio y siempre se presenta en esos eventos es *Pompadour*, otra coreografía insigne dentro del repertorio del conjunto. El guión coreográfico de la misma proyecta un homenaje a la distinguida Tumba Francesa Santa Catalina de Riccis o Pompadour. Sin hacer una obra totalizadora en la creación artística, escogen protagonistas a un tiempo entre la época pasada y la actual. Reproducen un ambiente cercano a lo que fueron la Tumba y sus protagonistas más populares. Montan las manifestaciones más conocidas dentro de su espectro sonoro- danzario- musical, como son los toques, cantos, bailes, figuras, atuendos y vestuarios tradicionales, haciendo un agradable recorrido por los caminos más auténticos de los saberes populares.

Figuran dentro de la creación, cantos que mezclan el español con el creole: *Eh compañero eh... / Vamo a la fumilla yée. / Eh guerrillero eh... vamo / Vamo a la fenyé, yo va la casa / Cucú vamo a la fumillayé... (bis)*²³. Esta es una de las

²³ Cantos populares extraídos de las investigaciones realizadas por los fundadores de la compañía. Fuente: Archivos Ballet Folklórico Babul. Guantánamo.

expresiones que valida un marcado interés por el estudio de los temas a representar para lograr un mejor acercamiento al tema folklórico.

El vestuario respeta la manera de imitación de los integrantes de la Tumba Francesa a la sociedad francesa del siglo XVIII. Se agregan además, los atuendos y utilerías originales como los abanicos hechos de palmas o yarey y la especie de maruga llamada chachás, hecha de hojalata. Todos estos elementos indican una puesta en escena en correspondencia con los principios ideoestéticos de diversificar el pensamiento, creando nuevas formas para expresar los movimientos corporales partiendo de nuestras tradiciones más genuinas.

Un año después se realiza el estreno de *Comparsa de camino*, con guión y coreografía de Ernesto Llewellyn. Con música tradicional haitiana, muestra los bailes de origen franco –haitiano con diferentes nombres según la localidad, Tahona en Santiago de Cuba y Montopollo en Guantánamo, cuyos ritmos son lentos de camino y rápidos de cintas, donde la destreza y la habilidad de los bailarines son el clímax de la obra. Afianzada esta línea creativa, nace luego de una década la coreografía *Má Dansé o Bailes de salón haitianos*, en los que el director propone a través de las raíces del letté, el masón, la polka y el elliansé la narración de amores y desventuras de sus protagonistas en una pequeña ciudad. Como se observa dichas coreografías también parten de la tradicional propuesta de los inmigrantes franco-haitianos, recreando la vida social de las altas cortes francesas con el minuet, el rigodón, las cuadrillas de polca, los valeses, que por demás, incorporaron dichos bailes a los salones de la clase dominante cubana, asimilada luego por el pueblo.

En el propio año 1998 se crea *Bajo la Ceiba* con el objetivo de lograr el enriquecimiento espiritual, esparcimiento y recreación sana del pueblo guantanamero, a través de la obra artística del Ballet Folklórico Babul.

La continuación de la estructura de trabajo de Babul se vio apoyada por la primera gira artística internacional del grupo. Esta se desarrolla en la isla de Guadalupe con motivo del XIII Festival GWOKA, encuentro de tradiciones culturales caribeñas y africanas, basada en el tambor gwoka y en un género de la música tradicional de

Guadalupe. Este primer encuentro internacional dio la medida de cómo estaba trabajando el conjunto en pos de representar la cultura de su pueblo de origen.

Entre los múltiples eventos en los cuales continúan participando se encuentran las intensas presentaciones en los festivales de la Danza Trinifolk. El reconocimiento a la dedicación artística de bailarines y cantantes se ve reflejado en las 33 condecoraciones obtenidas en dichos eventos, ejemplo: Mejor diseño de vestuario y maquillaje, mejor bailarín, mejor cantante, mejor orquesta folklórica y mejor interpretación vocal. Estos galardones se hacen frecuentes en el periodo 2000-2009 por la afluencia de dicha compañía a los eventos, en los que presentaban repertorios ya conocidos y estrenos de marcada calidad. Al decir de su director “serían estos los espacios ideales para mostrar al público cubano el trabajo desarrollado por la compañía y hasta hoy agradecemos que lo que hacemos sea motivo de agrado y deleite para ellos.” (*E. Llewellyn, comunicación personal, 13 de junio del 2014*)

Continuidad de la labor de la compañía

El comienzo del siglo XXI marcó también la entrada de Babul a continuos y excelentes resultados de trabajo que afianzaban su posición en la historia del arte danzario local y nacional. Atrás quedaban como recuerdo eterno la perenne lucha por la calidad artística y las investigaciones para las propuestas creativas. Estas ideas continuarían enarbolando el quehacer de integrantes y cuerpo directivo de la compañía.

"Danzar por el Milenio, un motivo para amar" es el espectáculo que sirve de base al estreno mundial de la obra *Manmán Bois*, que no es más que el ángel sagrado que a la luz de la luna llena se convierte en una hermosa mujer y de sus raíces nacen tres diosas, que pueden vencer la guerra, la muerte y el amor. En el 2009 el maestro Llewellyn redimensionó esta obra con una titulada: *Manmán Bois: La otra historia*, en la que con interesantes arreglos musicales y coreográficos esta vez la madre árbol es defendida por tres luases: Atibón Legba, Ogoun Batalá y Damballah, del ataque de mujeres arañas. En ambas obras se mezclan ritmos provenientes del folklor haitiano y cubano interpretados por el cuerpo de baile, los músicos y los

cantantes del grupo trabajando, además, con la constante experimentación de estos ritmos.

