



DIVERSIDAD CULTURAL sentido-significado desde la **Educación Artística**

Comp. Aysmara Borlot Faure



Ediciones UO



DIVERSIDAD CULTURAL

sentido-significado desde la Educación Artística

Comp. Aysmara Borlot Faure

DIVERSIDAD CULTURAL

sentido-significado desde la Educación Artística

Comp. Aysmara Borlot Faure



Ediciones UO

Edición: Yamilka Pérez Joa
Composición: Lidia de las Mercedes Ferrer Tellez
Diseño de cubierta: Yoel Cipriano Castellnaux

© 978-959-207-744-7, 2024
© Sobre la presente edición: Aysmara Borlot Faure
Ediciones UO, 2024

ISBN: 978-959-207-744-7

Ediciones UO
Ave. Patricio Lumumba No. 507, e/ Ave. de Las Américas y Calle 1ra,
Reperto Jiménez. Consejo Popular José Martí Norte.
Santiago de Cuba, Cuba. CP: 90500
Telf.: +53 22644453
e-mail: jdp.ediciones@uo.edu.cu
edicionesuo@gmail.com

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-NoDerivadas (CC-BY-NC-ND 4.0). Se permite la reproducción parcial o total de este libro, su tratamiento informático, su transmisión por cualquier forma o medio (electrónico, mecánico, por fotocopia u otros) siempre que se indique la fuente cuando sea usado en publicaciones o difusión por cualquier medio.

Se prohíbe la reproducción de la cubierta de este libro con fines comerciales sin el consentimiento escrito de los dueños del derecho de autor. Puede ser exhibida por terceros si se declaran los créditos correspondientes.

El sello editorial Ediciones UO no se responsabiliza por el contenido de los trabajos, los autores son responsables de la información presentada.

Índice

Presentación/ 6

Antecedentes históricos de la educación plástica en la formación profesional de la primera infancia. Yamilé Montero Leyva/ 7

La apreciación plástica y sus antecedentes históricos en el proceso de la educación artística. Laura Margarita Fernández Martínez y Adia Gell Labañino/ 14

La segunda vanguardia plástica cubana como símbolo de nuestra identidad nacional. Yanelis Blanco Sarracen, Geobanis Salas Batista e Irene Basulto Magre/ 22

Valoración histórico-pedagógica de la educación musical en Santiago de Cuba: retos y estrategias. Aysmara Borlot Faure y Carlos Rafael Rubio Pérez/ 30

Tradición y modernidad en el teatro guiñol en Cuba. Teatro de las Estaciones. Irene Basulto Magre y Yanelis Blanco Sarracen/ 38

La percepción en la obra de arte. Consideraciones desde la educación artística. Ramón Collado González, Luis Sánchez Araujo y José Luis Concepción Rodríguez/ 45

La cultura estética y visualidad. Un horizonte epistémico en la formación académica de los educandos. Rodolfo Menés González y Tania Silva Elías/ 53

El desnudo femenino en la fotografía: comprensión y reto. René Otero Salomón y Yanet Leal Cosme/ 60

La cultura científica y su promoción una mirada desde la Extensión Universitaria. Mariela Arias Hernández y Carlos Albenis Rodríguez Fernández/ 68

Consideraciones sobre la cultura popular tradicional y su legado en las nuevas generaciones. Aniuska Tito Guzmán, Silvia Idania Ramírez Rodríguez y Rosa Amparo Herrera Molinet/ 75

Anexos/ 82

Presentación

"... no hay igualdad social posible sin igualdad de cultura".
("El plato de lentejas", Patria, Nueva York, 5 de enero de 1894, OC 3 p. 28.)

En el 2001, la UNESCO publicó la Declaración Universal sobre Diversidad Cultural. En la actualidad, la misma se manifiesta en cada contexto relacionado con la riqueza material propia de cada región. Vivimos en un entorno donde los modos de pensar y actuar, junto a las tradiciones y costumbres coexisten en el mismo ámbito social.

La acertada atención formativa en las instituciones educativas o desde estas a la diversidad cultural, se determina por la política educativa aplicada, la organización curricular, los presupuestos, la percepción y preparación de los docentes, los cuales deben promover el reconocimiento, el dialogo, el sentido - significado y el respeto a las diferentes culturas en disimiles espacios, en la que se ofrece una muestra particularizada en las diferentes enseñanzas así como una visión desde proyectos y presentación de exposiciones

Investigar sobre la diversidad cultural para fomentar el conocimiento, requiere del saber de los dominios conceptuales básicos de las artes plásticas, la música, el teatro, la danza, el teatro, el cine, de la apreciación, apropiación y creación de valores éticos y estéticos presentes en esta obra.

Los autores

Antecedentes históricos de la educación plástica en la formación profesional de la primera infancia

Yamilé Montero Leyva

La Educación Plástica, juega un papel importante desde las primeras edades porque los dota de conocimientos, hábitos, habilidades y capacidades de sentir, comprender y amar todo lo bello en el mundo circundante y en las obras de arte, esto permite inculcar en el individuo los sentimientos estéticos, que consiste en la variedad de impresiones y emociones que brindan las obras plásticas.

La apreciación plástica debe entenderse no solo como el desarrollo de capacidades perspectivas del individuo hacia el arte, como vía para la formación inicial de intereses hacia el mismo, sino también como la posibilidad que esta tiene de favorecer la apropiación de criterios, puntos de vistas, conocimientos y valores humanos, de manera emocional y sensible.

La Tercera Revolución Educacional constituye un perfeccionamiento continuo a partir del 2006, se perfecciona el modelo, el cual se aplica actualmente. Contribuyendo a preparar un profesional con todas las cualidades requeridas para la atención y educación de los escolares y con las habilidades pedagógicas - profesionales que lo pusieran en condiciones de responder a las exigencias que la sociedad demanda.

A partir del curso 2010-2011, se aplica el plan D, que enfocará la Educación Plástica, al crecimiento personal del profesional de la educación en la enseñanza superior, Estas adecuaciones tuvieron como objetivo fundamental en las carreras, integrar la preparación pedagógica general y fortalecer la reparación artística por ser una de las grandes carencias de la formación de los profesionales de la Educación Preescolar.

La experiencia acumulada en la formación de profesionales de la educación preescolar y el perfeccionamiento de la carrera, en este caso tiene la finalidad de contribuir al aprendizaje de la apreciación visual en la formación inicial de los profesionales de la primera infancia.

Primera etapa: (1980-2001). Formación intensiva de la enseñanza de la Educación Plástica en la formación inicial de los profesionales de la educación preescolar. (Plan B y C).

Esta etapa se le denomina de esta manera, porque la enseñanza de la Educación Plástica cobra un marcado interés en los planes de estudio en los inicios de la Licenciatura en Educación Preescolar, donde se pretendía dar continuidad en la preparación estética-artística y pedagógica de las educadoras, teniendo en cuenta el Modelo del Profesional. También, se le daba una atención particular al desarrollo de habilidades propias que conducen a una direccionalidad del proceso de la apreciación visual.

La etapa se identifica que en el año 1980 ocurrió un importante cambio en el desarrollo de la Educación Preescolar: El Instituto de la Infancia se integró al MINED y ello constituyó una nueva etapa en la profundización de la enseñanza y la educación, en las investigaciones pedagógicas, psicológicas y fisiológicas y en la consecuente aplicación de sus resultados, y constituye un aspecto a tener en cuenta en la evolución histórica. La etapa se distingue por:

1. En el curso de (1981-1982) comienza la Licenciatura en Educación Preescolar en la modalidad Curso Regular por Encuentros, con egresados de los Cursos de Pre-Licenciatura, respondiendo a los planes B, comienzan a recibir la asignatura de Educación Plástica y Música. Se caracterizó por su organización en ciclo de asignaturas, no por disciplina.

2. En sus inicios el currículo académico de la carrera se caracterizó por un elevado número de asignaturas con un marcado enfoque teórico y, en cierta medida, por su desvinculación de la realidad pedagógica de la institución preescolar, y en consecuencia por su limitado aporte a la preparación profesional de las egresadas. No estuvo regido por un modelo del profesional, ni por un perfil del egresado que condujera el trabajo en función de los objetivos propuestos.

3. A partir del año 1985 como resultado del perfeccionamiento continuo fueron introduciéndose una serie de cambios en dicho plan. Una de sus modificaciones consistió en la adecuación de los exámenes estatales (dictamen No. 147/85) con el fin de lograr una mayor correspondencia entre estos ejercicios de culminación de estudios y la actividad profesional de las egresadas. Posteriormente, se siguieron haciendo ajustes dirigidos, a la disminución del número de asignaturas y/o disciplinas o sustitución de alguna de ellas, respondiendo siempre a las necesidades de la Educación Preescolar.

4. En este orden, la enseñanza de la apreciación visual transitó por momentos históricos que determinaron sus principales aportes como expresión del desarrollo científico adquirido por la ciencia de la Educación Plás-

tica. Aunque en la Educación Preescolar no siempre ocupó un eje esencial la asignatura de Educación Plástica. Como aspectos positivos están los aportes con relación a la metodología para apreciar una obra plástica de (Cabrera, 1980; Ruíz, 1984; Morriña, 1985) entre otros, sin embargo, esta metodología carece de orientación del discurso visual y de los nodos básicos semióticos y hermenéutico.

5. Se puede señalar como aspectos positivos que la metodología que se utilizaba para apreciar las obras plásticas teniendo en cuenta lo conceptual y formal, permitió profundizar en la comprensión de las relaciones entre el contenido y forma de la obra, y contribuyó al desarrollo de la percepción visual en las educadoras de Preescolar.

6. En el curso (1992-1993), se inicia la Licenciatura en el Curso Regular Diurno, para egresadas de preuniversitario, con duración de cinco años y respondiendo a la concepción de planes de estudio C, cualitativamente diferente a los anteriores, que asume como eslabón central de la formación el componente laboral, alrededor del cual se desarrollan en estrecha relación, el componente académico.

7. Con la implementación del Plan C se produce un equilibrio en la integración armónica del contenido, teórico-práctico con una atención particular al desarrollo de habilidades propias del proceso de la apreciación visual, no suficientemente estructurada y sistematizada

8. La implementación del Plan de estudio C se mantiene una proyección intensiva de continuar la preparación de los docentes de la Educación Preescolar, a partir de un equilibrio en la integración armónica del contenido teórico, teórico- práctico con la atención al desarrollo de habilidades propias; no obstante, la metodología que utilizaba el profesor para apreciar las obras plásticas, (ver figuras) se observándose un nivel reproductivo en la que aún anulan la percepción visual y lo semiótico.

Segunda etapa (2002- hasta 2018). Enriquecimiento de la enseñanza de la Educación Plástica en la formación inicial de la educación preescolar (Plan D y E)

Esta etapa se le denomina de esta forma, porque la enseñanza de la Educación Plástica forma parte del proceso de perfeccionamiento de las nuevas transformaciones de la Enseñanza Superior a raíz del proceso de la Universalización, la cual pretendía continuar preparando a las educadoras en lo metodológico, didáctico, logrando una cultura general integral.

En la etapa se precisan hechos significativos que sirvieron para ilustrar el proceso histórico: se establece el proceso de Universalización de la enseñanza. Como segundo: se introduce la Informática Educativa a raíz de la institucionalización de las Tecnologías Informáticas y Comunicativas (TIC) y, por último, el inicio de la concepción ideológica de la “Batalla de Ideas”; de manera muy especial todos constituyen antecedentes de valor para percibir un marco histórico singular por los efectos de la “Tercera Revolución Educativa”, y su principio básico está en desarrollar la cultura general integral, con el apoyo de diversos programas.

En tal sentido, se identifican los siguientes aspectos:

- En el año 2002 nuestro pueblo, se enfrenta a una batalla de ideas con el fin de alcanzar una cultura general integral en los primeros diez años del siglo XXI.
- En el curso 2003-2004, se introduce la universalización en los Institutos Superiores Pedagógicos significó un primer año académico intensivo destinado a alcanzar el desarrollo de motivación por la carrera, la nivelación cultural de los docentes, el dominio de elementos metodológicos básicos como docentes.
- En el curso 2006-2007 se realiza una adecuación del plan de estudio C, donde la Educación Plástica está incluida como asignatura del currículo a raíz de un proceso de validación.
- Se mantuvo la concepción disciplinar-modular para el componente académico, así como el total de 48 horas. En general, esta adecuación estuvo orientada a la modificación de primer año, y su redistribución, con prioridad a la preparación para el trabajo en las áreas de desarrollo del currículo de la Educación Preescolar
- En el curso escolar (2010-2011), se aplica el plan D, que incluirá a la asignatura Educación Plástica la concepción de integración de las disciplinas didácticas particulares con el objetivo de ofrecer ejes comunes en el tratamiento didáctico de los contenidos, que consolide la preparación de los docentes.

Por otra parte, la Educación Plástica responde a la necesidad de continuar formando un profesional con perfil amplio dotado de conocimientos, habilidades, capacidades, cualidades y valores, que les posibilite dirigir el proceso educativo, así como la orientación a las familias en las vías institucionales y el programa Educa a tu Hijo.

La Educación Plástica en este plan de estudio E permite que se aprovechen los contenidos de la apreciación visual para establecer la interdisciplinariedad con otras asignaturas del plan de estudios, fundamentalmente, donde está insertada junto a otras disciplinas generales, lo que se potencia las habilidades intelectuales y específicas de cada asignatura. Se fortalece el rol profesional del Licenciado en Educación Preescolar, con un perfil acorde a su modo de actuación profesional de dirigir el proceso educativo

En este orden, el tratamiento metodológico de los contenidos de la apreciación visual se continúa enseñando con los métodos generales tales como: el explicativo- ilustrativo, explicativo demostrativo, reproductivo entre otros, los procedimientos utilizados se encuentran: la observación, diálogo, explicaciones, demostraciones, de manera que el profesor con el apoyo de medios de enseñanza tradicionales, y los medios novedosos TV, Video, TIC, transmite mediante las demostraciones las habilidades y los conocimientos que debe adquirir los estudiantes en la apreciación de las obras plásticas, se hace énfasis en la metodología a seguir de (Ruíz,1984) atendiendo a los aspectos conceptuales, formales y la del Sistema Forma de (Morriña, 1985).

Además, los estudiantes en formación evidenciándose poco dominio de las habilidades apreciativas que conduzcan a la comprensión, interpretación y valoración de las obras plásticas; en los contenidos de la apreciación visual no incluye el método hermenéutico y lo semiótico para profundizar en el contenido y la forma de la obra

En el presente trabajo posibilitó profundizar en los antecedentes históricos del proceso de enseñanza -aprendizaje de la Educación plástica, teniendo en cuenta las dos etapas por la que transita el objeto de estudio.

Se enfatiza además las regularidades detectadas en cada una de las etapas, a partir de la evolución del objeto de estudio y se concreta la necesidad de preparación de los profesionales de la primera infancia, para dirigir adecuadamente el proceso de enseñanza -aprendizaje de la Educación Plástica.

Referencias bibliográficas

Addine, F. (2000). La profesionalización del maestro desde sus funciones fundamentales. Algunos aportes para su comprensión. Instituto Superior Pedagógica “Enrique José Varona”: Centros de estudios educacionales.

- Addine, F.** (2002). Papel de la investigación didáctica como vía de profesionalización. En Ana María González Soca (Ed.), *Nociones de Sociología, Psicología y Pedagogía* (pp. 69-160). La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.
- Addine, F.** y Gilberto García. (2009). Formación permanente del profesor, retos del siglo XXI (pp. 2-6). Editorial Pueblo y Educación.
- Álvarez, L.** y Ramos, J. F. (2003). *Circunvalar el Arte*. Editorial Oriente.
- Álvarez, L.** y Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente.
- Álvarez, C.** (1999). *La escuela en la vida*. Editorial Pueblo y Educación.

La apreciación plástica y sus antecedentes históricos en el proceso de la educación artística

Laura Margarita Fernández Martínez

Adia Gell Labañino

Al analizar la historia de la didáctica de la Educación Artística y particularmente, la apreciación plástica en Cuba en las carreras pedagógicas, se consideran necesarios los referentes históricos como elementos esenciales en el orden teórico y práctico, para el análisis del período mediante la periodización.

Se entiende que (López, 2011). “La periodización es la abstracción por medio de la cual se separa un momento determinado del flujo ininterrumpido de la historia para otorgarle un carácter de ruptura o viraje.” (p. 23). Se concuerda con (Sabogal, 2012, p.5), al decir que “Las periodizaciones el proceso mediado por la abstracción a partir de la cual se separa un punto señalado del flujo interrumpido de la historia para conferir un carácter de ruptura a un proceso determinado” (p.5), y resultado lógico del estudio de las etapas se determinan las tendencias históricas.

La precisión de las etapas de periodización nos propicia las características y los rasgos tendenciales del objeto de estudio determinado, por lo que, en la última parte del epígrafe declarado para esta construcción, se articulan las tendencias que han caracterizado el objeto de referencia investigado. (Brizuela, 2011, pp. 5-9).

Para realizar una caracterización profunda de la formación de los profesionales en Cuba, en carreras pedagógicas se analizaron las investigaciones de algunos autores entre ellos: (Cabrera, 1981; Acha, 2007; Rizo, 2010; Enebral, 2012); los cuales aportan aspectos importantes referidos a diferentes facetas de la educación artística en general.

Otras fuentes consultadas nos remiten a los planes de estudios, programas de asignaturas, validaciones de carrera, así como las resoluciones y orientaciones con la finalidad de determinar los antecedentes históricos del proceso enseñanza-aprendizaje de la Educación Artística, en las carreras pedagógicas de la educación infantil, especialidad logopedia para el desarrollo artístico-estético de los estudiantes.

A inicios del periodo revolucionario, por falta de maestros se elimina de los planes de estudio de la educación infantil la mayor parte de los programas del ciclo estético. Por tanto, para la valoración histórica del proceso de enseñanza aprendizaje de la apreciación plástica en la asignatura de referencia, en carreras pedagógicas de la Educación Infantil, especialidad Logopedia se asume el periodo (1971-2012).

Se determinan tres etapas:

Primera Etapa:(1971-1984): Implementación de programas de arte en los planes de estudios de carreras pedagógicas de la Educación Infantil, especialidad Logopedia.

Segunda Etapa:(1985-2001): Perfeccionamiento de los programas de arte, con énfasis en la apreciación plástica en las carreras pedagógicas universitarias de la Educación infantil especialidad Logopedia.

Tercera Etapa (2002-2012): Fortalecimiento de lo artístico-estético en los estudiantes de carreras pedagógicas universitarias de la Educación infantil, especialidad Logopedia.

Para el análisis histórico se determinaron los siguientes indicadores:

- Concepciones artístico-estéticas y su relación con la apreciación plástica.
- Características de los planes de estudio desde la relación teoría-práctica.
- Tratamiento de la apreciación plástica desde el arte local y su integración al contenido académico para el desarrollo artístico-estético.

Primera Etapa: (1971-1984): Implementación de los programas de arte en los planes de estudios de las carreras pedagógicas de la educación infantil especialidad Logopedia

A partir de los años 1971-1972 con la celebración del Congreso de Educación y Cultura y la aprobación por el Primer Congreso del Partido donde se establece la Tesis y Resoluciones sobre la Política Educacional, donde se plantea el objetivo de la educación comunista y la formación integral de las nuevas generaciones.

Se crearon en el año 1976 los Ministerios de Educación Superior y de Cultura y coincide con la creación de los Institutos Superiores Pedagógicos lo que marca un hito en el perfeccionamiento del proceso formativo en el área educativa. Se inicia la Licenciatura en Educación y la aplicación

del Plan A (1976-1981) cuyo propósito fundamental era elevar el nivel cultural general de los egresados.

Esta etapa se caracterizó por crear las bases teórico-metodológicas para el desarrollo del proceso de apreciación artística en la formación del futuro profesional de la educación, se destaca generalmente en las carreras de Humanidades y en la carrera de Maestros Primarios. No obstante, el contenido del proceso de apreciación de las artes plásticas es insuficiente y poco sistemático, se evidencia un marcado carácter tecnicista; es el reflejo, por un lado, de la fragmentación de la disciplina y por el otro, no siempre es acompañado de acciones interactivas en respuesta a los necesarios cambios en el objeto.

En las orientaciones metodológicas de los programas de asignatura, no se incorporan de manera coherente procedimientos de análisis metodológico para el tratamiento de la apreciación plástica, en esta predomina el dibujo lineal como principal elemento del contenido. De ahí su carácter limitado para el desarrollo artístico-estético de los estudiantes.

El tratamiento de las artes plásticas se redujo prácticamente al nivel elemental, no se reconocen construcciones teóricas, ni metodológicas que se dirijan al proceso de enseñanza-aprendizaje, caracterizado por limitaciones para abordar el contenido.

La Educación Artística presentó limitación para el desarrollo cognitivo de los estudiantes, no se sistematiza lo artístico-estético, por tanto, es insuficiente el desarrollo integral de los estudiantes de las diferentes carreras pedagógicas de la Educación infantil, ya que se realizan acciones aisladas, en el tratamiento teórico-metodológico del proceso de apreciación artística sin un carácter totalizador, con un marcado perfil estrecho y especializado.

En 1982 se puso en vigor el plan de estudio B, a partir de un proceso de validación del plan anterior, en de perfeccionamiento implicó mejoras en la concepción de las disciplinas y programas de las asignaturas.

En esta etapa se proyectaron a nivel nacional varias carreras de la Educación infantil como las de Maestros Primarios, Educación Especial y Logopedia, con la modalidad de CRD con una duración de cinco años en el Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”. Con el nivel de ingreso de doce grado.

En estas carreras se continúa el tratamiento de la apreciación plástica como elemento aislado ya que la prioridad en el horario lectivo estaba dirigida a temas prácticos de técnicas plásticas y el dibujo. La proyección

del proceso de apreciación de las artes plásticas, a partir de problemáticas con carácter universal. También se da tratamiento a las Artes Plástica de carácter nacional. Sin embargo, en el programa no se tenía en cuenta el tratamiento de la apreciación del arte local.

El tratamiento didáctico era insuficiente a los contenidos de la apreciación plástica desde una visión integradora, al no integrar los elementos del lenguaje visual, con los contenidos de otras materias, el contenido era fraccionado. El método utilizado aún no garantizaba su tratamiento integrador.

Segunda Etapa: (1985-2001): Perfeccionamiento de los programas de arte, con énfasis en la apreciación plástica en carreras pedagógicas de la Educación infantil especialidad Logopedia

Esta etapa de perfeccionamiento de la Educación Superior, no estaba exento de insuficiencias para el tratamiento de la apreciación plástica de forma integral ya que limitaba el desarrollo artístico-estético de los estudiantes. Se incluyó la asignatura de Educación Artística en estas licenciaturas con un carácter facultativo y como medio de ampliación de la cultura general.

La práctica pedagógica respondía a un sistema que integraba a los Institutos Superiores Pedagógicos, escuela-comunidad y la coordinación de acciones en función de la formación del docente. No obstante, aún resulta insuficiente el tratamiento de la apreciación plástica del arte local, teniendo en cuenta el desarrollo cultural de la localidad que favorecen un arraigo histórico- cultural desde lo local-nacional-universal.

En 1987 se produjo una adecuación en los planes de estudio al realizarse modificaciones en cuanto a la disminución de la carga docente, pero aún se muestran insuficiencias en este período de realce de la apreciación plástica. De manera que la apreciación plástica continúa fragmentada, en el tratamiento del arte local, se trabaja de forma limitada y extradocente.

En el curso (1990-1991) se pone en práctica el Plan de estudio C, perfeccionando se la integración armónica de los componentes académico, laboral e investigativo, sometidos a cambios, equilibrándose la formación teórico-práctica con el predominio del método de trabajo independiente e investigativo.

Se valora de manera particular que en esta etapa el proceso de enseñanza-aprendizaje en la disciplina de Educación Artísticas desarrolló teniendo en cuenta quede1993-1994 surge el periodo especial, se imple-

mentan los programas alternativos y en esta dirección se toma como vía alternativa por la falta de materiales, se proyectan entonces los programas de juegos alternativos, donde se muestra una integración entre las disciplinas artísticas.

El tratamiento del arte local como recurso didáctico de la apreciación plástica todavía no se declara en su integralidad estética. Las manifestaciones expresivas de los estudiantes son debajo nivel y demuestran insuficiencias en la interpretación y generalización del lenguaje visual, por lo que sus criterios y reflexiones críticas carecen aún de fundamentos.

En 1999-2000 se elabora la estrategia de perfeccionamiento de la Educación Estética en la escuela cubana actual, con la aspiración de convertirla en el centro cultural más importante de la comunidad. En el (2002) enmarcada en la “Batalla de ideas” que para los Institutos Superiores Pedagógicos significó un primer año académico intensivo destinado a lograr propósitos en era les con el objetivo de cubrir necesidades planteadas por la máxima dirección del país, para resolver el problema de las necesidades de cada territorio.

Ya en esta etapa los programas de Educación Artísticas e impartían con una adecuada coherencia en los contenidos contentivos en el plan de estudio, pero estos aún carecen de tratamiento adecuado para el desarrollo de la apreciación del arte local desde el punto de vista didáctico dentro del plan de estudio.

El vínculo de la teoría y la práctica evidencia un tratamiento fragmentado referido al tratamiento de las concepciones teóricas de los dominios artísticos La relación estructural funcional de los ámbitos culturales mostró una línea más coherente en cuanto a los contenidos artísticos de manera general, aunque manifiesta insuficiencias en la apreciación plástica a partir del contenido y la utilización de métodos didácticos no es la más adecuada.

Tercera etapa (2002-2012): Fortalecimiento de lo artístico-estético en los estudiantes de carreras pedagógicas de la Educación Infantil, especialidad Logopedia

La Tercera Revolución Educación al se proyecta desde el curso 2002-2003. Se instrumenta en el país el programa de Universalización de la Educación Superior que incluye las carreras pedagógicas universitarias. En esta etapa los planes de estudio fueron rediseñados atendiendo a los niveles de educación

correspondientes y el modelo del profesional. Surge una nueva modalidad que demanda nuevas exigencias a la práctica pedagógica.

Las Universidades de Ciencias Pedagógicas se amplían y trasciende de la instalación centra la las micro universidades y las sedes municipales con la participación activa de los profesores adjuntos y tutores. Se beneficia hacia un mayor acceso a carreras pedagógicas, en tanto los estudiantes reciben, una preparación profesional integrando la formación académica, laboral, investigativa y extensionista desde las sedes pedagógicas.

La implementación del Plan de Estudio C modificado proyecta el programa de Educación Artística con las asignaturas (plástica y música). Los contenidos de apreciación tienen pocas horas planificadas en el fondo de tiempo. Por tanto, es aún insuficiente el proceso de la apreciación plástica desde el arte local, para el desarrollo artístico-estético de los estudiantes.

Se reconoce la importancia del proceso de relaciones entre la universidad y los diferentes ámbitos culturales de la localidad y se señala, como una de las causas que inciden en la falta de correspondencia entre lo establecido y la práctica pedagógica.

En el curso 2007-200, en este plan C modificado las carreras pedagógicas de referencia reciben los programas de Apreciación Artística, Educación Plástica y su Metodología, Educación Musical y su Metodología. La Apreciación Artística se basa en el arte universal; así como de las Artes Plástica a nivel nacional (ver figuras). Sin embargo, solo tiene un tema para el tratamiento de la localidad, lo cual resulta limitado para el desarrollo artístico-estético de los estudiantes.

En el Plan D, que comienza en el curso 2010-2011, la Educación Artística es una disciplina que se imparte en el CRD, en el 2do año de todas las carreras. En tanto aún se muestran dificultades para la ejecución de acciones y tareas desde el arte local, la relación funcional estructural de los ámbitos culturales de la localidad son insuficientes para las actividades integradas de las diferentes manifestaciones plásticas.

Se toma en cuenta en los procesos de validación de los programas, la inclusión de variantes teóricas metodológicas para el tratamiento de las artes plásticas de localidad, (ver figuras), ya que para (Cook, 2012) el “arte local es el espacio compartido que permite socializar la obra artística mediante el estudio realizado por los estudiantes bajo la orientación del profesor“ (p. 6), en tanto le permite apropiarse de hechos y procesos singulares locales para un desarrollo que trascienda de lo local a lo nacional y lo universal.

De manera que en el análisis realizado a partir del movimiento del objeto vinculado al campo de acción se revelan los siguientes rasgos distintivos, por lo que, la periodización del proceso de enseñanza-aprendizaje de la asignatura Educación Artística en la carrera pedagógica de la educación Infantil, especialidad de Logopedia, da cuenta:

- En su primera etapa, del carácter fragmentado de este proceso en lo referente a la apreciación plástica. Donde no se asume con un enfoque integrado en la relación de la teoría y la práctica y se concibe el proceso desde una concepción tecnicista, academicista y pragmática, desvinculada del contexto local.
- En la segunda etapa, se constata la implementación de programas alternativos, pero con las mismas limitaciones en el contenido cultural y en el vínculo teoría-práctica por falta de su sistematización.
- En la tercera etapa se evidencia una concepción teórica más amplia, pero con un diseño aún pragmático, el método utilizado no garantiza la integración de los componentes artísticos-estéticos y no satisface el desarrollo artístico-estético de los estudiantes.

Por tanto, en este estudio se manifiesta la siguiente tendencia:

Como resultado del carácter fragmentado, academicista y descontextualizado del proceso de enseñanza-aprendizaje de la Educación Artística en los estudiantes de las carreras pedagógicas de la Educación Infantil, (Logopedia), tiene como consecuencia entre otros factores, la utilización de un método de enseñanza-aprendizaje (visual) poco productivo de la integración teórico-práctica de los componentes de la educación artística, que revelan insuficiencias en el desarrollo artístico-estéticos de los estudiantes.

Aún se muestran dificultades para la ejecución de acciones y tareas desde el a perspectiva del arte local, la relación funcional estructural de los ámbitos culturales de la localidad son insuficientes para el desarrollo de acciones y actividades integradas.

El método visual utilizado presenta limitaciones en cuanto a las posibilidades de interacción, análisis, interpretación, valoración y significatividad.

El estudio de la localidad precisa ser tratado didácticamente por la importancia que revisten las diferentes manifestaciones plásticas de esta parte de la región.

Referencias bibliográficas

- Acha, J.** (2007). Las actividades básicas de las artes plásticas. Editorial Adagio.
- Brizuela, S.** (2011). Arte y localidad: Rasgos históricos tendenciales del paisaje. En texto y contexto en los medios de comunicación. Editorial Bosch
- Cabrera, R.** (1981). Apreciación de las artes visuales. Editorial Pueblo y Educación.
- Cook, L.** (2012). La educación artística: vía fundamental para la Educación Estética. Editorial Adagio.
- Enebral, R.** (2012). Modelo Didáctico para el trabajo metodológico con los valores patrimoniales en la escuela primaria. [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Enrique José Varona]. [Tesis doctoral no publicada]
- López, J.** (2011). Aproximación teórica a las especificidades de la periodización pedagógica: Retos y perspectivas. Editorial Labor.
- Rizo, E. A.** (2010). Metodología para el proceso de apreciación de las Artes Plásticas en la formación permanente del profesor de Secundaria Básica. [Tesis doctoral, Universidad de Ciencias Pedagógicas Frank País García]. [Tesis doctoral no publicada].
- Sabogal, R.** (2012). Consideraciones históricas sobre la periodización de los procesos socioculturales. Editorial Grijalbo.

La segunda vanguardia plástica cubana como símbolo de nuestra identidad nacional

Yanelis Blanco Sarracen

Geobanis Salas Batista

Irene Basulto Magre

A fines de los años 30 se consolida en Cuba un movimiento artístico que iniciado a mediados de los años veinte, revela un sólido proyecto de modernidad que absorbe creativamente las influencias foráneas en la búsqueda de un camino propio. En ese sentido desempeña un papel importante la Exposición de Pintura y Escultura de 1938, la cual emerge una nueva generación de artistas que llevará sobre sí el peso decisivo en el proceso de maduración de la pintura cubana de los años 40.

Aunque se habla de varios artistas representativos en esta ocasión se profundiza en solo dos artistas plásticos. De ahí que desde lo general se tiene en cuenta que, junto a las figuras de la anterior promoción comienzan a exhibir otras como: Amelia Peláez, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Mario Carreño, Wifredo Lam, entre otros.

A diferencia de los anteriores, no comenzaron a crear sobre el vacío, pues han encontrado un cuerpo de obras y reflexiones del cual partir. Son hijos de otro momento histórico: los años de frustración y repliegue después del fracaso de la revolución del 30 y tienen otras inquietudes.

Se valora lo planteado por (Acha, 1997) “estos artistas presentan un mayor nivel de profundidad en lo que se refiere a dar soluciones técnico-formales como y hacer un uso más dinámico del espacio” (p. 8). Criterio con el que se concuerda ya que la creación pictórica de estos en una consulta obligatoria para los estudios de la cultura cubana.

De ahí que, el objetivo es caracterizar la segunda vanguardia plástica cubana como símbolo de nuestra identidad nacional para contribuir a la formación cultural de las jóvenes generaciones.

Es necesario tener en cuenta los rasgos esenciales que antecedieron a esta etapa (finales del siglo XIX y principios del XX) así como la semejanza con la anterior generación, búsqueda de una expresión cubana dentro de la modernidad artística de occidente cabe señalar algunas características propias de esta generación como:

- Influencias del muralismo mexicano.
- La pintura de tema político y social pierde el ímpetu de los años precedentes y prácticamente desaparece.
- El criollismo interesado en temas rurales o campesinos se orienta hacia otras dimensiones más ocultas o evocativas.
- Los jóvenes artistas dan pronto nuevas interpretaciones de aspectos pocos abordados o inéditos de lo cubano.
- Los paisajes urbanos, ahora predominantes sobre los campesinos, están muchas veces centrados en La Habana, convertida en espacio mítico.
- Hay un repliegue hacia los interiores domésticos de los blancos criollos, agobiados de ornamentos. El ornamento parece ser un elemento unificador del período y define buena parte de la obra de muchos artistas, dentro de una inclinación acumulativa que muchos llaman barroca.
- Se crean nuevas iconografías, alejadas de las representaciones pintorescas, cuando se abordan la cultura de los negros cubanos.
- Color expansivo y sensual.
- La metáfora anuncia tempranamente la vocación intimista que dominará la obra de la mayoría de los creadores de este período.
- Mantienen la constante afirmación nacional de la generación anterior.
- Asumen elementos aislados, pero representativos de la cubana: detalles de la arquitectura colonial como la vegetación, las costumbres y tradiciones populares.
- Se profundiza en soluciones técnico-formales como: el desplazamiento del eje del cuadro. Se proponen romper con el encuadre clásico para hacer un uso más dinámico del espacio. Apenas hay lugar para lo descriptivo.
- En esta hornada existe una marcada influencia extranjera de las corrientes de entre vanguardia, sobre todo del cubismo y del surrealismo.