En el 2004 la Compañía Ballet Folklórico Babul se enfrenta a sus primeros diez años de creada, oportunidad en el que son reconocidos todos los artífices de esta obra de incalculable valor para la cultura guantanamera. Una casualidad histórica haría coincidir este aniversario con el Bicentenario de la Independencia de Haití a celebrarse el día 1 de enero. Se presentan en espacios tales como la Casa de la Cultura Municipal y la sede de la Tumba Francesa. Este año es propicio además, para presentar la obra *Danza del Río* mediante con la acostumbrada y siempre renovadora música tradicional haitiana, un viejo cuentero traslada a los espectadores al mundo del amor a través de la evocación del mito.

La primera gira nacional del conjunto se produjo en junio del 2006, permite presentarse en La Habana, Matanzas, Villa Clara, Ciego de Ávila, entre otras. Ésta es la oportunidad indicada para afianzar su reconocimiento ante el público nacional, que recibe las obras propuestas por la compañía, ejemplificando lo más legítimo de la cultura en su ambiente sonoro y coreográfico.

El traslado por diferentes espacios, y a su vez la demanda de mejores condiciones de trabajo completa el pedido de establecer a la compañía en una sede fija. El espacio escogido es en la zona de San Justo, en el antiguo local del Cabildo Teatral Guantánamo, al este del municipio cabecera y entramado social complejo, conformado a partir de sucesivas migraciones, sobre todo del campo a la ciudad. En contraste, este barrio es depositario de un fuerte endemismo cultural que ha sido cuna de muchos de los más valiosos exponentes del arte y la cultura popular guantanamera. De la aceptación del conjunto en este espacio son muestras las siguientes palabras: “Es una merecidísima institución cultural para los pobladores de San Justo. Y es un reto para los artistas que la viven y que tanto soñaron con este espacio para la creación y la complicidad, esta vez para siempre, con el público que tanto esperó y reclamó”. (Babastro 2008, p. 4). La primera presentación en la sede se realizó el 13 de junio del 2007 y el 13 de agosto del mismo año es inaugurada oficialmente la instalación.

Su gira por Francia, con motivo del segundo año del convenio de intercambios culturales entre ambas naciones, evidencia su variado y extenso trabajo con las tradiciones danzarias y musicales de la provincia, hechizando a los espectadores con fuertes y casi violentos ritmos, que nos recuerdan la vida de los esclavos africanos en el Caribe (Viscuso, 2007).

Unido a la llegada reciente a la comunidad de San Justo, se decide elaborar un cronograma de actividades que figuran como espacios fijos dentro o fuera de dicha zona. Estos fueron: *Kumbite*, *La descarga del patio*, *Moquenque* y *la Kimbámbula*. Teniendo en cuenta que la promoción debe ser entendida como aquella actividad dirigida a establecer o impulsar la adecuada relación entre la población y su cultura, es en estos espacios donde se promociona desde valores y rigores artísticos e interpretativos las tradiciones guantanameras. Además de promover, se divulga y se hace partícipe a la población de variadas formas en el disfrute del arte. Ellos complementan y afianzan el trabajo de rescate cultural de la compañía dentro de la comunidad en donde se encuentra enclavada su sede.

Otro reconocimiento importante dentro de este recorrido histórico lo marca la primera visita realizada a la institución por un miembro del Cuerpo Diplomático Acreditado en Cuba. Tienen el honor de recibir en el 2010 a la Excelentísima Señora Jennifer Jones Kernahan, Embajadora de Trinidad y Tobago en Cuba. Su presencia abre las puertas de nuevas relaciones y vínculos entre el conjunto y la comunidad caribeña junto a la visita en Temporadas de Danza de otras importantes personalidades como los excelentísimos señores Pascal Oguemby y Jean Víctor Geneus, embajadores del Congo y Haití en Cuba, respectivamente.

En agosto del 2011 es recibido por el colectivo el Premio Patrimonio Gonzalo Escalante, por su contribución al quehacer cultural del territorio y ser fieles defensores de la Cultura Popular Tradicional. La Dirección Municipal de Cultura en el territorio vio reflejada en la labor sostenida del grupo una manera especial y renovadora de velar por las más intrínsecas tradiciones de nuestra cultura.

Para el aniversario XIX de la compañía (2013) se realiza el estreno de la pieza *Souvenir* creada por el maestro Ernesto Llewellyn y en el XX aniversario, se reúnen en la ciudad para homenajearlos personalidades de diferentes niveles y eternos colaboradores del grupo.

Estos encuentros, más que conferencias, generan el diálogo fraterno entre conocidos de la materia que arrojan conclusiones necesarias para el futuro ámbito cultural folklórico del país: El objetivo de la creación de los ballet, compañías y conjuntos folklóricos es demostrar y enseñar a la población cubana cual es la cultura de los grupos portadores y como trasciende de forma profesional; existe un vodú cubano y es tiempo de reconocerlo. Según los investigadores ya no es igual al que se practica en Haití; Babul da muestras de lo que hay que decir a través de sus representaciones. La influencia de bailes del Caribe, de los europeos y otros son el resultado de esa mezcla que ellos ponen sobre la escena; proponer un evento folklórico en Guantánamo por ser este un lugar idóneo para este tipo de actividades por el sentir de su población, la historia, la tradición, lo que hay para mostrar; una idea esencial y real sería reunir la historia de los ballets folklóricos de Cuba con sus ricas tradiciones, no se debe perder tal legado, hay que difundir lo nuestro por encima de todas las cosas; el ballet folklórico lleva una determinada dramaturgia, debe servir como espejo de la realidad histórica del entorno en el que se desarrolla y tiene que nutrirse de las fuentes autóctonas. Dentro del mismo la proyección folklórica es su mayor vertiente y esto es lo que defiende Babul.²⁴

Situación actual del Ballet Folklórico Babul

Su última etapa de trabajo, comprende la creación de múltiples coreografías, destacando: *Pasajes del Zulu* (2015), *Bailes criollos* (2018) *Caribbean Party* (2019), *Ébano* (2020), *Alaguedé* (2022), *Aguas* (2023) y su próximo estreno *Magia, cuerpo y tambor*. Un nuevo espacio de intercambio surge con la *Casa de los Abuelos*, momento en el que *Babul Band Caribbean*, orquesta de canto y percusión,

²⁴ Apuntes obtenidos por la autora en los eventos teóricos desarrollados como marco del XX Aniversario de la CBFB. Las intervenciones estuvieron a cargo, entre otros, de: Antonio Pérez Martínez, Ernesto Llewellyn de La Hera, Isaías Rojas y Juan Teodoro Florentino.

establece el vínculo con el adulto mayor, lleva el entretenimiento y a la vez asume creaciones musicales sugeridas por este público, confiriendo una renovación constante del repertorio.

Moviendo la Ceiba, lleva hasta los barrios desfavorecidos de la ciudad, como forma de extensión del emblemático espacio, que, en el año 2023, cumplió 25 años de creado. Actualmente, Bajo la Ceiba en su expresión original, no solo es escenario para la danza, el teatro y las artes circenses, sino que se ha convertido en marco ideal para la promoción de otras manifestaciones del arte como la música y la literatura. Ha sido prestigiado con la visita de importantes personalidades culturales, políticas y diplomáticas, además de expresiones del arte de muchas partes de Cuba y de otros países del mundo

En el mes de junio de 2023 abre las puertas a un proyecto colaborativo con Francia, de significativa importancia cultural, para dos pueblos unidos por diversas razones: *Primer encuentro entre hermanos, Tumba Francesa y Bomba Puertorriqueña*; evento que, a través de un recorrido teórico práctico, evidencia las marcadas conexiones culturales entre Cuba y Puerto Rico.

La celebración del día de Haití; Jornadas de la presencia francesa en Guantánamo; el Premio Especial Raúl Gómez García a la excelencia artística, entregado por la Universidad Guantánamo; el Premio de Cultura Comunitaria en la categoría de institución; Ediciones del Timbalaye, la ruta de la rumba; entre otros, han sido los reconocimientos sustanciales en esta última etapa de trabajo, cerrando con el meritorio aporte a que Guantánamo fuese declarado a finales de 2023 como Capital de la Cultura Haitiana.

La Compañía Ballet Folklórico Babul, desde su fundación trabaja en la promoción de la labor de investigación para lograr el rescate y revitalización de danzas y prácticas pertenecientes a la cultura popular tradicional a la par de perfeccionar su desempeño técnico -artístico. A través de sus treinta años de existencia, han logrado ocupar un papel importante dentro de la preservación de la cultura popular tradicional guantanamera. El impacto que provoca el Ballet Folklórico Babul en sus

presentaciones en el público y la crítica demuestran el nivel interpretativo de sus obras.

A medida que han avanzado los años en el conjunto se observa un crecimiento y actualización de sus formas expresivas y tendencias coreográficas que no se han desvinculado de la raíz primaria del estudio del folklor tradicional. Por eso en su trabajo con la influencia haitiana defienden principalmente los bailes: de la tumba francesa (masón, babul, yubá y frente), el vodú haitiano- cubano (dahomé, nagó, ibó, kongó, entre otros), los bailes de salón haitianos (letté, valsé, elliansé, contradanse, entre otros), el gagá o rará y el danyé, el gwo-ká y el belé; y los combinan de manera efectiva con las técnicas aprendidas de academia.

Referencias

Álvarez, E. (3 de diciembre de 1994). Saludos y expectativas de una Temporada.

Venceremos.

Babastro Noris, A. (2008). *La casa de los espíritus escénicos* en Guantánamo:

Cultura y vida. Anuario. Editorial El Mar y la Montaña.

Boti, R. E. (2021). Kodak-Ensueño. Kindergarten. El Mar y la Montaña.

Correoso, J.C., Daudinot, A., Gongora, J. Llewellyn, E., Salas, A., Sangregue, W.

y Valverde, L.(1994). *Dictamen del Consejo Artístico del Grupo Folklórico*

Babul. Archivo Ballet Folklórico Babul, Guantánamo. (No publicado).

Matamoros, E. (1988). *Promoción cultural*. Ministerio de Cultura.

Rosales Rodríguez, M. (1 de noviembre de 1997). Fragmentada se consolida.

Venceremos.

Viscuso, S. (2007). *Grupos cubanos se presentan en Francia*. Portal Cubarte.

Archivo de la Compañía Ballet Folklórico Babul.

Mirar desde la sospecha. La Muestra Joven ICAIC como representación del cine independiente cubano²⁵.

Reydi Zamora Rodríguez

El cine independiente o *indie*²⁶ como forma de producción tuvo su origen a finales de 1950 en Estados Unidos. Su característica distintiva parte de la búsqueda de financiamiento al margen de la industria que asumiera la hegemonía de la producción, distribución y exhibición cinematográfica. Inicialmente debido a los bajos fondos que lograba recaudar con casas productoras pequeñas o la autofinanciación por el director tomó determinadas características estético-conceptuales que lo distinguían de las realizaciones audiovisuales patrocinadas por la industria. Las características de estas producciones condicionadas por el bajo financiamiento fueron asumidas como una forma de realización distintiva del cine independiente, que pasó de ser una forma de producción a una cultura de realización.