De manera particular hacemos un análisis sobre dos artistas de los grandes

Amelia Peláez (1896 -1968)

A fines de 1927 Amelia Peláez – que obtiene desde su graduación en San Alejandro éxitos de crítica con sus paisajes habaneros a la manera de Romañach- viaja a París. Antes ve en La Habana las primeras manifestaciones de rebeldía antiacadémica de algunos contemporáneos; pero no se suma al incipiente movimiento renovador. En París, sin embargo, adopta el lenguaje moderno después de su llegada con una serie de dibujos de 1928.

Sus obras europeas hasta 1933 tienen el carácter de exploraciones tendidas hacia diversos y opuestos problemas pictóricos, en un proceso de apropiación del modernismo que, a la vez inicia definiciones importantes de su estética. En ellas aflora su predisposición decorativa, su sentido del color profundo, su obsesión lineal y su inclinación por la composición bien estructurada. Las lecciones de sus maestros preferidos: Matisse, Picasso, Gris, Braque, comienzan a convertirse en materia propia.

Según (Batet, 1996) “en un proceso de apropiación del modernismo que, a la vez inicia definiciones, en la que se ocupa en explicitar elementos arquitectónicos mediante líneas y trazos fuerte y brillantes” (pp. 3-7). Por lo que en ellas aflora su predisposición decorativa, su sentido del color profundo, su obsesión lineal y su inclinación por la composición bien estructurada. Recién vuelta a Cuba redescubre el ambiente con ojos entrenados e incorpora poco a poco elementos de la arquitectura y las artes decorativas cubanas del siglo XIX.

Características de su obra

- Colores planos, brillantes y color saturado y luminoso.
- Formas geométricas de los medios puntos y las lucetas.
- Representación de fragmentos de un universo íntimo salvado de la caducidad del tiempo. La composición gira en torno al asunto central.
- Carácter decididamente criollo desde la más absoluta modernidad.
- Línea negra como sostén estructural de la obra.
- La composición gira en torno al asunto central y recia simplificación estructural.

- En sus cuadros no hay representación exacta de los objetos, sino genérica, esencial, sintética mediante elementos estrictamente plásticos.

Consideraciones de las etapas

1935. Las obras de esta etapa inician una serie que se prolonga con unidad estilística hasta finales de la década. Son los llamados bodegones criollos, en donde los hallazgos del cubismo se han transformado en un lenguaje menos austero. El mantel blanco.

1940. Comienza a incorporar formas tomadas de las artes decorativas y del ambiente criollo del siglo XIX: los diseños de los pisos, las vidrieras de diseños geométricos y colores brillantes, las tallas de madera de muebles y mamparas, el mimbre, las rejas de hierro, los balaustres, las columnas, vestigios de un pasado traducidos a un lenguaje plástico moderno. Naturaleza muerta con pitahaya.

Wifredo Lam (1902- 1982)

Cursa estudios en San Alejandro entre 1920 y 1923. En 1923 viaja a España y entra en el taller del pintor Fernando Álvarez de Sotomayor, director del museo del Prado. En España se acerca a lenguajes pictóricos modernos. Se traslada a París en 1938 y allí conoce a Picasso. Es en París donde se produce la apertura progresiva del pensamiento de Lam hacia las vanguardias cuando se pone en contacto con el arte africano.

La estatuaría y máscaras africanas que tanto influyeron en el desarrollo del cubismo, encuentra en Lam a un artista dotado de la sensibilidad necesaria para descubrir su poderosa espiritualidad. Por lo que se asume lo planteado por (Noceda, 2002) “posee la habilidad de tener en sus creaciones una intensidad dramática de talla mayor, y de una excelente imagen poética”. Sus creaciones son excepcionales independientemente del tema de que se trate, y presentan una riqueza cromática y estilo único. Cabe resaltar que el artista se afana en conseguir la síntesis y brillantez de ejecución de la escultura africana, pero rescatando su espiritualidad. En sus maternidades de París encontramos ya en Lam un aliento poético que no lo abandonará jamás.

Ante la inminencia de la entrada en París de las tropas alemanas, Lam escapa hacia Marsella. Allí se encuentra con un grupo de artistas y escritores surrealistas, entre ellos al gran teórico del movimiento, André Bretón,

coincidencia esta decisiva para Lam, ya que fija el momento de su relación más estrecha con el surrealismo.

Los dibujos realizados en Marsella constituyen la mejor expresión de una nueva concepción de la vida y del arte. En esta ciudad aparecerán, por primera vez, las figuras antropomorfas de carácter andrógono que constituirán presencias relevantes en las obras más significativas del artista entre 1942 y 1945.

Posteriormente, Lam regresa a Cuba en 1941 y a lo largo de 1942 trabaja intensamente en un conjunto de obras en las que se hace evidente la presencia de etapas no concluidas, así *Mujer con Niño* evoca las maternidades de París en una composición de estructura cubista, marcada por la influencia de la escultura africana. Por su parte, el *Rey del Juguete* de 1942, entre otras pinturas, realizada sobre soporte de papel, rescata imágenes confinadas a modestos cuadernos de notas realizadas en Marsella y que le acompañaron en su viaje de regreso a la isla.

También se tiene en cuenta que sus relaciones con el movimiento surrealista, con Picasso y la vanguardia española lo mantuvieron en una órbita aparte del vanguardismo cubano, pero su inserción en el curso de la pintura moderna cubana se produce a partir de 1941, cuando regresa al Caribe y conoce a la escritora Lidia Cabrera quien lo introduce en el conocimiento de la cultura africana. Su obra comienza a sufrir una transformación decisiva.

Ese territorio casi inexplorado, será el detonante de una pintura que actuará como un polo aislado, pero poderoso dentro de la plástica de la época. Gracias a esta revelación fulminante, supera los márgenes de actuación del cubismo analítico, para impregnar a éste una vida nueva, un lirismo desconocido.

A partir de ese momento inicia un intenso trabajo de adaptación del cubismo y el surrealismo al mundo mágico virgen que ha descubierto. Trabaja incansablemente, pintando sobre papel craft. La experiencia resulta exitosa, y así hacen su aparición *Figura con gallo*, *Maternidad en verde*, *Mujer sobre fondo verde*, *Mujer con la pierna cruzada*, antecedentes importantes de cuadros trascendentales como *La Jungla*, *La silla* y otras con las cuales logra una interpretación estética inédita de la convulsa y compleja realidad americana.

De ahí que los autores (Pérez, 2000 y Méndez, 2002), concuerdan en que la obra pictórica de Lam abre nuevas direcciones y grandes horizontes, ya que marca pautas en la plástica contemporánea, de manera que a

nuestro criterio su creación artística impone una nueva manera de percibir la realidad.

Por otra parte, la cumbre en la que se ubica La Jungla es compartida en plano de igualdad por un grupo de piezas que ostentan junto a aquella, el rango de auténticas obras maestras. A su vez con La silla cristaliza la revelación de lo Real maravilloso americano, como resultado de una armónica y natural coexistencia entre realidad y fantasía.

Se tiene en cuenta a (Pogolotti, 2000) “la obra adquiere una nueva concepción de la pintura, expresado no sólo a nivel estilístico, sino también por su dimensión de materialidad y prodigio, cotidianidad y trascendencia” (p.17). Se comparte este criterio porque su cromatismo, así como su sentido y significado enriquece la cultura del perceptor.

También se valora de cómo se nutre de la cultura haitiana en su viaje realizado a finales de 1945 y su permanencia durante varios meses en ese país induce en un inesperado cambio en su obra como resultado con el contacto con el Vudú. El sentido sincrético de su obra se enriquece al contacto con sus tradiciones, costumbres y cultura.

Las obras realizadas en 1947 sorprenden por los cambios estructurales, iconográficos y de colorido. Surge un grupo de figuras totémicas, animadas por una agresividad desconcertante, reflejo de una intensa conmoción espiritual y de una necesidad interior de expresión. Así aparecen Madre e hijo, Torso de mujer, Canaima IV, Personaje con dos Elegguá, Conjunto de composiciones pintadas en óleo o tempera sobre papel craft, en las cuales domina una atmósfera sombría conseguida con el empleo de ocre, negro y sienas.

Las piezas de esta serie, aunque cuentan con personalidad suficiente para actuar con independencia, constituyen estudios próximos a las grandes composiciones que resumen las indagaciones esotéricas del período: Tres dimensiones, Nacimiento, La boda y Belial, emperador de las moscas.

Desde esta perspectiva se valora una nueva visión creativa, a partir de 1949, presenta una composición diferente, igualmente impresionante, que cuenta, además con un diseño más elegante y sintético. Así, reaparecen en su pintura temas ya abordados por él como la mujer sentada y la maternidad, a los que se incorpora la mujer caballo, figura emblemática poseedora de una poderosa sensualidad.

En la década del 50 Lam se siente profundamente atraído por el arte de las culturas primitivas de Nueva Guinea, incorporando un grupo de piezas

de esta región a su colección. El interés por estas culturas totémicas, de apariencia perturbadora, se reflejará en nuevas variaciones morfológicas de su pintura.

Durante la década del 60 Lam trabaja en un conjunto de grandes composiciones en las que sintetiza las ganancias conceptuales y morfológicas obtenidas por su pintura en las dos décadas anteriores. Este ciclo se inicia con obras como: Amanecer, Cerca de las Islas Vírgenes y La Sierra Maestra, todas creadas en 1959, que constituyen la vanguardia de los cambios introducidos en su pintura con posterioridad.

El Tercer Mundo 1965-1966, cuyo primer nombre fue Pájaro Victoria, marca un momento clima. El cuadro, por su intensidad dramática y poderosa imagen poética, posee la capacidad de sacudir conciencias, transformándose rápidamente en símbolo de la rebeldía de los pueblos oprimidos del planeta. Esta obra fue concebida como su homenaje plástico a la Revolución Cubana. En la década de los años 70 del siglo xx, su obra como grabador adquiere especial relevancia a través de sus series Visible Invisible, Le Regard Vertical y El último viaje del buque fantasma, entre otras.

De manera general los jóvenes artistas dan pronto nuevas interpretaciones de aspectos pocos abordados o inéditos de lo cubano, por lo que:

- En Amelia Peláez encontramos una artista donde la representación de fragmentos de un universo íntimo salvado de la caducidad del tiempo. La composición gira en torno al asunto central. Línea negra como sostén estructural de la obra.
- Los diseños de los pisos, las vidrieras de diseños geométricos y colores brillantes, las tallas de madera de muebles y mamparas, el mimbre, las rejas de hierro, los balaustres, las columnas, vestigios de un pasado traducidos a un lenguaje plástico moderno.
- Wifredo Lam, poeta de lo mítico, supo descubrir en la riqueza de las culturas preteridas por los poderosos la sabia que alimentó su propio fuego. Creó a través de su arte un puente de unión que amplió la comprensión entre los hombres.
- El carácter sincrético e integrador de su obra favoreció el desarrollo de un discurso multicultural con el que supo llegar a todas las latitudes.

Referencia bibliográfica

Acha, J. (1997). Pintura Cubana: temas y variaciones. No 4, p, 8 Ediciones UNEAC. Cuba.

Batet, J. (1996). “Vanguardia, identidad y utopía” en Revista Arte Cubano No. 1, p.3-7

Méndez, R. (2002). Los cuerpos del siglo. Editorial Ácana.

Noceda, J. M. (2002). (en Gaceta de Cuba No 6, p 5. noviembre-diciembre.) Wifredo Lam. Consolidación de una poética.

Pérez, G. (2000). Las estrategias de un crítico. Editorial Letras Cubanas.

Pogolotti, G. (2003). Experiencia de la crítica. Editorial Letras Cubanas, No 3 p17-18.

Valoración histórico-pedagógica de la educación musical en Santiago de Cuba: retos y estrategias

Aysmara Borlot Faure

Carlos Rafael Rubio Pérez

De manera general la educación musical en Cuba se caracteriza por asumir referentes en investigaciones de musicólogos, profesores de escuelas de música, metodólogos, periodistas y doctores en Ciencias del Arte, y en Ciencias Pedagógicas los que, establecen ideas desde el siglo xv hasta el período revolucionario. Entre ellos Gramatges (1982), Rodríguez (2013), Ponsoda (2013) así como investigadores del Centro de Investigación y Documentación de la Música Cubana (CIDMUC).

Otros referentes acerca del estudio de la educación musical en Santiago de Cuba, se encuentran en trabajos científicos estudiantiles e investigaciones de profesionales de la cultura, la educación y la historia. En las que se ofrecen biografías de personalidades nacionales o locales como las de Amadeo Roldán Gardes, Laureano (Lauro) Fuentes Matons, Dulce María Serret, realizadas por Fuentes (1981), Portuondo (s/a), Lolo (2013). Sin embargo, se advierte en Santiago de Cuba, la carencia de investigaciones que sistematicen las concepciones pedagógicas relacionadas con la educación musical, el desarrollo histórico de las instituciones inmersas en esta enseñanza y el quehacer pedagógico de esta parte de la isla en ese período histórico.

Para lo cual el objetivo que se establece es valorar el proceso histórico-pedagógico de la educación musical en Santiago de Cuba con el fin de contribuir a la formación cultural de los estudiantes universitarios de perfil artístico, a partir de una sistematización de concepciones pedagógicas de la educación musical santiaguera en el período de 1902 a 1958.

Lo que se sustenta en el diagnóstico obtenido, en el cual los docentes que inciden en la formación pedagógica universitaria consideran que es necesario el estudio de la historia de la educación musical, significan que su tratamiento no ha de llevarse de manera mecánica y simplista, por el contrario, su aprendizaje ha de ser motivante y dinámico para que fomente y afiance en las nuevas generaciones, los valores típicos de la sociedad en que vive, a través del uso de métodos y procedimientos adecuados.

Manifiestan los docentes que resultan insuficientes los estudios sobre los antecedentes del desarrollo de la educación musical y de las concepciones pedagógicas, que en las instituciones del período enmarcado se han realizado, ya que las obras encontradas abordan otros períodos o sólo abordan determinados elementos, así como que resulta insuficiente la direccionalidad en los trabajos científicos-estudiantiles e investigaciones históricas-pedagógicas hacia la sistematicidad que propicie el vínculo con la historia de la educación musical.

Desarrollo

En un acercamiento a la categoría proceso histórico-pedagógico; se asume a (Ramos, 2011) quien lo define como “Proceso que expresa la transformación continua de la educación como complejo fenómeno social, la institución escolar y las concepciones pedagógicas predominantes; a través de la historia, se produce por etapas y responde a leyes de naturaleza social” (p. 5) es decir, que se han de considerar en su análisis las formaciones económico sociales, y el carácter histórico social de la educación.

Lo antes declarado posibilita que se considere el análisis que desde lo general a lo particular se realiza de aspectos elementales del ámbito educativo que influyen en la formación pedagógica universitaria con enfoque histórico que favorece la cultura profesional en cuanto a la música. La educación musical se concibe como la Educación Integral Multifacética y Cultural, de ahí que la especialización y profundización en los conocimientos que se transmitan a los educandos, tiene que estar en correspondencia con estas dos grandes líneas de formación en el ámbito musical y con el sujeto que aprende. (Sánchez, 2014)

En correspondencia con lo anterior, la educación musical contribuye a la formación integral del estudiante, no sólo en las actividades específicamente musicales, sino también en la ampliación de los procesos psíquicos cognitivos, cualidades psíquicas y en el desarrollo del lenguaje; propicia además un estado emocional positivo que influye en la manera de comportarse, de escuchar, de analizar, de desenvolverse del individuo.

La construcción de los referentes teóricos de la investigación desarrollada ha permitido asumir desde el proceso histórico-pedagógico de la educación musical santiaguera entre 1902-1958, las concepciones pedagógicas, como una categoría que sintetiza naturaleza histórico-social y clasista, que inciden en su formación y desarrollo. Asuirla como sistema de ideas, conceptos y representaciones sobre la

educación; le otorga complejidad a su estudio, dada la amplitud, y diversidad de tales ideas, conceptos y representaciones pedagógicas; establece dos tipos de concepciones pedagógicas: las generales y las específicas, según (Ramos, 2010).

De ahí que varios autores, entre ellos (Barja, 2010) considera “que el proceso histórico es un período de tiempo durante el cual una sociedad se organiza de una manera determinada y luego se va transformando hasta ingresar en un nuevo período histórico” (p.8). Se valora que el proceso histórico es el camino por donde transcurre cada sociedad, y que estos se dividen por etapas o épocas desde la óptica de (Suárez, 2012)

A diferencia del hecho histórico (que es de corta duración), los procesos históricos son más largos; pueden durar años, décadas y hasta siglos. Del anterior razonamiento, es necesario significar que, como proceso histórico, se reconoce el cúmulo de acontecimientos en la sociedad, que identifican sus progresos y regresiones, destaca la realidad de la etapa y período en los diversos órdenes, tiene en cuenta su evolución en el tiempo y en su relación con otros procesos y hechos que de manera simultánea acaecen.