La institución marcó la política cultural que debía seguir la cinematografía cubana y con la creación del Ministerio de Cultura²⁷ años después, se ratificaría esta política del gobierno. Al margen de la institución se realizaron producciones audiovisuales que por su independencia económica y productiva se consideran cine *indie*. La cantidad de producciones *Indies* era relativamente baja con respecto a la que tenía la industria. Las causas del desbalance están asociadas a la dificultad para la obtención de fondos en una sociedad con la economía centralizada. Los equipamientos y tecnología que existían en la isla para la realización audiovisual eran caros y la mayoría pertenecía al ICAIC o instituciones estatales.

²⁵ Este trabajo obtuvo una Mención en el Evento de Pensamiento Memoria Nuestra 2024.

²⁶ Término de forma abreviada que hace referencia a las producciones audiovisuales de cine independiente.

²⁷ Ministerio de Cultura (MINCULT) fue creado en 1976 como parte de la restructuración del estado cubano iniciada con la promulgación de la nueva constitución socialista, ese mismo año. Es el encargado de regular la política cultural de Cuba.

Las formas de producción independiente tomaron auge en Cuba a finales de los años noventa, periodo en el que el país se encontraba en una crisis económica. El ICAIC que dependía de los fondos estatales para la realización cinematográfica no contaba con suficiente presupuesto para mantener la producción de forma constante y al margen de él se comenzaron a hacer audiovisuales que no contaban con su apoyo para su producción.

El desarrollo del cine independiente en los años noventa vino aparejado con la graduación de las primeras generaciones de estudiantes de la escuela de cine y televisión. Los egresados no encontraban espacio en la industria y tenían grandes inquietudes y deseos de hacer cine por lo que buscaron formas alternativas para la producción de sus obras audiovisuales. Un papel determinante para el desarrollo del audiovisual independiente lo tuvo la flexibilización del control estatal de la economía. El amplio marco de posibilidades introducido por el continuo desarrollo de la tecnología digital permitió una democratización de ella en la isla; incorporando el formato digital, que permitió un mayor acceso a las formas de realización audiovisual.

Los primeros años de 2000 se presentaron como un momento de tránsito en la reconfiguración del paisaje cinematográfico cubano, que afectaría además del engranaje civil e institucional, la relación de los actores con la tradición. La avalancha de jóvenes cineastas con nuevas películas constituía la cara visible del problema (...) latía la sensibilidad de una nueva generación histórica y el arribo de una nueva época cultural (Pérez, 2022)

Como afirma Ángel Pérez en la cita anterior, el periodo del 2000 marcó el panorama del audiovisual cubano. El número de realizaciones audiovisuales independientes era significativo con respecto a decenios anteriores, por lo que la institución toma la iniciativa de organizar la Muestra Nacional de Audiovisual Joven, hoy Muestra Joven ICAIC. El evento agrupó un número de jóvenes creadores con inquietudes cinematográficas que realizaban su obra al margen del circuito de la industria fílmica cubana. Debido a la cantidad de obras independientes que se presentaban

anualmente a la Muestra el trabajo investigativo tomó como tema de investigación: La Muestra Joven ICAIC como representación del cine independiente cubano.

La Muestra Joven aunó una gran cantidad de producciones audiovisuales independientes realizadas en Cuba por jóvenes creadores audiovisuales. Debido a la cantidad de productoras independientes presentadas en varias secciones de la Muestra Joven y las características del evento, se convirtió en uno de los espacios aglutinadores de las realizaciones audiovisuales independientes creadas en la isla.

La realización de la Muestra Joven auspiciada por el ICAIC como centro rector del cine cubano fue una forma de reconocimiento por parte de la industria del audiovisual independiente que se realizaba en la isla; no solo se reconocían las obras, sino que se le daba un espacio para su exhibición. Lloga (2022) afirma. “Si existe un concepto seminal respecto a la Muestra Joven deberíamos señalar con los ojos cerrados al cine independiente. El evento se posicionó desde su germen como una visión alternativa y defendió siempre una postura irreverente, contestataria, inclusiva” (párr. 5).

Es válido señalar que, aunque la Muestra Joven se asocia “generalmente” en los *films studies* como el espacio de exhibición de las producciones independientes en Cuba, no es el único. Existen varios festivales y eventos que auspician la presentación y exhibición de cine independiente. La importancia de la Muestra radica en la aceptación que dio el ICAIC —como industria hegemónica de las producciones cinematográficas cubanas— en el año 2000 a las producciones audiovisuales que se hacían fuera de ella. No obstante, todas las producciones que participaban en la Muestra no eran independientes, también jóvenes realizadores del ICAIC presentaban trabajos en el evento que competían en los géneros de animación, documental o ficción.

No constituye este trabajo en absoluto una sentencia de exaltación a la producción independiente en contraposición a la que es desarrollada dentro de nuestra industria cinematográfica, debido a que ambas constituyen parte de la cinematografía nacional cubana. Sin embargo, la acogida del cine independiente

por parte del ICAIC como centro rector del cine cubano fue un primer paso para la aceptación de esta forma de producción y realización audiovisual independiente.

El tema es de actualidad debido a que es un evento que se realizó desde el 2000 hasta el 2019 pero que sus polémicas trascienden la suspensión del mismo por el ICAIC hasta las últimas publicaciones de Hypermedia²⁸ en el 2020. La realización del evento por parte del ICAIC que representaba como institución la política cultural de Cuba ocasionó numerosas contradicciones con algunos realizadores debido a la negativa de la institución de no querer exhibir sus obras por ser “inadecuadas” o “incómodas” para la política cubana.