Estas interpretaciones propician el análisis de los procesos históricos que se estudian con un enfoque lógico, que precisa la visión íntegra del proceso en cuestión. Sobre la base del principio del historicismo en el análisis de los procesos pedagógicos, ubicado en el proceso histórico-pedagógico, por otra parte:

“la Historia de la Pedagogía, contextualizada a la Educación Musical, estudia la evolución de sus concepciones educativas, las formas de pensar desde la teoría y la práctica de la educación en esta manifestación y las proposiciones de variantes educativas y las transformaciones, dentro o fuera de la institución escolar”. (Suárez, 2005, p.27)

Lo anterior significa que proceso histórico-pedagógico de la educación musical en su singularidad porque es expresión de los cambios que se producen a nivel de la sociedad que encuentra su concreción en el quehacer pedagógico institucional. Marca el tránsito de la educación musical en los sistemas educativos.

Por otra parte, la Educación Musical Especializada y Educación Musical Generalizada; este último concepto contextualizado con el término Masiva, por la musicóloga (Sánchez, 2014) y otros investigadores; dirigen la formación del músico profesional y la Educación Musical Ge-

neralizada a la integralidad multifacética y cultural de los miembros de la sociedad. De ahí que la especialización y profundización en los conocimientos que se transmitan a los educandos, tiene que estar en correspondencia con estas dos grandes líneas de formación en el ámbito musical y con el sujeto en diferentes niveles.

Por otro lado (Ramos, 2010) analiza las concepciones pedagógicas como categoría que se manifiesta en el proceso histórico-pedagógico. Sin embargo (Borlot, 2013), aborda la esfera musical, más no la sistematización de las concepciones pedagógicas puestas de manifiesto en su enseñanza, aspecto que constituye una limitante en el conocimiento de esos antecedentes en el proceso docente educativo y pedagógico actual. Lo que confirma que resultan insuficientes las investigaciones de corte histórico-pedagógico en la educación musical santiaguera en el período al igual que los elementos que la particularizan en sus diversas ramas.

El investigador (Villalón, 2015) enriquece la temática con estudios de corte histórico-pedagógico, que se enfocan a personalidades del magisterio santiaguero, la formación de maestros en las diferentes enseñanzas e instituciones educativas, así como la incidencia en el sector de docentes de otras tierras, cada una ubicada en los períodos escogidos; pero no sistematiza la actual arista investigada.

En correspondencia con lo anterior se tiene en cuenta que la Historia de la Educación hace énfasis en: El estudio de las instituciones educacionales con impacto en el desarrollo educacional y sociocultural local y/o nacional. Las del magisterio cubano y a sus maestros más representativos.

Los retos de la educación musical en Santiago de Cuba parten de resultados científicos, de métodos de enseñanzas añejos y renovados, de valoraciones acertadas a personalidades vinculadas con la cultura, del vínculo histórico-pedagógico. Por ello en el orden epistemológico y categorial de la Didáctica y la Pedagogía se destaca a (Fuentes, 2009) que evalúa la sistematización como categoría de las ciencias y enfatiza en que “toda nueva elaboración teórica se sustenta en una sistematización formativa de la cultura aportada por la humanidad y constituye lo más significativo del contenido sociocultural” (p. 133).

Un elemento esencial es que la sistematización de la actividad científica y de la práctica pedagógica en el contexto educativo actual, como proceso, ocurre con el cierre de un determinado resultado. Esto es muestra de la interpretación de las experiencias manifiestas en la cotidianidad de la práctica educativa, que emergen como nuevos co-

nocimientos con base teórica, metodológica, práctica u otra índole, en aras de continuar su avance.

La estrategia a desarrollar en la enseñanza universitaria de perfil artístico en general y de la especialidad Educación Musical en particular, a partir de los nuevos y complejos retos que conllevan a la búsqueda continuada del saber, se encamina a las vías y métodos que propicien un aprendizaje desarrollador y vivencial.

Se destaca un material para un aprendizaje superior, que orienta a los promotores culturales a un mejor conocimiento de la cultura santiaguera. Además de propiciar el rescate de las tradiciones pedagógicas de la educación musical en Santiago de Cuba.

Características del material

El aspecto teórico del material está centrado en los argumentos que definen la investigación, las categorías y principios que se asumen desde la tipología de estos estudios y que revelan las características específicas del proceso estudiado, por lo que se expresan en las relaciones que se establecen desde lo general a lo particular, en los acontecimientos que en este sentido marcan su desarrollo y el comportamiento de las concepciones pedagógicas.

En este material teórico-metodológico se recopilan algunos de los himnos, marchas, cantos populares y canciones que forman parte del repertorio musical en los distintos niveles educativos, que propicia el alcance de nuevos conocimientos teóricos y pedagógicos, por la variabilidad de opciones que en el tratamiento a este importante aspecto ofrece.

La connotación metodológica del material radica en que ofrece una fuente de apoyo para la docencia, con énfasis en las asignaturas que desde su contenido tributan, de manera científica, al estudio del proceso histórico-pedagógico de la educación musical, a partir de los aspectos para el análisis coherente del proceso histórico-pedagógico.

Dentro de este proceso, la determinación y análisis de las concepciones pedagógicas de la educación musical en Santiago de Cuba y su sistematización, entrega a profesores y estudiantes conocimientos, como base para la comprensión científica de este objeto y de los factores que inciden en sus cambios y progresos.

De igual modo, el material contiene un conjunto de conocimientos sistematizados sobre el estudio del proceso histórico-pedagógico de la educación musical en Santiago de Cuba en el período investigado, constituyen

contenido valedero en el proceso de formación de los profesionales de carreras pedagógicas con perfil artístico, tanto en lo histórico, pedagógico, como en lo cultural, pues contribuye a potenciar en ellos la adquisición de una cultura general.

Este material a partir de su concepción puede también implementarse en la enseñanza media y propiamente artística desde la superación postgraduada para las asignaturas de Teoría y Metodología de la Educación Artística, Promoción Cultural, Panorama de la Cultura Cubana e Historia y Cultura Local, relacionadas con la cultura y el trabajo del Instructor de Arte.

Por otra parte, se convierte en un texto complementario para la enseñanza histórico-pedagógica de la educación musical en Santiago de Cuba en el período de 1902 a 1958. De igual manera, puede ser utilizado en otras carreras de la Universidad y enseñanzas del territorio desde la proyección de cursos optativos que se relacionan con el devenir histórico de las diferentes manifestaciones artísticas. Es así como, a partir de las razones argumentadas se confecciona el material teórico-metodológico que comprende en su estructuración la explicación de las intenciones que se definen para su elaboración y uno de contenido, concebido en las siguientes partes:

- Parte I: El proceso histórico-pedagógico. Su visión en la educación musical en Santiago de Cuba de 1902 a 1958.
- Parte II: Las concepciones pedagógicas que se manifiestan en la educación musical en Santiago de Cuba en el período de 1902 a 1958.
- Parte III: Repertorio musical empleado con fines pedagógicos.
- Parte IV: Sugerencias para el empleo del material teórico-metodológico.

La realización de este material pretende su utilización en el desarrollo de la docencia correspondiente a las asignaturas de Historia de la Educación desde la especificidad de la Educación Artística, Promoción Cultural, Panorama de la Cultura Cubana, Historia y Cultura Local; en otras actividades formativas concebidas en el pregrado y el postgrado. De ahí su importancia, a partir de los fundamentos que sobre esta manifestación y su proceso histórico-pedagógico en el contexto santiaguero se ofrecen.

Desde su contenido aporta nuevos conocimientos a la tarea de promotores culturales y genuinos defensores, que han de desarrollar estos

educadores artísticos, por lo que contribuyen a la fundamentación de la Pedagogía como ciencia en general, a la legitimidad de la Pedagogía Cubana en particular y al arte como medio de formación integral.

Conclusiones

La valoración histórico - pedagógica de la educación musical en Santiago de Cuba posibilita el conocimiento a partir de las transformaciones acontecidas, y marcado por los hitos más significativos en su devenir histórico.

La misma guarda relación con otras aristas de la ciencia como la Musicología, la Pedagogía Musical y la Pedagogía Comparada al favorecer la generalización de los resultados en la formación de pregrado en los estudiantes con la aplicación del material teórico metodológico propuesto.

Propicia el tratamiento de los elementos locales y nacionales desde la esfera del arte y la historia, aplicando la interdisciplinariedad para un proceso de formación más novedoso e integral. Pues posee de esta manera hacia el interior (teorías, categorías, principios) que delimitan los diferentes campos de las ciencias.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, C.** (1997). Epistemología de la Educación. En soporte magnético.
- Barja, M.** (2020, 5 de octubre). Proceso histórico. [http://sobrehistoria.com/hecho-historico y proceso-histórico/](http://sobrehistoria.com/hecho-historico-y-proceso-historico/).
- Borlot Faure, A.** (2013). Historia del pensamiento pedagógico de la enseñanza musical de Santiago de Cuba. CD Encuentro bilateral Cuba ISBN 978-959-18-0502-7
- Fuentes, L.** (1981). Las artes en Santiago de Cuba. Editorial Letras
- Fuentes, H.** (2009). Pedagogía y Didáctica de la Educación Superior. CEES Manuel F. Gran. Universidad de Oriente.
- Gramatges, H.** (1982). La educación musical. Editorial Pueblo y Educación.
- Lolo Troisi, S. A.** (2013). Dulce María Serret. Tras las huellas de su obra pedagógica. [Tesis de Maestría, Universidad de Oriente]. [Tesis de maestría no publicada].
- Ponsoda Alonso, A. L.** (2013). Umbrales de apertura: profesores de disciplinas históricas y teóricas de la música. En Revista Clave. 2(15), 3-5

- Portuondo, O.** (s/a). El Colegio Seminario San Basilio. Editorial Oriente.
- Ramos, G.** (2011). La determinación de regularidades y tendencias históricas en la investigación educativa. Universidad de Oriente.
- Ramos, G.** (2020, 2 de octubre). Los antecedentes históricos en la investigación educativa. Revista electrónica. Cuadernos de Educación y Desarrollo. 2 (22). <http://www.eumed.net/rev/ced>
- Rodríguez Cordero, D. F.** (2013). Metodología de la enseñanza de la música. Ministerio de Educación.
- Sánchez, P.** (2014). La educación estética y la educación artística en la escuela cubana. X Seminario Nacional para educadores. Editorial Pueblo y Educación.
- Suárez, L.** (2020, 9 de mayo). Procesos Históricos. <http://www.buenastareas.com/ensayos/Procesos-Historicos/3005030.html>
- Suárez, M.** (2020, 21 de mayo) Procesos Históricos. <http://www.Buenastareas.com/ensayos/Procesos-Historicos/3005030.html>
- Villalón, G.** (2015). Proyecto Figuras representativas del magisterio santiaguero. Instituto Superior Pedagógico “Frank País García”.

Tradición y modernidad en el teatro guiñol en cuba. Teatro de las estaciones

Irene Basulto Magre.

Yanelis Blanco Sarracen

En el periodo colonial el teatro de muñecos trataba temas religiosos, destinados al público adulto; realizado por personas cuyo fin era lograr su sustento. En el siglo xx esta manifestación logra un acercamiento al público infantil. Se realizan representaciones de teatro guiñol bajo los auspicios de sociedades culturales; y con temáticas vinculadas a la moral y las buenas costumbres. En su mayoría eran escritos por maestros y no por artistas.

Desde esta óptica cabe destacar que en la década de 1950 significó un periodo de importantes pasos en la génesis del teatro para niños en Cuba, se materializaron muchos proyectos de la década precedente, a pesar de la indiferencia oficial.

A partir del Triunfo de la revolución en la década del 60 desde los primeros momentos comienza a fomentar el desarrollo del teatro para los niños y las niñas.

La década del 70 fue un periodo de reorganización, de nuevos replanteamientos encaminados a la enseñanza de este arte, también hubo un detenimiento en otros aspectos. En los ochenta, los festivales de teatro infantil tienen un período de florecimiento y permiten que regresen a escena creadores líderes dentro del contexto teatral. Es significativo el número de publicaciones sobre la especialidad, a la vez que se incrementan los cursos de superación sobre la materia en el Instituto Superior de Arte (ISA).

La década de los noventa significó el boom del género y la confluencia generacional: junto a las figuras ya consagradas y a los jóvenes surgidos en la década del 80; se sumaron a las filas del movimiento de teatro para niños, otros jóvenes con inquietudes y talento para el teatro.

A partir del año 2000 y con un mayor nivel de presentación se pusieron en escenas varias representaciones entre las que se encuentran: La caja de los juguetes. Los zapaticos de rosa. Los dos príncipes entre otras que fueron ganadores del Premio Villanueva de la crítica teatral.

Por lo anterior se establece como objetivo analizar los elementos de la evolución histórica del Teatro Guiñol en Cuba con énfasis en la etapa revolucionaria, para contribuir al desarrollo cultural de las nuevas generaciones.

Las primeras noticias que se tienen en Cuba, de la presencia de muñecos articulados destinados a funciones para el entretenimiento de un público, datan de los siglos XVII y XVIII. Los temas relatados no eran destinados al público infantil, pues en su mayoría representaban temas religiosos. Estas funciones eran la forma en la que estas personas lograban su sustento y, estaban muy lejos de ser considerados artistas y de que su labor fuera considerada arte.

Se tiene en cuenta en la década del 50 y para 1956 surge un manifiesto en el cual se advierte la necesidad de un teatro de títeres para adultos y niños con fines pedagógicos; en tal empeño, fundan El Guiñol Nacional de Cuba. Junto a los hermanos Camejo estaban Carucha, Berta y Pepe Carril, artistas más importantes del teatro titiritero en Cuba durante tres décadas.

En 1956 se estrenó en La Habana Pelusín y los pájaros. Esta fue una breve obra a través de la cual nació el personaje Pelusín del Monte y Pérez del Corcho. El nombre del títere corresponde a los de su autora Doralina Alonso Pérez-Corcho, nuestra Dora Alonso.

Pelusín es un títere de guante que representa un sencillito niño cubano alegre y sonriente, habitante de las serranías, con su vestuario campesino, acompañado de su abuela Pirulina. La historia del protagonista y su diseño lo definieron como un personaje genuinamente cubano, con antecedentes en el mundo titiritero que le precedió, en cuanto a técnica se refiere; pero con claras evidencias de representar la idiosincrasia del cubano, a través de su estética y contenido.

A partir del triunfo de la Revolución, desde los primeros momentos comienza a fomentar el desarrollo del teatro para niños. Se da cuenta de su importancia en la formación de la infancia cuando aún, no se había fundado un organismo rector para el trabajo cultural en general. En tal empeño se fundó Los Barbuditos, grupo bajo el auspicio del Ejército Rebelde, el Partido Socialista Popular y el Che. Esta fue una brigada artística que incluyó las manifestaciones de danza, artes plásticas y teatro, en sus efímeros seis meses de existencia montaron cuatro obras; entre ellas estuvo, Los títeres son personas de Nicolás Guillén.

La década del 60 fue decisiva en la organización del movimiento de teatro para niños en nuestro país. Fue el período de la solidificación y

perfeccionamiento de los proyectos existentes en épocas anteriores, así como de su institucionalización, permitiendo una mejor organización de este movimiento teatral.

En fecha tan temprana como 1961 se funda el Consejo Nacional de Cultura, con un Departamento Nacional de Teatro Infantil a través del cual se vertebra por todo el país la creación de grupos de teatro para niños orientado en dos direcciones: los grupos de guiñol, dedicados al teatro de títeres, y los grupos de teatro del Pequeño Teatro de La Edad de Oro, dedicado al teatro de actores. “expuso la necesidad de extender el trabajo teatral para los niños de todo el país, incluyendo el perímetro rural” (Badía, 1961, p.4). La misma es graduada de la ADAD y jefa de la Sección de Teatro de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

A la par se reorganizan grupos existentes como La Carreta, Titirilandia y el Guiñol Nacional de Cuba. Este último cambia su nombre por el de Teatro Nacional de Guiñol con la finalidad de crear un elenco con carácter nacional y distinguido por su alto nivel artístico. Este movimiento teatral fue vertebrándose de tal forma que en 1966 se celebra el I Festival Nacional de Teatro Infantil y de la Juventud, el cual contó con la participación de más de 12 elencos de este tipo provenientes de todo el país.

Es importante destacar en esta década el trabajo y el legado de los hermanos Camejo y Pepe Carril, al frente del Teatro Nacional de Guiñol. Ellos continuaron el trabajo iniciado en décadas anteriores con el arte de las marionetas. Entre los años 1961 y 1962, impartieron talleres de títeres por todo el país, fomentando el desarrollo del teatro titiritero y convirtiéndose en un referente del género.

En Matanzas los recibió René Fernández (en calidad de alumno). Este dramaturgo, actor, director artístico, pedagogo y promotor continuó por más de cinco décadas al frente del movimiento titiritero en la Atenas de Cuba, frente al grupo Papalote. Creo una escuela y de esta se desprendieron otros artífices de este arte, que posteriormente y debido a sus inquietudes estéticas crean el grupo El Teatro de las Estaciones.

El Teatro Nacional de Guiñol, fundado el 14 de marzo de 1963, estuvo liderado por los hermanos Camejo y Pepe Carril. Su primer espectáculo, en la sede del edificio Focsa, fue “Las cebollas mágicas” de la autora brasileña María Clara Machado. Los diseño de los muñecos estuvieron a cargo de Armando Morales, los textos folcloristas de Pepe Carril y las actuaciones de varios actores como: Carucha, Xiomara Palacios, Isabel Cancio, Ernesto Briel, Ulises García, Luis Brunet, Pedro Camejo. Entre sus priorida-

des estuvo el alto nivel artístico y el interés de trabajar con los mejores artistas del momento, ya fueran cubanos o extranjeros.

Es necesario destacar que contaron con la colaboración de excelentes músicos, escritores, y diseñadores, entre ellos estuvieron: Dora Alonso quien creó la historia del personaje emblemático del grupo, que luego se convertiría en el títere nacional. Fue notable la asesoría de Miguel Barnet y Rogelio Martínez Furé para temas de folclore. Pepe Carril se inspiró en los cuentos negros y otros escritos afrocubanos de la maestra Lidia Cabrera para escribir sus piezas sobre los wemileres.

También tuvieron la colaboración de importantes artistas de la plástica como Tomás Oliva, José Luis Posada y Raúl Martínez; al respecto (Darío, y Espinosa, 2012) plantean que:

“Con estas colaboraciones se pudo demostrar el nivel alcanzado por el teatro para títeres y como este podía ser un espectáculo en el que confluyeran varias manifestaciones al unísono, con el objetivo de brindarle al público un producto acabado de elevada calidad” (p. 19)

En tanto la década del 70 fue un periodo de reorganización, de nuevos replanteamientos encaminados a la enseñanza de este arte, también hubo un detenimiento en otros aspectos. Aunque fue sistemática la emisión de cursos para la formación de titiriteros, en 1969 surge una institución docente dedicada a la enseñanza de la técnica del teatro para niños, la Escuela Nacional de Teatro Infantil, fue la materialización de un viejo anhelo de muchos.

Esta institución contó con el auspicio del Consejo Nacional de Cultura y del Ministerio de Educación. Tuvo el objetivo de formar directores del teatro para niños capaces de dirigir agrupaciones en sus territorios, que brindaran espectáculos para los niños y asesoraran a los maestros de las escuelas en la disciplina de teatro infantil como apoyo a la docencia.

En la década de los ochenta, los festivales de teatro infantil tienen un período de florecimiento y permiten que regresen a escena creadores líderes dentro del contexto teatral. Es significativo el número de publicaciones sobre la especialidad, a la vez que se incrementan los cursos de superación sobre la materia en el Instituto Superior de Arte (ISA).

Sin embargo, el títere en sí perdió su autonomía, pues en la mayoría de los espectáculos era un elemento más, pues salía a escena mezclado con los actores, perdiendo de esta forma su protagonismo. Esta modalidad de

combinar el títere con el actor abrió nuevos horizontes a la dramaturgia y al espectáculo, pero desafortunadamente, el títere perdió protagonismo, al ser opacado por el actor.

En la década de los noventa en medio del renacer del mundo del títere, surge una agrupación de jóvenes inquietos y apasionados por el mundo del teatro de figuras. Es a partir de 1992 que se hacen más visibles los espectáculos teatrales para niños, en el panorama teatral del país.

En 1994, el Festival de Teatro de Camagüey, espacio importante de confrontación teatral del país, incluye en su competencia en igualdad de condiciones a los grupos de teatro infantil, lo cual constituye un importante paso de visibilidad del género dentro de las artes escénicas del país, y de las escuelas de arte. Otro aspecto significativo en el desarrollo del teatro fue.

“La inclusión de la disciplina de teatro para niños y de títeres, en los planes de estudio del Instituto Superior del Arte, en las escuelas teatrales, y en las de instructores de teatro a fin de llenar un espacio de conocimiento necesario” según los criterios de, (Darío y Espinosa 2012, pp. 24 - 31).

También en este mismo año se fundó el Teatro de las Estaciones, bajo la dirección del actor, titiritero, investigador y profesor de teatro Rubén Darío Salazar y; del diseñador escénico Zenén Calero Medina. Rubén Darío Salazar es director artístico, actor, titiritero, investigador teatral y profesor de teatro.

Dario. (2012) es del criterio que las puestas en escenas lo hicieron con la rica y diversa música empleada en sus espectáculos, que iba desde Bach hasta autores cubanos como Valera, (2006) Valdés, (2008) entre otros. En múltiples ocasiones las puestas en escenas contaron con coreografías de Iván Tenorio. Estos contaron con la colaboración de importantes artistas de la plástica como Tomás Oliva (1990), José Luis Posada (1993) y otros. Con estas colaboraciones demostraron como el teatro para títeres podía ser un espectáculo donde confluyeran varias manifestaciones al unísono, con el objetivo de brindarle al público un producto acabado de elevada calidad. Su repertorio iba desde la cultura universal, pasaba por la latinoamericana, y tomaba lo mejor de la cultura cubana.

Por lo que, no solo se circunscribieron a representar para público infantil, sino que extendieron el respeto y la admiración por el títere a los adultos. Fue una pena que tanto talento y perseverancia fueran empañados

por los tristes matices del quinquenio gris. Este elenco fue “parametrado” y los hermanos Camejo salieron del sector de la cultura.

Otro aspecto significativo en el desarrollo del teatro, fue la inclusión de la disciplina de teatro para niños y de títeres, en los planes de estudio del ISA, en las escuelas teatrales, y en las de instructores de teatro a fin de llenar un espacio de conocimiento necesario.

De ahí que (Espinoza, 2012,) refiere “el teatro vital para el desarrollo de la imaginación de los niños”(p.9). Por otra parte también se desarrollaron festivales de teatro, los cuales constituyeron un espacio de debate encaminado al crecimiento del género y a la búsqueda de nuevas estéticas, acorde a los tiempos y al público.

Entre los especialistas se encuentra Calero M (1994) y sus puestas en escenas se destacan. La niña que riega la albahaca, (1996), Pelusín y los pájaros, (2001), La caja de los juguetes, (2003), La Virgencita de Bronce, (2005), El patito feo, (2006), Los zapaticos de rosa, (2007). Por el monte carulé, (2009), Canción para estar contigo, (2011), Alicia en busca del conejo blanco, (2013), Cuento de amor en un barrio barroco y Los dos príncipes, (2016), todas ganadoras del Premio Villanueva de la crítica teatral.

Sin lugar a dudas Teatro de las Estaciones se ha convertido con su intenso y excelente trabajo en un obligado referente en el quehacer teatral cubano. Su poética de creación plasmada en todos sus proyectos los han hecho merecedores de los más calurosos aplausos.

Como rasgos esenciales de este proceso histórico se manifiestan de forma general:

- Existieron creadores dedicados al trabajo para los niños, entre ellos, Dora Carvajal incentivó el trabajo titiritero con su grupo La Carreta, en el salón de exposiciones del Lyceum de La Habana.
- Desde la aparición de los primeros vestigios de teatro infantil hasta 1959; el teatro para niños fue producto del esfuerzo personal de actores y directores.
- A partir de la década del noventa fue el período de la solidificación y perfeccionamiento de los proyectos existentes en épocas anteriores, así como de su institucionalización, permitiendo una mejor organización de este movimiento teatral.

Conclusiones

El teatro guiñol en Cuba ha sido una manifestación que ha transitado por varias etapas, ha dejado una huella en cada uno de los espectadores.

Es una expresión teatral en la que confluyen aspectos inherentes a los seres humanos como la magia, la imaginación y la fantasía, aun cuando va dirigida a adultos.

Está en constante renovación pues en ella confluyen tanto la artesanía como la dramaturgia.

Es meritorio el trabajo del Teatro de las Estaciones de Matanzas con un referente artístico y los ha colocado en la preferencia del público infantil y adulto, como dignos continuadores de la tradición titiritera de los hermanos Camejo y Pepe Carril.

Referencia bibliográfica

Badía Nora, (1961), Los títeres y escenarios para niños Ministerio de Cultura Material para actores.

Darío Salazar, Rubén y Norge Espinoza Mendoza: (2012). Mito, verdad y retablo: El Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril. Ediciones Unión.

Darío Salazar, Rubén: (1998) “Retablo cubano para los títeres de Lorca”, en Tablas, no. 2, 1998, pp. 20-23.

Espinosa Mendoza, Norge (2012): Escenarios que arden. Miradas cómplices al teatro cubano contemporáneo. Editorial Letras Cubanas.

La percepción en la obra de arte.

Consideraciones desde la educación artística

Ramón Collado González.

Luis Sánchez Araujo

José Luis Concepción Rodríguez

Por la naturaleza del arte, lo perceptivo cobra singular relevancia, por tanto, la percepción se entiende no en el sentido psicológico-general, sino en el aspecto psicológico-social, lo que implica la actitud hacia el objeto como un importante elemento del acto perceptivo. La percepción ha sido denominada como el resultado de la acción de factores externos sobre órganos pasivos de los sentidos, ignorando la actividad del sujeto que conoce. Así es posible aplicar el término comprensión para indicar el sentido abarcador de la percepción del arte.

Este proceso no se limita a la fijación y esclarecimiento de lo percibido, ni a responder la pregunta: ¿qué es esto? El hombre transforma el objeto percibido (obra) en su imaginación, en lo que se ha de llamar conocimiento perceptual, o sea, donde aparece como resultado una imagen del objeto cuando estamos en presencia de este a la luz de su experiencia individual. La actitud surgida en esta relación moviliza de manera integrada diversos procesos humanos: las sensaciones, las emociones, los sentimientos, el intelecto, la imaginación, entre otros. Esta última ejerce gran influencia ya que participa modificando esa realidad apartándose de ella en mayor o menor medida, pero no significa que la imaginación no esté determinada por esta realidad que es la obra, podemos decir entonces que la percepción del espectador actúa en este caso como un acto de co-creación.

Al percibir la obra es necesario el reconocimiento de cada una de las partes que la conforman, sin embargo, si se toma cada una de ellas de manera aisladas se asegura que su sentido conceptual es realmente insignificante al compararlo una vez que estas se integran cuyo fin es hacer pensar en las imágenes y esto se logra por el empleo que hace el autor de determinados recursos y por la manera de reflejar la realidad construida artísticamente, por lo que su objetivo es ofrecer reflexiones respecto a la percepción artística para potenciar la comprensión en el proceso de asimilación del conocimiento artístico.

El proceso de percepción artística de manera general en su conceptualización posibilita una perspectiva armónica, entre los elementos y sus partes para dotar al perceptor de herramientas, y estas son asumidos desde las posiciones de la educación por el arte, (Bustamante, 2017, p.12); reconoce como “herramientas válidas para la interpretación, construcción, contextualización y generalización del hecho artístico”. Otros autores del área artística, Garrido, (2014); Quintana, (2014); Romero. (2014), lo trabajan para profundizar en el análisis de obras de arte, estilos artísticos y estudios comparativos de la historia del arte.

Lo anterior significa que la obra de arte como hecho de naturaleza estética en su devenir, transita desde los comportamientos que tipifican construcción, contextualización de la obra y su incidencia en la forma de interpretar la obra o la actividad artística, así como realizar valoraciones sobre funciones sociales del arte en diferentes épocas.

Desde otra óptica del área artística la categoría percepción artística ha sido entendida por Rodríguez, A. (2016:12): como “posibilidad comunicativa que permite potenciar sus auténticos valores auditivos, visuales, corporales para contribuir a su desarrollo a partir de sus signos portadores, desde su acción activa, e independiente desde el aprendizaje artístico”. Por otra parte, según, (Duvelcian, 2018):

“La comunicación artística tiene en cuenta la participación activa, sus acciones están destinadas a conocer, identificar y asimilar los distintos tipos de lenguajes: el verbal, el escrito, el simbólico, el gráfico, el gestual, el corporal, el musical, el danzario, el plástico, el teatral y el audiovisual, que permitan proporcionar los códigos necesarios para potenciar la comprensión, asimilación del conocimiento y expresión de la cultura basada en una concepción amplia del hecho artístico. (pp. 19 -23)

De manera que se concuerda con lo plantado por ambos autores, ya que para el proceso de la percepción del arte la comunicación y sus funciones permiten la educabilidad artística que contempla acciones dirigidas al conocimiento artístico y permite desarrollar una expresión de la cultura consciente ante el hecho artístico.

A partir de lo anterior es necesario referirnos a la imagen que encierra la obra como tal permite representar en la mente del espectador determinadas imágenes surgidas de la primera. Su lectura se traduce en un pensamiento en imágenes por medio del cual se llega a la interpretación y comprensión de la obra, ella recoge de múltiples formas su mensaje expresivo

por medio de los cuales se manifiestan contenidos relacionados con elementos estéticos, filosóficos, ideológicos, cognoscitivos, entre otros.

El hombre posee distintos niveles de actividad, algunas de ellas están referidas a lo utilitario, otras a lo científico y otras a lo artístico. En el caso específico la actividad artística, múltiple e integradora, tiene distintas funciones en diversas culturas, épocas históricas y grupos sociales, pero quizás la más importante sea la de lograr comunión, producir armonía en la personalidad, dar placer, reflejar la vida y la realidad, reflejar conflictos internos o sociales, estructurar la moral y desarrollar la capacidad creadora, base de todo nuevo descubrimiento científico que ayuda a satisfacer y mejorar la subsistencia.

De manera esencial se toma en cuenta a (Vygotsky L. 1982, pp. 37-41) quien refiere que...“la relación del individuo con su realidad exterior no es simplemente biológica, ya que por intermedio de la utilización de instrumentos adecuados puede extender su capacidad de acción sobre esa realidad”. El autor le atribuye un lugar especial al lenguaje, que es el que permite al individuo actuar sobre la realidad a través de los otros y lo pone en contacto con el pensamiento de los demás, con la cultura, que influyen recíprocamente sobre él.

Desde lo planteado anteriormente se realiza una valoración del arte como lenguaje (musical, corporal, plástico - visual, oral y escrito), elemento eminentemente social, es indispensable su inclusión en el proceso de aprendizaje, ya que, a través de él, el pensamiento individual se apropia de la cultura del grupo humano al que se pertenece y la acrecienta.

Es por eso que la obra de arte, como el objeto mediador entre el creador y quien aprecia, o sea, el destinatario al arte, se presenta por primera vez como una experiencia única que embarga a los sentidos; son estas sensaciones las que nos quedan marcadas. Después de la primera experiencia la obra nos da la oportunidad de conocerla y aprehenderla, desde otro punto de vista: el conocimiento, utilizando nuevos caminos para su comprensión, que va más allá de la experiencia sensorial.

Al introducirnos en el mundo de la obra, nos adentramos a un nuevo mundo, a una nueva experiencia con la obra. Una obra de arte nos permite comprender en un primer momento, la vasta red de conexiones existentes entre las figuras y símbolos expresados en ella. La búsqueda por obtener más información sobre un objeto que nos ha marcado, estimulado, emocionado, nos conduce a investigar estas conexiones, a remitirnos a

nuestras propias experiencias y a indagar todo lo que podamos sobre estos elementos.

El fenómeno de la percepción estética, y cómo esta puede variar después de conocer aspectos de ella, que sobrepasan lo visual y lo emotivo, será el objeto de estudio. Para esto se ha decidido trabajar con un objeto artístico que sea desconocido, o más bien alejado de los conocimientos sobre arte: un objeto de Diseño. El escaso conocimiento de un campo artístico permitirá tener una mayor apertura en una primera experiencia, los estímulos visuales que reciba llevarán a experimentar un proceso de descubrimiento estético, sin que estos estímulos remitan inmediatamente a la red de conocimientos preexistentes en la memoria.

En el caso del proceso docente educativo, según (Toledo 2016.p.16), se utilizan tres vías de apreciación estética por su modo de asimilación y carácter de su interrelación estética: ...” la apreciación del mundo circundante, la apreciación de obras de arte y la apreciación de los trabajos de creación realizados por los alumnos; por tanto, la apreciación artística, es una forma de apreciación estética, que limita su campo de acción a las obras de arte”.

El primer acercamiento a la obra. Las primeras sensaciones con respecto a la obra, cuando aún se desconoce la información básica sobre esta, lleva a imaginar cómo se utilizaba en su origen, quién usó este tipo de objeto, si fue hecho a pedido, por cuánto tiempo cumplió su fin original, entre otras posibilidades de incógnitas.

Considerando experiencias previas con objetos de arte queda claro que se ha pasado anteriormente por este mismo proceso, donde hay un primer momento en el que se vuelca por completo a lo figurativo, a lo tonal, a la estructura de los elementos; existe cierta vulnerabilidad en este momento aún no se hilan por completo las ideas, y por lo tanto se permite que las emociones que se producen al mirar una obra fluyan libremente antes que la gran cantidad de referencias empiecen a hilarse en la mente; posteriormente hay aprehensión de esos valores, esas emociones, donde se debe encontrar un sentido y elucubrar sobre el origen y usos de esta, las referencias y recuerdos se van ligando, hasta que llevan a un estado más alejado de una primera emoción.

Tomando en cuenta a diferentes autores desde lo sociológico y estético entre ellos González (2004). Koprinarov (1990), que se refieren a esta etapa que se ha individualizado, como el primer encuentro con la obra, el acto estético ha sido considerado en sí mismo y en relación con las demás acti-

vidades del espíritu, con el sentimiento del placer y de dolor, con los hechos que se llaman físicos, con la memoria y con la elaboración histórica.

La idea de una experiencia estética básica y sensorial, que se traduce en nuestras mentes a palabras que nos conducen a recuerdos y experiencias anteriores, se explica cuándo es imposible hablar sobre el sentido sin involucrar el lenguaje; de tal manera se entiende que sólo el humano puede convertir su experiencia física en sentido. Este punto nos lleva inevitablemente a la necesidad del ser humano por conocer más, por darle un significado a las sensaciones y emociones que nos embargan

La concreción de nuestras percepciones en lenguaje, siempre va de la mano con nociones previas a estos objetos: se ha visto anteriormente imágenes pictóricas de mujeres, también se ha conocido biombos, se ha estudiado diferentes tipos de arte; por lo que las percepciones sobre arte llevan consigo el halo de recuerdos anteriores y conocimientos previos, no sólo provenientes de la experiencia, sino que también del estudio – ya sea formal o informal. Por lo tanto, se nota que existen dos momentos durante la primera mirada a la obra: una basada en la sensibilidad material y otra más consciente ligada a nuestros recuerdos y nociones previas.