Algunos audiovisuales que eran escogidos por el comité de selección del evento o por los organizadores para ser exhibidas entraban en polémica con la política cultural cubana o con el ICAIC debido a temáticas que abordaban. No es menos cierto que el cine independiente toca temas fuertes que polemizan con la política cultural cubana y esto provocó que existieran divergencias de criterios entre los organizadores del evento y el ICAIC.

La polémica entre los organizadores del evento y el ICAIC giraba en torno a la exhibición de las películas en pantalla grande. Entre las los filmes que ocasionaron inquietud se encuentran *Fuera de* que analizaba el juego de pelota en Cuba y el fenómeno de la emigración de los peloteros; “*Revolution* (Mayckell Pedrero, 2009): documental que recogía los testimonios y performances del dúo de hip-hop Los Aldeanos. Los organizadores de la Muestra, con Fernando Pérez a la cabeza, tuvieron que batallar para lograr su inclusión en el concurso de este último audiovisual” (...) (Arcos, 2022, párr. 29). Dos años después es sacado del concurso el documental *Despertar* (Ricardo Figueredo-Anthony Bubaire, 2012), sobre el rapero Raudel Collazo, lo cual motivó la renuncia del director de la Muestra Fernando Pérez.

En la muestra decimoséptima la polémica versó en torno al filme independiente *Quiero hacer una película* de (Yimit Ramírez, 2018), retirado por sus productores

²⁸ Hypermedia Magazine es una revista *online* de literatura, arte, cultura y sociedad

antes de comenzar el evento. Hasta que, en el 2020, en medio de los preparativos de su nueva edición se presentó la obra *Sueños al paio* (José Luis Aparicio-Fernando Fraguera, 2020), un filme aceptado por el comité de selección, que fue invalidado por la dirección del ICAIC bajo los cargos de utilizar imágenes de archivo sin consentimiento de la institución.

Debido a la última polémica ocurrida en 2020 la Muestra decimonovena fue suspendida por el ICAIC con la promesa de dialogar con los organizadores con posterioridad. Sobre ello Pérez (2022) afirma:

La suspensión de la Muestra Joven ICAIC ha motivado un considerable malestar cultural en el gremio cinematográfico e intelectual cubanos. Empleo el término “suspensión” porque, hasta este minuto, todavía ninguna de las entidades gubernamentales responsables del evento —el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos y el Ministerio de Cultura— ha reportado oficialmente su cancelación (Párr. 1).

Las polémicas propiciaron que se cuestionara en el ideario popular la política cultural de la isla. Así como, se cuestionarían las leyes de cines creadas con el nacimiento del ICAIC debido a que no se reconocía al creador audiovisual independiente. El cine *indie* y sus realizadores no tenían un amparo jurídico que los abrigara o justificara la obtención de fondos.

Es complejo catalogar la Muestra como un festival de cine ya que carece de esta denominación de forma oficial, aunque cumple las características como evento y trasciende como espacio a la denominación de muestra. El evento estaba estructurado en varias secciones, pero su espacio fundamental era el Concurso de Nuevos Realizadores que premiaba los géneros de animación, la ficción y el documental. También contaba con espacios teóricos, talleres y exposiciones de carteles.

Aunque la historia del cine cubano recoge varios ejemplos de cine independiente posterior al 1959, esta forma de producción tiene un mayor auge desde finales de los noventa hasta la actualidad. Es en este momento donde comienzan las

polémicas sobre que audiovisual entra dentro de la denominación de “independiente”.

Surgimiento, desarrollo y evolución de la Muestra Joven ICAIC

El origen de la Muestra Joven ICAIC se enmarca en el período de 2000, donde el ICAIC marcado por las pocas producciones que hacía debido a la falta de presupuesto tuvo que buscar alternativas para sobrevivir. Al margen de la institución se encontraban una gran cantidad de realizadores produciendo obras cinematográficas. Sobre el origen de la Muestra el investigador de cine Reynaldo González (2014) afirma:

La Primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven —promovida por el ICAIC entre finales de octubre y principios de noviembre de 2000, definida luego en años sucesivos Muestra Nacional de Nuevos Realizadores y a partir del 2011, Muestra Joven— ayuda a divulgar el nombre de los más noveles talentos ya no solo en el cine, sino en el medio audiovisual en general (p.90).

Como todo suceso histórico, la Muestra Nacional del Audiovisual Joven es un evento que nace bajo las características de su época y tiene varios precedentes que son los que gestaron las condiciones para su aparición como evento. Sus orígenes están estrechamente relacionados con el acontecer finisecular de la Cuba del siglo XX.

Los antecedentes de la Muestra Joven se encuentran entre finales de los ochenta y el decenio de 1990, años de crisis económica en el país, situación que afecta la isla tanto en la ideología como la economía. Según afirma Wood, P. (Comunicado personal, 10 de febrero de 2022) “como un antecedente importante de la Muestra estaba las obras fílmicas que se habían hecho como cine aficionado. Tiene mucho que ver con el cine silente, con el de ocho o dieciséis milímetros y la creación por el ICAIC de una especie de federación que aglutinó a los cineclubes de creación cinematográficas”.

Como gesta ideológica y de carácter independiente, fueron los cineastas los antecedentes y gérmenes de la Muestra en los años noventa, aunque existen precedentes en los años ochenta donde se daban señales de movimientos de

aficionados en el país. La evolución tecnológica, económica y social fueron las que entre los últimos veinte años de ese siglo gestaron las condiciones para que apareciera la Muestra Nacional de Jóvenes Realizadores. Stock (como se cita en c, 2018) afirma que “el cine cubano debe su existencia, en gran medida, a su habilidad para adaptarse a los cambios cinematográficos”. (p.90)

A finales de los ochenta y principios de los noventa se realizó un evento de cine bajo el nombre Muestra de Cine Joven. Este espacio fue uno de los antecedentes de las Muestra Joven ICAIC. En los años noventa, la producción fílmica había disminuido en Cuba por la falta de recursos. Este período fue duro para el desarrollo de la cinematografía cubana, y hacer cine era poco viable. En ese decenio toman auge las coproducciones con otros países. Los cineastas graduados de las escuelas de cine comienzan a crear y hay un auge de la tecnología digital, lo que permite una democratización de las producciones fílmicas.