La percepción no es un acto de registro pasivo, no es solamente un acto de conocimiento, es también un acto de expresión que espera ser contemplado. La fascinación del artista por la materialización del lenguaje y, muy especialmente, su permanente interés por indagar en la percepción que tiene el espectador de la obra de arte, está función del espacio expositivo en que se halla es el epicentro de la muestra.

Es importante concebir el mensaje expresivo de la obra en cuestión no solo como parte del contenido sino por la influencia que ejerce este en los diversos estados de ánimo de los perceptores. Otro componente en que se manifiesta lo psicológico-social es la orientación hacia la actividad, bien sea para observar, palpar, escuchar u otro mecanismo posible que permita percibir, lo cual tiene en cuenta las características de cada manifestación, sobre todo, cuando se ponga de manifiesto el carácter abstracto del objeto. Ello ha de tenerse en consideración, de tal manera que los sujetos realicen la percepción de la obra demostrando un mayor conocimiento, revelado a través de la emisión de criterios certeros.

Se tiene en cuenta los valioso estudios de Sánchez (2000) desde lo general de la música y se enfatiza en el caso de la percepción auditiva, la cual dinamiza fundamentalmente los analizadores acústicos, la irreversibilidad como característica del tiempo precisa que el receptor perciba el mensaje

de la obra, capte las imágenes auditivas derivadas de esta, haciendo coincidir el proceso de percepción con el tiempo en que transcurre, independientemente de los sujetos que la perciben.

Por otra parte, todo lo anterior involucra a la educación artística como materia necesaria de carácter general, que implica a todos los ciudadanos, lo es también para los que optan por una formación profesional específica, o disciplina de gran tradición educativa por sus cualidades formativas, puesto que su vínculo estrecho con el arte constituye una realidad, cada vez más presente en la conciencia colectiva de la sociedad contemporánea, tanto por sí misma como por la difusión que ha alcanzado a través de los medios de comunicación social.

Igualmente, la obra de arte, junto a otras fuentes de conocimiento histórico, constituye, en sí misma, un valioso documento y un testimonio indispensable y singular para conocer el devenir de las sociedades, al tiempo que se virtualiza como elemento transformador de éstas. Por ello, resulta imprescindible el estudio de la obra de arte en su contexto socio-cultural como punto de partida para el análisis de los diferentes factores y circunstancias implicadas en el proceso de creación de la obra artística.

En la percepción de la obra resulta importante la experiencia del sujeto, de ahí que el significado de ella interesa en tanto permita una evocación profunda y captar la emoción global de que es portadora; por ello resulta importante el desarrollo de la percepción con respecto a la obra de arte. Su disfrute y apreciación, en sus múltiples modalidades, hace realidad lo que a decir de (Acha, 1981.p.16) “Cuando se aprecia una obra de arte no se aprende algo, se convierte en algo, qué modos empleamos para tal conversión es asunto personal que nace de la libre y responsable elección íntima de cada educador”. Cuánto de cierto existe en esta afirmación pues la verdadera obra de arte es la que deja una huella perdurable en la historia de los hombres y es capaz de transformarlo.

Este proceso se desarrolla en correspondencia con la función educativa del arte la cual se expresa por la Estética y comprende tres subsunciones: la compensatoria, la de entretenimiento y la catártica; esta última conlleva a la experimentación de un cambio en el individuo (receptor) a partir de la observación de una obra determinada, en la cual se ve reflejado y le permite valorar su actuación, así como transformarla.

El análisis del proceso de percepción artística sobre las bases singulares de cada manifestación artística, permite ofrecer reflexiones validas

respecto a la percepción y la comprensión del conocimiento artístico desde diferentes aristas.

Tiene en cuenta el componente en que se manifiesta lo psicológico-social, la orientación hacia la actividad, desde las características de cada manifestación y toma en consideración, las múltiples maneras que los sujetos aprenden a percibir y expresar criterios certeros sobre la actividad realizada.

Referencias bibliográficas

Acha, J. (1981). *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*. Editorial Galache.

Bustamante, L (2017). *Aproximación al estudio de los operadores didácticos en la historiografía del arte*. Editorial Ciencias Sociales.

Duvelcian, M (2018). *Estrategia artística-metodológica para contribuir a la comprensión de aprendizaje de la Educación Artística en estudiantes universitarios*. (Tesis de maestría). IPLAC. [Tesis de maestría no publicada]

Garrido, N (2014). *Apuntes para una interpretación del arte desde las conexiones significativas de los operadores didácticos entre lo histórico-artístico-musical, en la enseñanza artística*. Editorial Búsqueda

González, A. (2004). *Nociones de sociología, psicología y pedagogía*. Editorial Pueblo y Educación.

Koprinarov, L. (1990). *Estética*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

Quintana M. (2014). *La imagen audiovisual y sus operadores didácticos: Una reflexión necesaria para la comprensión de la obra artística* Editorial Búsqueda

Rodríguez, J. (2018). *Nociones sobre una Metodología audiovisual para la enseñanza musical en la formación del docente* Editorial Pueblo y Educación.

Romero, A. (2016). *Algunas consideraciones sobre la educabilidad artística* Editorial Pueblo y Educación.

Sánchez, P. (2000). *Educación Musical y Expresión Corporal*. Editorial Pueblo y Educación.

Toledo, R. (2016). La apreciación artística como habilidad intelectual específica de la Educación Artística. Holguín: Artículo en revista LUZ, Holguín.

Vigotsky, L (1982). Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas. Editorial Pueblo y Educación.

La cultura estética y visualidad. Un horizonte epistémico en la formación académica de los educandos

Rodolfo Menés González

Tania Silva Elías

En el contexto actual el desarrollo de la cultura en el hombre depende en gran medida de la instrucción y la educación, aspecto que en Cuba está muy bien definido, y está sustentada a partir de una concepción sistémica que empieza en las edades infantiles y termina en la formación adulta.

Esto significa que la cultura cada día debe estar en el centro del desarrollo humano, pues designa en primer lugar, el modo de darle forma a las disposiciones y capacidades naturales de los hombres; de hecho, constituye un estímulo psicosocial y espiritual, y la diversidad como categoría rectora, donde emergen las diferentes orientaciones para solucionar los objetivos que enfrenta el hombre en este mundo contemporáneo.

La cultura como esencia teórica general es concebida por diversos académicos, filósofos, intelectuales, psicólogos y pedagogos en el ámbito nacional e internacional en diferentes etapas sociohistóricas. No obstante, en el plano educacional en Cuba están las ideas de Félix Varela (1788-1853), Enrique José Varona (1849-1933), Alfredo M. Aguayo (1866-1948) y José Martí (1853-1895), que germinaron el camino de la cultura como la única forma de conquistar el bien para la humanidad; por ende, contextualizamos las palabras de José Martí cuando afirmó: “Ser culto es el único modo de ser libre”.

Interpretando estas palabras del más universal de los cubanos, los autores de este trabajo la consideran como la plataforma integradora en adquirir el conocimiento, donde interviene el universo cultural, que es sistematizado por diversos autores, como: Fuentes, H. (1999), Álvarez de Zayas, C. (2001), García, G. (2002), Montoya, J. (2008), Cortón, B. (2009) y Céspedes, E. (2010), entre otros. Desde este punto de vista los autores definen el universo cultural como:

La base fundamental de aprehensión del ser humano, ya que consiste en interpretar cada fenómeno y hecho dado en la historia; y para acceder a estos presupuestos, se requiere de una plataforma cognoscitiva interactiva de saberes, y esta a su

vez, este matizada por los niveles de comprensión, explicación e interpretación. (Menés, Silva y Marsillí, 2016)

Es evidente entonces, que el universo cultural en el proceso de formación académica de los educandos es valioso, y constituye una necesidad, en la cual estaríamos logrando en los educandos diversas cualidades de aprendizaje, y una de ella es la cultura estética-visual como componente a desarrollar.

La cultura estética-visual constituye una arista en la formación individual, pues es la aprehensión de capacidades cognoscitivas y el desarrollo de habilidades visuales, y este a su vez, engrana como un compromiso en la modelación de su personalidad; donde intervienen los mecanismos fisiológico-psíquicos para interactuar con el medio socio-histórico y cultural en que le tocó vivir; o sea, demostrar una educación perceptiva sobre los hechos y los fenómenos germinados de la realidad objetiva, y debatir sobre sus polémicas epistémicas.

Por lo que la apreciación visual constituye un eje integrador en la formación académica de los estudiantes, y de esta forma puedan acceder a los modelos de comprensión e interpretación de la iconografía artística en el entorno escolar; y así se familiaricen con los códigos y los signos que emergen de la imagen; y cultivar las diversas dimensiones de la cultura estética-visual como uno de los conceptos totalizadores del aprendizaje de la Educación por el Arte.

En consecuencia, es necesario hilvanar ejercicios teóricos y prácticos que estén comprendido en el proceso de alfabetización visual (Dedes, 1968 y Me-sarris, 1995). En otras palabras, es preciso actualizar los enfoques teóricos de las últimas tendencias más actuales en el estudio y análisis de la imagen, se enfatiza en la imagen artística como generadora de conocimiento, a partir del acto de enseñar novedosos saberes que están sustentado en primer lugar, por la estética de la recepción, (Jauss, Robert.I 1960), (Wolfgang, 1972) y segundo lugar, por el cultivo de comunicación visual (Lockhart, 2009 y Giannetti, 2002).

Los componentes didácticos de la apreciación visual y su incidencia en el desarrollo de la cultura estética-visual en la formación académica de los educandos, desde la apreciación visual constituye un eje de aprendizaje en la formación académica de los educandos, de esta forma se inserta lo instructivo, lo desarrollador y lo educativo; y este en particular se convierte en el eje cultural de la formación del personal docente, donde interviene

sus inquietudes y motivaciones por aprender a ser, por aprender hacer y aprender a crear.

La intención formativa desde un eje de aprendizaje en la formación académica desde la apreciación artística constituye un andamiaje teórico-práctico que potencia lo instructivo, y lo educativo; atendiendo al contexto permite convertirse en un eje cultural para la formación del profesional de perfil artístico. Según (López 2009, pp.26-39)

En este mismo sentido, la concepción multifactorial adquiere connotación e inserción en la disciplina de Educación Artística, Historia y Apreciación de las Artes, Estética y Expresiones Artísticas en el Plan del Proceso Docente E; de manera que los estudiantes se familiarizan con las temáticas afines al proceso de apreciación, esto significa singularizar el campo visual en ejercicio teórico-práctico para educar la percepción visual como objeto de aprendizaje.

De manera que la apreciación como concepto es tratada en decímeles de formas, es decir, determinados autores acuden a definirla como apreciación artística, estética, visual, perceptiva y plástica; no obstante, en el contexto escolar cubano se connota como apreciación artística, lo trabajado por los autores: Morriña, O. (2007); Rizo, E. (2010), Fernández L. M, (2013), Menés, R. (2013) y Montero, Y. (2019).

Sin embargo, se considera que el concepto de apreciación artística es amplio, pues comprende el estudio de todas las artes; expresado de otra manera, la interpretación de la misma contiene un carácter visual y audio visual; de ahí que se resalta el concepto de apreciación visual como una de las vías en sistematizar la cultura estética-visual en el contexto áulico, extradocente.

Desde esta mirada la apreciación visual constituye un eje didáctico en el sistema de enseñanza-aprendizaje; por consiguiente, se define como apreciación visual:

Es el efecto de la comunicación visual de construcción continua con énfasis en lo semiótico, lo hermenéutico, lo artístico y lo estético de la obra visual, y la misma está sustentada por la transferencia de lo didáctico metodológico, conjuntamente con la orientación de la interpretación visual, que al ser sistematizada por el sujeto le potencie y le dimensione la cultura

estética-visual en el contexto escolar (Menés, Silva y Marsillí, 2016, p. 4).

La formulación del concepto anteriormente anunciado, nos permite declarar dos cualidades epistémica que sustentan el proceso de apreciación visual: las dimensiones de carácter visual y los nodos de aprendizaje, la cual tipifican su importancia en el sistema de enseñanza-aprendizaje en el entorno pedagógico.

Ahora bien, las dimensiones de carácter visual constituyen un núcleo básico para sistematizar la comprensión e interpretación de la imagen; además las mismas se relacionan con los nodos de aprendizaje, por tal motivo planteamos cuatro dimensiones, ellas son: la dimensión perceptiva visual, la dimensión de estructuración visual, la dimensión de estética significativa y la dimensión de aprehensión visual.

1. La dimensión perceptiva visual: constituye la expresión primaria de meditar la imagen, porque es desarrollar las claves para dirigir y estimular la cultura estética-visual desde la apreciación visual, de manera especial establecen en la práctica el entramado categorial de: sensorpercepción—percepción—memoria—expresión crítica.
2. La dimensión estructuración visual: ayuda al sujeto en revelar los códigos, los signos y los símbolos que emergen de la forma, dado que es el efecto de la actividad creadora del autor de la obra visual. Al mismo tiempo, les permite a los educandos codificar y decodificar la relación que guardan los códigos y los signos con los planos expresivos presentes en las obras visuales, según el tipo de composición.
3. La dimensión estética significativa: le permite al sujeto delimitar la dinámica que se establece entre las cualidades de la apreciación visual y la expresión estética que contiene la obra plástica, que es expresar nuevos argumentos en la construcción del conocimiento desde el enfoque interdisciplinario con carácter desarrollador.
4. La dimensión aprehensión visual: constituye para el sujeto una dimensión de valor, porque la misma abarca el resultado del estudio de las obras visuales en dependencia de sus cualidades, donde media un pensamiento dialéctico, que está basado en comprender cada parte con la totalidad y el todo con sus partes.

Sobre las bases de las consideraciones anteriores, centramos que estas dimensiones establecen un diálogo comunicante con los nodos de aprendizaje de la apreciación visual, y de esta forma interviene en el pensamiento del sujeto la motivación y la creatividad, e interactúa lo cognitivo y lo afectivo para establecer ejes de aprendizajes con carácter integrador. Consecuentemente, dominar los nodos de aprendizaje de la apreciación visual, este dado en estimular la capacidad visual en analogía con la clave hermenéutica visual, y ellos son:

- La percepción visual y sus características. La comprensión e interpretación del “Lenguaje propio de las artes visuales”. Las armonías formales que surgen de la relación entre los códigos y los signos. Los entramados técnicos propios de las obras visuales. Los valores artísticos y estéticos de la imagen visual.

En este mismo sentido, se destaca la comprensión e interpretación del “Lenguaje propio de las artes visuales”(LPoAV), que significa estructurar la imagen visual en tiempo y espacio, es decir, aplicar la contextualización y recontextualización de la forma que emergen de la obra plástica: figurativa y no figurativa; para insertarla en el proceso docente educativo

Por lo tanto, se considera al LPoAV como una herramienta didáctica metodológica con fines de aprendizaje a partir del contacto directo con las obras visuales, su lógica está estructurada en la (figura 1. Anexo 1).

El mismo parte del análisis de las obras visuales como objeto artístico y estético, y en las particularidades de lo formal y lo conceptual como categoría rectora de la creación artística. La herramienta es contentiva de dos partes, uno que se ubican los Generadores Contrastantes Visuales (GCV) y el segundo por los Generadores Visuales Estéticos (GVE), y los mismos se concatenan con el Procedimiento Discursivo Visual (PDV), de modo que su excelencia está, en dotar a los estudiantes en la orientación y la dirección del proceso intertextual de la apreciación visual en el contexto pedagógico.

Los GCV constituyen las herramientas didácticas primarias para proceder a la creación visual, o sea, los educandos acceden a la iconografía con determinado grado de asimilación y concientización de cada uno, y determinan el punto, las líneas, las áreas como primer componente. Como segundo componente se distinguen el color, el valor tonal y el volumen, todos mediados por la textura.

El Procedimiento Discursivo Visual interviene en la unificación de cada componente, y de esta manera participa en el proceso de contextua-

lización y recontextualización de la iconografía, donde está presente los grados de complejidad de la creación. La integración de las dimensiones y los nodos de aprendizaje de la apreciación visual, permiten lograr un sistema de enseñanza-aprendizaje más dinámico, y coherente y por supuesto, se ponen en práctica los enfoques teóricos y prácticos, devenidos en cualidades epistémicas.

Por lo tanto, esto permite pensar en la operalización de la clave hermenéutica visual, que es un recurso expresivo sus géneris, porque posibilita trabajarla a partir de su esencia.

Es preciso tener en cuenta lo que significa estas claves, que es dominar lo siguiente:

- El saber ver: es acercar al educando a la obra plástica y sensibilizarlo con los rasgos de la iconografía en contacto directo.
- El saber observar: es compartir con los elementos constitutivos que emanan las obras visuales, es transferir lo observado al pensamiento a través de los pasos lógicos.
- El saber decodificar: constituye un paso importante, porque el educando comprende los códigos y los signos visuales de la imagen; o sea, dialoga con la obra en condiciones de contextualización y recontextualización.
- El saber apreciar: es un paso de cierre, pues el sujeto connota la significación de las obras visuales como mediadora didáctica del conocimiento y transmisora de valores. Este conocimiento procedimental interactúa con el pensamiento de los estudiantes,

En resumen, estos referentes preparan y dota a los estudiantes para adquirir una posición más lógica de comprender e interpretar la relación dialéctica entre arte y educación, pues consiste en la expresión cultural que contiene el intérprete, ya que es la relación epistémica que establece el sujeto con las obras visuales en pleno proceso de enseñanza-aprendizaje.