En el período del noventa se gestaron toda una serie de cambios objetivos y subjetivos —en la economía y forma de pensar- que favorecieron el desarrollo de la cinematografía cubana y de eventos como la Muestra Nacional del Audiovisual Joven. Martín (2018) afirma: “Es interesante ver cómo, a pesar de que los nuevos realizadores coinciden en tiempo, espacio y uso de la tecnología, ni ellos mismos, ni los críticos, lo consideran un movimiento artístico” (p.76). Esto está dado por el empleo de un amplio campo de visualización y temáticas, y estéticas diferentes que, en muchos casos, no coinciden varias de estas categorías en dos filmes al mismo tiempo.

El florecimiento de un audiovisual joven, crítico, de temática contemporáneo amparado en las nuevas tecnologías, es una de las características del cine cubano nacido en la primera década del siglo XXI. Este es un período transicional donde se comienza a remontar la crisis y el declive económico-social del decenio anterior. Es un momento de nacimiento de una gran cantidad de cineastas noveles que trataban de abrirse paso en la industria.

El ICAIC como ya se ha citado, en el periodo finisecular del siglo XX no producía al mismo ritmo que llevaba en los primeros treinta años del triunfo de la Revolución

cubana y se vio afectado directamente por la gran crisis económica que afrontaba la isla. Sin embargo, al margen de él, había cineastas aficionados que estaban realizaban audiovisuales. En este contexto es donde aparece la idea de realizar la Muestra. Rodríguez (2009) afirma: “La I Muestra, como afirmó el realizador Esteban Insausti (2008), fue “la consecuencia inmediata de tener que reconocer una corriente paralela al ICAIC, que se había creado sin líderes, sin manifiestos; con una única voluntad: hacer cine, o intentarlo”. (p.64)

El origen de la Muestra no fue una necesidad, surgida entre los creadores, sino una necesidad del Instituto, el cual estaba haciendo lo posible e imposible para mantenerse a flote con algunas actividades productivas, después el período de crisis de los 90 y la ausencia de realizadores que residen en el extranjero y el fallecimiento de Tomás Gutiérrez Alea (1996) y Santiago Álvarez (1998) (Noa, 2020, párr.5)

El nacimiento de la Muestra es polémico. Como afirma Marisol Rodríguez, directora de la Muestra Joven ICAIC (como se citó en Paz, 2016):

“Es justo decir que la muestra nació por la voluntad de un grupo de personas que; desde el ICAIC, propiciaron el espacio para que se reconociera la existencia de un audiovisual fuera de sus márgenes. También los jóvenes realizadores se impusieron con sus trabajos para mirar su realidad que tarde o temprano saliera del anonimato, con Muestra o sin ella, con ICAIC o sin él”. (p 5)

El 31 de octubre de 2000 se inauguró en el cine Chaplin la primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven. El evento contaba con un comité de selección que estuvo integrado por Juan Carlos Tabío, Jorge Luis Sánchez, Dean Luis Reyes, Roberto Smith y Gustavo Fernández, mientras que el Presidente fue Omar Vázquez y la Dirección general se le asignó a Juan Antonio García Borrero. “La I *Muestra*... exhibió 22 documentales, 11 cintas de ficción y una de animados. Aunque en aquellos eventos se observó la primacía del género documental y se difundió la obra de los más noveles documentalistas”.

Inicialmente el evento recoge un volumen de obras realizadas en el periodo de los noventa y no solo incluía a jóvenes realizadores. Según afirma Juan Carlos García Borrero:

“En esta primera Muestra no teníamos claro que iba a ser un evento dedicado a los jóvenes sino estábamos pensando en nuevos realizadores. Recuerdo que incluimos no solamente a los más jóvenes, sino a cineastas como a Belkis Vega, a Tomás Piaret que ya tenían toda una carrera y todo un cuerpo de películas realizados”. (Borrero, comunicado personal, 21 de marzo de 2020).

El ICAIC, con la creación de la Muestra Nacional del Audiovisual Joven, tenía como objetivo dar la oportunidad a una generación de nuevos realizadores de ser el relevo de los cineastas que se encontraban produciendo en ese momento, lograr una constancia de las producciones fílmicas que se gestaban en Cuba. Esos objetivos no fueron vencidos del todo, como afirma la investigadora y ensayista María Eulalia Douglas (2017):

La intención de esa iniciativa de dar a conocer las obras de las nuevas generaciones de cineastas, queda prácticamente marginada al no tener difusión, ya que no encuentran espacio para ser programadas en los circuitos de exhibición del resto del año, solo de vez en cuando se exhibían en la televisión, que naturalmente prioriza su propia programación, o en pequeñas salas de programación especial (pp.74-75).

Bajo estas condiciones se puede ver que independiente al hecho de lograr nuclear toda una generación de nuevos realizadores en un mismo espacio, el ICAIC no aunó el máximo esfuerzo en lograr que las obras se exhibieran con mayor periodicidad o que se exhibieran en los cines de toda la isla. Por lo que uno de sus objetivos fundamentales era nuclear toda una generación de cineastas aficionados para tener conocimiento de lo que se estaba haciendo en al margen de la institución.