Desarrollar una cultura estética-visual desde la apreciación visual en los futuros profesionales de educación, implica prestarle atención al proceso docente educativo a partir de la diversidad, de manera que esté presente los principios interdisciplinarios con carácter desarrollador, donde se destaquen los enfoques teóricos más actuales del proceso de enseñanza-aprendizaje, y estaremos ponderando las dimensiones y los nodos de aprendizaje de la apreciación visual con un carácter multifactorial sobre la base de una expresión de saberes integradores.

Referencias Bibliográficas

- Altisen, C.** (2009). Alfabetización visual. <http://www.monografias.com/trabajos915/alfabetizacion-visual/alfabetizacion-visual3.shtml>
- Arnheim, R.** (2001). Los estudios sobre la cultura visual como referente para la Educación de las Artes Visuales. Portugal: Congreso Ibérico de Arte.
- Cabrera, R.** (1989). Metodología de la enseñanza de las artes plásticas.: Editorial Pueblo y Educación.
- López, M.** (2009) Los ejes de aprendizaje como recurso didáctico. En Revista SIC: No. 12-13. pp. 26-39.
- Martí, J.** (1998). Maestros ambulantes. Obras Completas. Tomo 8: Editorial Félix Varela
- Menés, Silva, M.** (2016). Consideraciones necesarias para la comunicación visual, desde lo artístico - estético En Revista Cúpula No.3. P.4.
- Menés, R.** (2011). Una mirada semiótica de la significación del icono plástico como vía para desarrollar la apreciación visual (apreciación icono-plástica). (Cuadernos de Educación y Desarrollo) ISSN: 1989-4155. Indexada en IDEAS-Re Pec. Recuperado en www.eumed.net/rev/ced.
- Menés, R.** (2014). Apreciación intertextual para el desarrollo de la formación artístico-estética del Instructor de Arte en el contexto pedagógico. Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Santiago de Cuba: Universidad de Ciencias Pedagógicas “Frank País García”.
- Rizo, E. A.** (2010). Metodología para el proceso de apreciación de las Artes Plásticas en la formación permanente del profesor de Secundaria Básica. Tesis doctoral. Santiago de Cuba: Universidad de Ciencias Pedagógicas “Frank País García”.

El desnudo femenino en la fotografía: comprensión y reto

René Otero Salomón

Yanet Leal Cosme

Desde que el hombre primitivo se descubrió como ser que podía transformar la naturaleza en función de sus necesidades y como se relaciona rindiéndole culto a la mujer, talló sobre una piedra la figura de una mujer, donde además enalteció su sexo pues era ella la responsable de hacer crecer la tribu por medio de su condición reproductora. Así se conocen las estatuillas de **Willendorfd**. Las esculturas en barro de la cultura Nayarit del occidente de México, no existía prejuicios acerca de la desnudez y mucho menos en la mujer.

En los pasajes bíblicos se narra que Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza y creó a Adán y Eva, y los puso a vivir en el Jardín del Edén, allí lo han puesto muchos pintores donde lo localizan totalmente desnudos como en el mismo momento en que nacemos de la fecundación. Estos temas fueron predilectos de los pintores del Renacimiento, El Barroco. El Cubismo, y otras tendencias artísticas hasta nuestros días.

De manera que el fenómeno de retomar al hombre universalmente y mirarse a sí mismo, y el desnudo, fue tema de artistas plásticos casi por excelencia. Las madonnas, las Venus de Tiziano, Miguel Ángel con la decoración de la Capilla Sixtina motiva con orgullo el tratamiento de este tema.

El desnudo, así pone de manifiesto Miguel Angel Bonarotti con el David, llegando a la máxima expresión de la figura humana, tema que fue escogido por muchos artistas y que todos le dieron un tratamiento parecido a la mujer desnuda o semidesnuda.

Se tiene en cuenta que en la antigüedad clásica también se tomó el tema como parte de la idea para el desarrollo de la obra, sobre todo el desnudo femenino, limitado por una mirada clandestina de ser que no le conviene entender estos fenómenos desde un punto de vista más abiertos, no podemos dejar de mencionar la tendencia hacia este tema en el Barroco, y el Romanticismo Italiano, Francés, Español, con obras representativas del arte y de la belleza femenina. Ejemplo de ello es la Venus de Urbino.

Tiziano toma una obra anterior de Giorgione como modelo para su Venus de Urbino (1538). En esta obra se aprecian la riqueza cromática y la maestría compositiva propias del pintor.

Fenómeno para apreciar en el arte del desnudo en todas las obras de las artes plásticas, está la presencia de la mujer, en todas las pinturas, en el desnudo, se dan por ejemplo, en los Raptos donde las mujeres aparecen de forma total o parcialmente desnuda, mostrando su cuerpo al espectador y dejándolo al sometimiento de un hecho en el cual no quiere ser participe pero si le agrada verse sometida a la fuerza masculina que la convierte en objeto dejando a un lado cualquier esfuerzo por no ser sometida a la fuerza masculina no se esfuerza por librarse, es decir, que al ser objeto, también se convierte en cómplice.

Un ejemplo es El Rapto de las Mulatas de Carlos Enríquez (ver figura) que deja claro su impresión de un hecho vivido por el artista. Tras haberse inspirado en El Rapto de Las Sabinas pudo adaptarlo a sus vivencias en el trópico, en el colorido visto hasta en las féminas raptadas que gozan entre sus brazos para penetrar desnudas entre sus colores.

Al respecto Guyuela (como se citó en Carpentier 1996) plantea que:

“Las creaciones de Enríquez constituyen un mundo en si mismo... Mundo en que las formas huyen de todo convencionalismo descriptivo para crear su propio ritmo, mundo en que las figuras se sustraen en una dictadura de la realidad para someterse a las razones más elocuentes a una poesía estrictamente pictórica”(p.p 12-17)

De manera que este el espectador capta la atmosfera violenta que transmiten los tonos rojos, carmelitas, azules verdosos y blancos, los cuales conspiran junto a los trazos curvados y rápidos, el receptor queda atrapado por el tema para su análisis visual.

No podemos dejar fuera de esta valoración la obra de Francisco de Goya, pintor español de la Maja Desnuda, (ver figura); en esta se da la síntesis del desnudo femenino en la historia del arte.

Es una obra realizada con la técnica óleo sobre lienzo, desde el punto de vista formal, se destaca la precisión del dibujo con el que Goya modela la figura femenina con minuciosidad y gran perfección académica, predomina la gama cromática fría y un alto nivel de luminosidad.

De extraordinaria belleza, de líneas hermosas y de cualidades estéticas sin igual, La Duquesa de Alba se mostraba a su amante que la pintó con

maestría que podría dedicar a su amada clandestina. La sensualidad y el erotismo se dan la mano en el desnudo femenino hecho por Tiziano en su famosa Venus de Urbino. (ver figura).

Se representa a una mujer desnuda como un símbolo erótico del arte occidental. Es la equilibrada composición concebida no solo con los elementos de la obra, sino con el balance y armonía de los colores primarios donde se logra transmitir una sensación de equilibrio y tranquilidad, con el uso de la luz establece dos planos.

Se hace referencia a Jean Auguste Dominique Ingres con su gran Odalisca realizada entre EL Rococó y el Neoclasicismo en las artes plásticas donde el artista adopta formas más estilizadas y finas para llevar a eróticas pinceladas la bella figura de la mujer, esté mirando al espectador de forma atrevida, este cuadro, fue criticado duramente, de lo que se deduce, la bella mujer situada de espaldas totalmente desnuda vuelve la vista para enfrentar al espectador. Ejemplo Odalisca (1814) de Ingres es una obra neoclásica en la que se aprecia la influencia de la antigüedad clásica y los rasgos de su pintura: sensuales, contornos suaves y líneas sinuosas.

El desnudo femenino ha sido uno de los principales temas para los artistas ha recaído la atención de casi todos ellos y buena parte de la reflexión de los críticos sobre la teoría feminista. El desnudo puede representar un conjunto altamente estructurado de las relaciones sociales (Calabrese, 2006) que haya previsto las sexuales como una modalidad legítima de un tinglado estrictamente social, de manera particular dentro del estudio de la fotografía como manifestación artística hace énfasis en la categoría objeto teórico.

El desnudo fotográfico visto de formas diferentes

En relación a esto, Fernández (como se citó en Calabrese 2006) plantea que:

“Las creaciones de Enríquez constituyen un mundo en si mismo... Mundo en que las formas huyen de todo convencionalismo descriptivo para crear su propio ritmo, mundo en que las figuras se sustraen en una dictadura de la realidad para someterse a las razones más elocuentes a una poesía estrictamente pictórica”.(p.p 12-17)

Una primera forma de ver el desnudo femenino en la fotografía es la mirada boyeurística, la otra forma es la ecoptofílica (según la revista “La Gaceta de Cuba 2000) estas formas de mirar son de lo más frecuentes entre

ellas –Mis experiencias con mis fotografías del desnudo expuesta en el museo Emilio Bacardí de Santiago de Cuba, con la foto titulada “Dentro y fuera del cuadro” los espectadores masculinos que visitaban la muestra solos, disfrutaban de la atrevida mujer que se exhibía en toda su naturaleza, donde se deja fuera del marco del cuadro un pubis provocador y por qué no, atrayente.

Sin embargo, muchos hombres que visitaban la muestra acompañados de sus esposas o parejas evadían pararse delante de esta obra, tal vez por temor, o expresando una perversión masculina, haciendo del modelo en el primer caso un objeto del deseo y en el segundo caso llegar a rozar la clandestinidad por estar al lado de su compañera.

En el desnudo femenino se manifiesta con esplendor el gusto y el apetito por la mujer, además de poder tenerla sin contar con su permiso ni su rubor y ser parte de la idea del artista o simplemente ser acechada, espiada a través de un lente fotográfico.

Se tiene en cuenta lo expresado por Martí cuando dijo: “El desnudo es la piedra de toque de los pintores. Cuando se puede colorear sin monotonía y sin dureza un trozo considerable de carne y hacerla surgir riente y profunda de la tela plana”. Y más adelante apuntó... “Es preciso que esas mujeres desnudas puedan tener como la de Camilo de Beaumont provoca a San Antonio; es preciso que quemen y maten de una mirada como La Maja de Goya, uno de los cuadros más maravillosos que haya cualquiera que sea la época que se busque—salido de las manos humanas” (p.123) .

El desnudo fotográfico atrae muchas mujeres jóvenes de este tiempo y todas quieren ser modelos, mostrar al espectador sus atributos femeninos, igual que las madonnas, duquesas y Venus, dejar dicho además son tan bellas y tan atractivas como fueron aquellas otras féminas de siglos pasados.

Ellas quieren sentirse parte de una exposición, ser objeto de una mirada. Convertirse en objeto y sujeto de una mirada que la compara y la desea y la vuelve a desnudar en abierto afán por ser parte del hecho fotográfico artístico y alterar al espectador hasta convertirlo en cocreador.

¿Puede el desnudo en el arte ser motivo para los pobres? ¿Para su hambre y su miseria?

La respuesta se encuentra en el cuadro Campesinos Felices de Carlos Enríquez. El siglo xx para la fotografía trajo varias corrientes que en Europa tomaron auge en la pintura y otras manifestaciones artísticas.

La fotografía moderna permite en esta época infinitas posibilidades de estilización formal, donde el embrujo del cuerpo humano puede subrayarse en múltiples variaciones. Debido a la gran cantidad de maneras de concebir este tema, El Desnudo Glamour llega a definirse por la demanda, de tal manera, que una verdadera oleada de tales fotografías invadió el mercado. Aparte de los grandes maestros reconocidos por sus obras, otros bisoños intentaron y probaron suerte copiando obras ya existentes.

Los modelos empleados por tales fotógrafos eran inexpertas ofrecían poses artificiosas, exponían sus hermosos cuerpos con orgullo. Naturalmente estos productos cansaron rápidamente a la mirada europea que era partidaria de la buena fotografía del desnudo femenino. Los fotógrafos responsables reaccionaron más con ideas propias, que guiándose por su gusto personal y por el valor social del desnudo, además de las corrientes imperantes en el arte.

Una de las posibilidades, consistía en fotografiar en un ambiente en que tal desnudez pareciera natural, donde la foto de una modelo en su cuarto arreglándose el cabello logra que emane una auténtica poesía. En estos tiempos una relación entre la modelo y el entorno, la utilizan a veces maestros del Glamour para presentar el cuerpo femenino en su belleza natural y libre de efectos de estilización. Se busca una tendencia a la representación natural de personas desnudas que también van a llevar una especie de imagen de reportaje teniendo en cuenta concesiones dinámicas para borrar toda apariencia de naturalismo exagerado.

La moderna escuela japonesa del desnudo fotográfico contribuyó enormemente a la representación del cuerpo femenino en la naturaleza, esta escuela oculta de forma muy hábil las partes del carácter erótico por medio de la disposición de la modelo en la naturaleza, buscando que la atención del espectador quede concentrada en la irradiación espiritual de la modelo desnuda.

A la concepción Glamour se oponen aún más aquellos fotógrafos que niegan las proporciones clásicas del cuerpo. Muchos fotógrafos aprovechan independientemente uno de los otros, las posibilidades de la distorsión de la perspectiva, del escorzo, para obtener desnudos pocos frecuentes.

Una actitud crítica frente a la concepción Glamour aparece también en aquellas fotos nacidas bajo la influencia del Pop –Art. La gran cantidad de intenciones logradas y que celebran la belleza, constituían un reto para parodias, caricaturescas y chistosas.

Por otra parte, otros fotógrafos europeos buscaban en el desnudo una sorprendente objetividad, subrayada por la exactitud técnica que parece tantear los límites del desnudo fotográfico en consecuencias más extremas. Otros buscaban hacer experimentos que al estilo Pop- Art., llegando a un concepto más realista y documental en la disposición, modelos ancianos, a los que no se retrata como en el estudio, bajo direcciones muy precisas, sino en un entorno que les resulte habitual.

De ese modo surge una reproducción casi atemorizada de la realidad, como sucede por ejemplo en la foto de los ancianos que fueron expuestos en Foto-Septiembre 2000, expuestas por un mexicano.

Los desnudos fotográficos sirven a menudo para fotomontajes, cuya utilización puede ser muy diversa. Son empleados también para escenas narrativas.

Ejemplo los montajes para una exposición Personal.

Los montajes con desnudos pueden tener también fines puramente formales.

Ejemplo la foto de la modelo del ateneo Cultural donde trabajé un montaje con una pintura totalmente primitivista, haciendo una conjunción entre dos temas muy tratados en los últimos tiempos en Santiago de Cuba.

Se puede afirmar pues que la fotografía, como colofón refleja los gustos del momento.

Mientras años atrás se buscaba con predilección la muchacha Glamour, de proporciones agradables, hoy bajo la influencia unisexo se busca las figuras femeninas juveniles. (la mujer regordeta, de cara y ojos sensuales difiere de la modelo moderna de hoy, delgadas, muy atrevidas que miran a la cámara).

Más bien referido a destacar ante todo los rasgos nobles del rostro y la belleza de la figura femenina. En la belleza de la mujer quedaba subrayada, si era un elemento de la fotografía para diversos fines publicitarios que en el que eran requisitos, no sólo la belleza de la modelo, sino también la fantasía del fotógrafo.

Foto de concepción muy dinámica que fijaba el instante único, e irreplicable, los fotógrafos de este concepto tenían mucho éxito y se permitían pagar altos honorarios que les fomentaba una constante especialización. Así nacieron las modelos profesionales que poseían la figura deseada y de un aspecto sin limitaciones, sabían posar según las instrucciones y deseos de los fotógrafos. Así se fue especializando el trabajo de estudio que PHILPPE HALSMAN dividió en dos procesos diferenciados. Ej.: El pri-

mero; la Exp. De la fotografía, es decir, la valoración de la realidad y la rápida reacción ante el motivo que se presenta súbitamente

A diferencia de ello el hacer fotográfico consiste en la concepción primaria del autor, según se montan los requisitos necesarios para la escena.

Este segundo método podía ser empleado en fotografías exteriores, si bien dentro del estudio se ofrecían para ello las mejores condiciones para su realización las condiciones del estudio eran planeadas por el fotógrafo desde la posición hasta la ropa que debía usar la modelo.

La popularidad de las fotos de poses de mujeres hermosas era tan grande, que se dieron unas inmejorables condiciones para la realización de retratos Glamour incluso de modelos anónimos.

Los fotógrafos no quieren repetir los resultados ya obtenidos, por eso buscaron nuevos caminos para esta foto. Así el Glamour se combinó con la realidad, la naturalidad y resultaban fotos verdaderamente interesantes El estilo Glamour alcanzó gran importancia referido a la fotografía del desnudo, durante los años 50 se acentuó la delicadeza del cuerpo femenino por medio de la técnica que permitía llegar a lo sublime HIGH KEY, basado en la representación del sujeto en tonos fundamentalmente claros. En la tentativa de subrayar la belleza, alcanzaron a menudo agradable frescor en los trabajos japoneses.