El evento como espacio tenía un carácter anual, y durante su desarrollo cambió en varias ocasiones su diseño de trabajo, su equipo organizativo al igual que su

nombre. La primera Muestra Nacional del Audiovisual “como ya se ha citado” se realizó bajo la dirección de Omar Gonzáles. El evento es interrumpido en el 2001 y en el 2002 y fue retomado por Jorge Luis Sánchez en el 2003 -que se mantuvo de presidente hasta el 2005- bajo el nombre de Muestra Nacional de Nuevos Realizadores. En el 2006 y 2007 son presididas por Waldo Ramírez. La séptima Muestra realizada en el año 2008 la retoma Jorge Luis Sánchez bajo el nombre Muestra de Nuevos Realizadores hasta que ya en 2009 Fernando Pérez entra a la dirección del evento y el 2011 cambia su nombre a Muestra Joven ICAIC. Con la salida de Fernando Pérez de la presidencia del evento, Marisol Rodríguez directora de la Muestra asume este cargo desde el 2013 al 2016 donde la realización del evento se comenzó a organizar por una junta directiva.

Notas para un cierre

Desde su origen la Muestra Joven ICAIC fungió como plataforma representativa del audiovisual joven y del cine independiente cubano. Debido a la gran presencia de producciones al margen de la industria que se exhibieron cada año y los objetivos del certamen de promocionar el cine cubano joven, el evento fue de importancia para la realización audiovisual independientes que buscaba un espacio de legitimación y exhibición.

Antes del año 2000 en Cuba las producciones audiovisuales independientes no encontraban un espacio para su exhibición en la industria cinematográfica, por lo que no eran legitimadas dentro de la oficialidad. No existía una ley que prohibiera ni permitiera la realización audiovisual independiente. Este vacío legal complejizaba el proceso de realización cinematográfica y su posterior exhibición. La aparición de la Muestra Joven ICAIC reconfiguró el panorama audiovisual del cine cubano al incluir, promocionar y legitimar de manera sistemática la producción independiente. Con la apertura de la industria a esta forma de producción a través de la Muestra, se dio una legitimidad la realización audiovisual independiente que, aunque no contó con una ley que la amparara hasta el 2019, halló un espacio para su promoción y exhibición.

Con el análisis de las condiciones de formación de la Muestra Joven ICAIC se dilucidó la imbricación que tenía la Muestra con el cine independiente. Debido a la estrategia que toma el ICAIC en el año 2000 de mapear las producciones realizadas al margen de él nace el certamen; en un contexto donde la institución “para sobrevivir” tuvo que aceptar el formato de coproducción dado a los pocos fondos con los que contaba para realizar cine. Un elemento distintivo de la estructura del evento es que; desde su origen propició la presentación de realizaciones audiovisuales independientes jóvenes. Las secciones Haciendo cine y el pitching propiciaban el audiovisual realizado al margen de la institución y la formación de jóvenes con inquietudes audiovisuales.

La producción independiente que se presentaba al certamen era proveniente de diferentes casas productoras, organizaciones sin ánimo de lucro o de fondos otorgados a los realizadores. Las cuales tenían una forma de producción diferente al ICAIC, demoraban en tiempo para tener el producto terminado y contaban con menos recursos. Sin embargo, comparte elementos en común con las realizadas con el patrocinio de la industria cinematográfica cubana. Las propuestas formales y estéticas con que los realizadores presentan el producto audiovisual terminado no distan mucho con las producciones del ICAIC, aunque existe mayor experimentación y mayor libertad al tratar temas que son tabú debido a la política cultural cubana. Desde este punto de vista, el cine joven dista de ofrecer rupturas formales y propuestas estéticas innovadoras con relación a sus predecesores.

Las producciones de carácter independiente concursantes en este certamen tenían como característica fundamental la improvisación, la experimentación y el empirismo. Aunque la esteticidad de la mayoría de obras no distaba de las producciones realizadas por el ICAIC; estar al margen de él les permitía mayor libertad creativa a los realizadores. Un elemento distintivo fue el mayor uso y explotación de la tecnología, soportes y formatos (influencias de la publicidad, el video clip, los spots y el teleplay). Eran producciones que contaban con bajos presupuestos y restricciones financieras que ralentizan la producción, así como una serie de limitaciones en materia de elementos legales como; el registro de los

derechos musicales y de imagen, indispensables para la distribución y exhibición de los audiovisuales.

Referencias

Douglas, M, E. (2017). *El nacimiento de una pasión. El cine en Cuba 1897-2014*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Lloga-Sanz, C.G. (2020) *El registro de la realidad desde la periferia. Examen del documental independiente en el oriente de Cuba*. Arte, Individuo y Sociedad 32(4), 849-864.

González, R. (2014). *Coordenadas del cine cubano, I, II, III*. Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.

Martín Pastrana, A. (2018). *La visión poliédrica de la Muestra Joven ICAIC. Breve recorrido por las temáticas más abordadas por los nuevos realizadores*. Universidad of Habana. Audiovisual y Emigración View Project.

<https://www.researchgate.net/publication/337427039>

Noa, R. P. (2020). *Veinte años de éxito y mitos para el cine cubano independiente*. Altercine

<https://www.ipscuba.net/espacio/alternativo/atibos-donde-el-borde/veinte-años-de-exitos-y-retos-para-el-cine-cubano-independiente/>

Paz Ernand, K. (2016). *El arte de soltar amarras y acceder a nuestros universos*. La Jiribilla.

<https://www.lagiribilla.cu/articulo/el-arte-de-soltar-amarras-a-nuestros-universos>.

Pérez, A. (2022, junio 21). *Game Over!': Apuntes para pensar el devenir de la Muestra Joven*. Hypermedia Magazine.

<https://www.hypermediamagazine.com/arte/cine/muestra-joven-icaic/game-over-apuntes-para-pensar-el-devenir-de-la-muestra-joven/>

Sobre los autores

Anabel Amil Portal (Santa Clara, 1989). Licenciada en Letras (2012). Máster en Estudios Teóricos y Metodológicos del Español (2021). Editora, ensayista, crítico e investigadora. Miembro de la sección de Crítica e Investigación de la AHS en Villa Clara. Reseñas, artículos y ensayos de su autoría han aparecido en varias publicaciones académicas y de divulgación cultural. En 2022 obtuvo una mención honorífica en el I Concurso de artículos literarios, convocado por la Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil (ALIJ) y en 2023 una mención en la Beca de Pensamiento Ernesto Che Guevara convocada por la Asociación Hermanos Saíz.

Tania Dranguet Guerrero (Santiago de Cuba, 1998). Graduada de la carrera de Historia del Arte (2021) en la Universidad de Oriente. Trabaja en el Centro de Interpretación de la Cultura del Café, *Casa Dranguet* en Santiago de Cuba. Ha realizado en ocho proyectos curatoriales entre colectivas y personales. Jefa de la sección Crítica e Investigación en la Asociación Hermanos Saíz de Santiago de Cuba. Ha participado en sesiones teóricas de XLI Festival del Caribe, en el 1er Salón de Arte Contemporáneo René Valdés Cedeño, en el Taller Nacional de Museología y Sociedad en Matanzas y en el Congreso de Pensamiento y Premio Memoria Nuestra, obteniendo Primera Mención. Ha colaborado en seis publicaciones de las revistas digitales de la Asociación Hermanos Saíz, en Noticias Arte Cubano y El Marchante. Recibió el Premio Provincial de Crítica 2023 en Santiago de Cuba.

Aida Ilén Torres Cabrera (Sancti Spíritus, 1989). Licenciada en Música. Perfil Musicología (2014) por ISA Universidad de las Artes de Cuba. Profesora de Música en la carrera de Educación Artística de la Universidad de Sancti Spíritus José Martí, y de la Escuela Elemental de Arte Ernesto Lecuona de Sancti Spíritus. Máster en estudios de Historia y Antropología Sociocultural Cubana por la Universidad de Cienfuegos Carlos Rafael Rodríguez. Directora del proyecto extensionista “Filtrarte” y miembro del proyecto de investigación “TRANSFORMARTE”, ambos de la

Universidad de Sancti Spíritus. Tiene publicados los títulos: *Claves y Rumbas en Sancti Spíritus* (libro electrónico), por la casa editora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) así como artículos y reseñas sobre música espirituana.

India Alejandra González Molina (Holguín, 1999). Licenciada en Gestión Sociocultural para el Desarrollo. Actualmente cursa la Maestría en Estudios de Antropología Sociocultural y Estudios de Historia Local y Regional de la Universidad de Cienfuegos. Profesora de Filosofía en la Universidad de Pinar del Río. Colaboradora del periódico provincial Guerrillero. Miembro de la sección de Literatura, Crítica e Investigación de la Asociación Hermanos Saíz en Pinar del Río.

Gilma Gómez Veloz (Pinar del Río, 1979) Licenciada en Psicología. Doctora en Ciencias de la Educación. Investigadora en el área de la Psicología Social y Comunitaria. Especialista de la Línea de Prevención de las ITS/VIH/Sida en mujeres por siete años. Profesora de Psicología y de Metodología de la Investigación del Departamento de Gestión Sociocultural de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Pinar del Río. Miembro de la Sociedad Cubana de Psicología. Profesora de diversos postgrados en Cuba y en el extranjero.

Alexis Rodríguez Madera (Pinar del Río, 1971). Licenciado en Cultura Física. Máster en Actividad física en la comunidad. Actualmente trabaja como profesor en la Universidad “Hermanos Saíz” de Pinar del Río. Pertenece al proyecto de investigación: “La educación física y la recreación con dimensiones inclusivas y recreativas en función de la sostenibilidad en el desarrollo humano”.

Rosalba Pérez Oliva (Granma, 1989) Graduada de Licenciatura en Estudios socioculturales (2012) en la Universidad de Granma y Máster en Desarrollo Cultural Comunitario (2024). Profesora del Centro de Superación para la Cultura y especialista en Comunicación de la Asociación Hermanos Saíz en Granma. Ha participado en importantes eventos internacionales, nacionales, convenciones científicas, intercambios de experiencia y talleres sobre género. Obtuvo una mención en el 2024 en el *Congreso de Pensamiento Memoria Nuestra*.

Magela Zamora Simons (Guantánamo, 1992). Graduada de Licenciatura en Historia del Arte (2015) en la Universidad de Oriente. Ha realizado artículos para las revistas *Toda la Danza*, *La Gaveta*, palabras al catálogo de exposiciones y guiones de diversos espectáculos danzarios. Ganadora del Premio Memoria Nuestra 2024. Se desempeña actualmente como especialista en Relaciones Públicas de la Compañía Danza Libre. Es locutora radial, promotora cultural, presentadora del Emprendimiento Orgullo Afro y anfitriona de varios espacios artísticos y culturales de la ciudad de Guantánamo. Es miembro de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales.

Reydi Zamora Rodríguez (Camagüey, 1989). Artista visual, curador, investigador, crítico de arte, ensayista, fotógrafo y poeta. Graduado de la Academia de las Artes *Vicentina de la Torre Recio* en la Especialidad de Pintura. Licenciado en Historia del Arte en la Universidad de Oriente. Actualmente es Vicepresidente de la Asociación Hermanos Saíz (Santiago de Cuba) y presidente del proyecto cultural *Ademán*. Cuenta con más de veinte exposiciones colectivas y más de quince personales.