Para la realización de los calendarios se utilizó este estilo el cual vino a darles la posibilidad a los fotógrafos de poder expresarse con entera libertad y calidad utilizando a su favor la belleza y el estilo limpio de las modelos.

Por otra parte, se considera que las creaciones de Enríquez constituyen un mundo en si mismo; en que las formas huyen de todo convencionalismo descriptivo para crear su propio ritmo, mundo en que las figuras se sustraen en una dictadura de la realidad para someterse a las razones más elocuentes a una poesía estrictamente pictórica.

La fotografía como manifestación artística propicia la expresión con entera libertad y calidad y dentro de ella la fotografía moderna permite en esta época infinitas posibilidades de estilización formal, con múltiples variaciones También a mediado del siglo XX se acentuó la delicadeza del cuerpo femenino por medio de la técnica que permitía llegar a lo sublime.

Referencias Bibliográficas

Caballero, Mirna. (1999). Imagen y Lenguaje en la fotografía del santiaguero Ernesto Ocaña Odio.

Gigli, Amadeo. (1980). La luz que Pinta. Editorial Gente Nueva.

Lescay M, René. (1997). Foto noviembre 97, Santiago de Cuba.

Tausk, Piters. (1984). Historia de la Fotografía en el Siglo xx. E. Oriente, Santiago de Cuba.

La cultura científica y su promoción una mirada desde la Extensión Universitaria

Mariela Arias Hernández

Carlos Albenis Rodríguez Fernández

Los paradigmas de formación, integración y calidad que debe encarnar la Universidad y la aceleración de los procesos (tecnológicos, demográficos, urbanos, ambientales, sociales, productivos, económicos, etc.) en el país y en el mundo, instalan en la universidad, la necesidad de interpretar a la extensión en su sentido más amplio. La involucra en los más diversos aspectos de vinculación con la sociedad y el medio.

Hoy la universidad debe hacer lo necesario para ayudar a desarrollar las localidades de los territorios en el país. Debe salir al escenario social, integrar a la Universidad con la Sociedad e involucrarse para elaborar una respuesta útil y comprometida, no solo con el futuro, sino con el presente, nuestro objetivo permite exponer los rasgos distintivos de la interacción académica desde la extensión universitaria para contribuir a la formación de docentes como promotores de cultura científica, en el contexto socio escolar fortalecer el desarrollo cultural

La Extensión Universitaria es el conjunto de actividades conducentes a identificar los problemas y demandas de la sociedad y su entorno. Mediante ellas se coordinan las correspondientes acciones de transferencia para reorientar y recrear actividades de docencia e investigación a partir de la interacción con ese contexto.

La Extensión Universitaria cumple un rol de formación continua de la propia comunidad universitaria en su conjunto estudiantil y laboral desde el territorio procura la transferencia de los saberes, en condiciones de alta calidad y óptima adecuación a las necesidades presentes y futuras del escenario económico, social, y cultural.

Por otra parte, se relaciona con las necesidades de las comunidades que entornan nuestros predios con ansias de cultura y desarrollo. Esta adecuación entre el conocimiento de alto nivel acumulado, el capital humano disponible y los problemas críticos del desarrollo social, constituye el objeto mismo de la extensión universitaria municipal. Tiene el objetivo de ofrecer precisiones de la cultura científica y su promoción desde la ex-

tensión universitaria como proceso integrador para contribuir al desarrollo cultural de los docentes en formación.

Desarrollo

Según (Gatell, 2013) el proceso de formación de profesionales, el cual tiene un carácter esencialmente social, se desarrolla como:

“Un sistema y no puede quedar a la espontaneidad y a la inspiración de quienes intervienen en él y mucho menos de quienes lo dirigen, por lo que exige ser científicamente estudiado para incidir en su perfeccionamiento de manera eficiente y eficaz”. (p. 9).

Con ella concuerdan (2005; Marín, 2007; Valera, 2012; Bermúdez y Pérez, 2012; de la Herrán, Pérez y Torres, 2012). En tal sentido la formación de profesionales de la educación comprometidos y cultos que deben conducir las personalidades de las nuevas generaciones se constituye en una necesidad importante de la universidad cubana. Para ello resulta decisiva la elevación de la calidad en los procesos sustantivos desarrollados en las universidades para cumplir su encargo social.

En la educación superior cubana en términos de paradigma, define formación integral como:

Aquella formación en la que los estudiantes universitarios debe dar como resultado graduados con un sólido desarrollo político desde los fundamentos de la ideología de la Revolución Cubana; dotados de una amplia cultura científica, ética, jurídica, humanista, económica y medio ambiental; comprometidos y preparados para defender la patria socialista y las causas justas de la humanidad, con argumentos propios y competentes para el desempeño profesional.(MES, P 19)

Estos elementos concatenados entre sí, constituyen un sistema complejo cuyo principal resultado es su capacidad de contribuir, de forma creadora, a encontrar solución a los problemas de la práctica. De lo cual se infiere la necesidad de formar profesionales con un elevado compromiso social, también requiere desarrollar el proceso de extensión universitaria para dar cumplimiento a su encomienda social, promoviendo la elevación del nivel cultural a partir de la participación del hombre como agente activo de su propio desarrollo.

Los estudios que se han publicado en los últimos años por un grupo cada vez más amplio de especialistas cubanos, coinciden con el criterio de que Extensión Universitaria es “el proceso universitario que tiene como propósito promover la cultura en la comunidad intra y extrauniversitaria para contribuir a su desarrollo cultural para ello requiere potenciar el proceso como agente activo en la participación de talleres de manifestaciones artísticas deportivas y otras” (González. 2008, p. 6).

Entre los autores que se destacan en este sentido se encuentran. Álvarez (2000); Fuentes, (2000); Jaime (2008); y Soto, Barroso (2014) Rodríguez (2017) entre otros, que consideran a la extensión un proceso que tiene como objetivo promover la cultura para contribuir a su desarrollo integral, mediante la participación en las manifestaciones culturales y deportivas; la docencia artística, los proyectos comunitarios, el quehacer de las cátedras honoríficas y en las tareas sociales que realiza la universidad en su entorno.

Al apremiante problema del desarrollo de la cultura se han referido muchas de las grandes personalidades de la ciencia, la política, el arte. Asumir esta posición es en primer lugar, reconocer el papel del hombre como centro de la cultura; es verlo en estrecha relación con el medio, como ente activo y a la vez producto de ese contexto. Puede decirse, que es esencia misma del desarrollo, en la medida en que las actitudes y estilos de vida determinan la forma en que se administran los recursos culturales heredados; entre estos la cultura científica.

Sobre el término cultura científica existen varios criterios, es utilizado de forma profusa en artículos y textos de todas las latitudes, la mayoría vinculadas al campo educativo que la cultura científica es una familiaridad con los términos que se derivan de la ciencia y la tecnología, un componente más de la cultura de la sociedad”; conocimientos para comprender, analizar y aplicar la información científica. Estas definiciones apuntan a elementos esenciales es componente clave que es necesario formar. Se concuerda con (Addine, 2006), cuando refiere el término Cultura científica, como:

“la parte de la cultura que posibilita al hombre conformar explicaciones, interpretaciones y predicciones acerca de los fenómenos y procesos, desde lo mejor y más actualizado de la ciencia, a fin de satisfacer necesidades e intereses. Ella incluye habilidades sentimientos y modos de actuación, dirigidos a interactuar positiva y creadoramente con la naturaleza y la

sociedad, lo que le permite asumir conscientemente responsabilidades sociales”. (pp.18-23).

Se tiene en cuenta que promover la cultura científica implica: “Instrumentar acciones orientadas a fortalecer los vínculos con y hacia la sociedad y favorecer la construcción de una cultura científica que garantice la participación ciudadana sobre la base de acciones específicas de forma sistemática realizado con espíritu crítico, objetivo, dinámico, y reflexivo”. (Blanco, 2015, p.10).

La cultura científica delimita el análisis de la ciencia como actividad específica, mediante la cual los hombres se apropian de los resultados del trabajo científico y lo incorporan a su subjetividad, incluyéndolos en su actividad individual y social. En este sentido el trabajo científico está estrechamente ligado a la cultura científica como fuente principal de transformación y existencia de la ciencia el promotor cultural, según (López, 2017)

Proyecta la promoción, organización y la participación de los sujetos en su propio desarrollo espiritual, es un agente que dinamiza las potencialidades de la comunidad a partir de la identificación de su realidad sociocultural; para la promoción del arte y la cultura desde el vínculo con las instituciones culturales locales, ya que permite disfrutar, apreciar, valorar y enjuiciar críticamente el universo cultural. (p.8).

Desde nuestra óptica se concuerda con este criterio ya que en sentido general el promotor cultural ofrece herramientas que favorecen el enriquecimiento de la personalidad, en fin, propicia el desarrollo de ciudadanos con estilos de vida cualitativamente superiores

De manera particular el docente en formación como promotor de cultura científica desde la extensión universitaria se define como “ un sistema de procedimientos lógicos y herramienta pedagógicas encaminados a la preparación de un estudiante que realice conscientemente la promoción de la cultura científica en la comunidad infra y extrauniversitaria para contribuir a la elevación de la cultura general en su contexto socio escolar”. (Martínez 2017, p. 6)

La misma se caracteriza por:

- La sensibilidad para percibir los fenómenos socioculturales pseudocientíficos que se encuentran depositados en las tradiciones y costumbres de los grupos sociales y la comunidad para ser atendidos desde las ciencias, mediados por la pedagogía.

- Constituirse en líder científico en el contexto socio escolar que ofrece, con vocación educativa, el servicio pedagógico en el desarrollo de las actividades extensionistas.
- Ser un agente de cambio, que dinamiza pedagógicamente las potencialidades de las personas que participan en las actividades extensionistas en el contexto socio escolar para la transformación positiva de su entorno.
- Un modo de actuación pedagógico consciente que fortalece el sentido de pertenencia, la identidad local y nacional
- Asumir la superación general y profesional, como una de las vías principales para cualificar la labor de promoción de la cultura científica.
- Evaluar sistemáticamente los resultados del trabajo extensionista realizado con espíritu crítico, objetivo y transformador.

La Universidad debe garantizar que sus estudiantes egresen con una cultura científica que sirva para asimilar y transmitir cultura, en tanto la cultura científica conserva valores prácticos para mejorar la vida de las personas, dada la presencia generalizada de la ciencia en todas las esferas de la vida.

De manera que se hace énfasis en la contribución del centro universitario municipal a la formación del docente como promotor de la cultura científica desde algunas acciones como:

- Promover acciones de acompañamiento a los docentes en formación para el diagnóstico de las necesidades del contexto socioescolar.
- Desarrollar proyectos extensionistas asociados a la promoción de la ciencia y la tecnología y el medio ambiente; estimulando la creación de nuevas ideas, que contribuyan a la cultura científica de sus estudiantes y comunitario.
- Creación de la cátedra de cultura científica para implicar a los docentes en formación, donde se expongan los resultados científicos novedosos a la comunidad intra y extraescolar, logrando la interactividad con el público participante, de manera que se contribuya a la formación del docente como promotor de cultura científica.
- Implementar cursos cortos de información científica que les permitan a los docentes en formación el uso adecuado de los sistemas de búsqueda de información.

Entre sus resultados se mostró mayor nivel de calidad de proyectos socioculturales comunitarios, con la obtención de premios relevantes a nivel municipal y provincial; se visualizó la extensión del proceso de capacitación pedagógica a los directivos y tutores de las entidades laborales docentes del municipio, que favoreció la promoción de la cultura científica en instituciones educacionales, culturales, deportivas y sobre todo en las comunidades donde el proceso sea liderado por los docentes en formación.

Desde su condición de microuniversidad se creó una estructura básica para la atención metodológica al proceso extensionista, que propicio un mayor nivel de los docentes respecto a la función sociocultural; también se valoró de oportuno el reconocimiento del gobierno Municipal al CUM por el protagonismo de los docentes en formación en las acciones de proyectos comunitarios y en la Tarea Vida, atendida por el Proyecto aire limpio.

Conclusiones

A partir de los instrumentos aplicados se pudo constatar que existen insuficiencias en el proceso de promoción de la cultura científica por los docentes en formación, manifestado en sus modos de actuación pre-profesional, que les limita su formación profesional pedagógica. La Extensión Universitaria se constituye en vía eficaz para la formación de docentes como promotores cultura científica en el contexto socioescolar. La valoración de los resultados, corroboraron la factibilidad, la eficacia y la viabilidad de las acciones propuestas, lo que ofrece una alternativa de solución a la problemática declarada.

Referencias Bibliográficas

- Addine** F. (2006). Exigencias en la formación del profesional pedagógico y la cultura científica. Editorial Pueblo y Educación.
- Álvarez** Z., C. M. (2000). La universidad. Sus procesos y sus leyes. La Habana: Ministerio de Educación Superior.
- Blanco**, M. (2015). La extensión universitaria y el proceso de construcción de la cultura científica. Editorial Adagio.
- Galotti** L (2012). La ciencia también es parte de la cultura. Aporte sobre el Documento Ciencia, Tecnología e Innovación para el desarrollo y la cohesión social. <http://www.oei.es/historico/divulgacioncientifica/?Ensenanza-de-la-Ciencia-y-Divulgacion-Cientifica-dos-vias-hacia-la-Cultura>.

- González, M.** (2008) *Visión y acción en la nueva universidad cubana*. Dirección de Tecnología Educativa.
- Fuentes, H.** La formación por competencias profesionales. Conferencia magistral. Material no publicado. Santiago de Cuba. 2007.
- Jaime, R** (2008) El proceso de desarrollo cultural de los estudiantes de carreras pedagógicas desde la extensión universitaria en el Modelo de la Universalización de la Universidad. Tesis presentada en Opción al Grado Científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas.
- Programa** Nacional de Extensión Universitaria. MES. 2010. Cuba.
- López, J.** (2016). ‘La cultura científica tiene un extraordinario valor práctico para mejorar la vida de las personas’. Recuperado en: [http://www.oei.es/historico/divulgación científica/entrevistas 122.htm](http://www.oei.es/historico/divulgacion_cientifica/entrevistas_122.htm).
- Martínez, A.** (2010) La extensión universitaria como vía para promover la cultura profesional. Tesis presentada en opción al grado científico de doctor en Ciencias Pedagógicas. Universidad, La Habana.

Consideraciones sobre la cultura popular tradicional y su legado en las nuevas generaciones

Aniuska Tito Guzmán

Silvia Idania Ramírez Rodríguez

Rosa Amparo Herrera Molinet

En Cuba la instrucción y la educación conducen al análisis crítico, la reflexión y asimilación de las tradiciones culturales en función del desarrollo cultural de las jóvenes generaciones. En tanto conocer, valorar y transmitir la cultura popular tradicional garantiza la persistencia de los valores alcanzados a lo largo de su sociedad, se convierte en escudo y espada de la nación, al defender la identidad y proteger al país en su dimensión cultural.

Por lo que se hace necesario en los jóvenes universitarios de carreras de perfil artístico el estudio sobre el conocimiento general de las influencias culturales, costumbres y tradiciones que han aportado al desarrollo cultural de la nación a partir de la antecedencia histórica social de la cultura local santiaguera con énfasis en el accionar teórico-práctico de la obra de Joel James, excelente intelectual investigador que realizó la labor de desarrollo, promoción y divulgación de la cultura cubana y caribeña, así como su amplia publicación de ensayos, novelas, cuentos, entre otros, desde lo general se abordan rasgos distintivos y su legado plasmado en los diversos periodos tradicionales han trascendido a través del tiempo y el espacio.

Esto conduce a un estudio valorativo y reflexivo de manera más detallado, sobre el cómo hacer más eficiente el legado de Joel James en las jóvenes generaciones a partir de profundizar en los contenidos del programa de promoción cultural que en el caso que nos ocupa se plantea mediante un sistema de acciones atendiendo a las características del 2do año de la carrera Educación Artística.

Por otra parte, las interrelaciones que establecen en un contexto social determinado, de individuos, grupos y comunidades, permite el análisis de las expresiones y las prácticas culturales desde los diferentes matices de la diversidad humana favorece el diálogo estético entre diferentes épocas, propicia el concurso a través del discurso de factores relativos a lo ético, estético, religioso, educacional, social, entre otros.

Desarrollo

El análisis del legado de Joel James sobre la cultura popular tradicional en proceso formativo de las nuevas generaciones potencia al transmisión de la tradición y las costumbres, populares religiosas entre otras, beneficia la sedimentación del ejercicio de información y descodificación inter y transgeneracional, posibilita la atención de la memoria cultural al tiempo que la concibe como resguardo histórico cultural de los mensajes significativos que trascienden y conforman la identidad, desde su relación dialógica y reflexiva en cuanto al texto, sentido y significado.

En este sentido se tiene en cuenta el análisis del legado de Joel James de manera general, en la cultura popular y tradicional se manifiesta y permanece en el ámbito de la familia y la sociedad en los diferentes contextos y desempeña labores normativas, educativas, socio afectivas, recreativas que conforman lo híbrido de las diferentes prácticas culturales y el desarrollo del dialogo cultural tomando en consideración que los elementos que conforman la identidad en el ser humano fortaleciendo las raíces comunes de la cultura cubana.

Por lo antes expuesto en los momentos actuales es significativo abordar el estudio de esta temática, la sociedad actual innovadora y consumista, con una tendencia de cambios indiscriminados que trasfiere a un modo precipitado de vida, amenaza la estabilidad de las relaciones familiares y vínculos históricos, conduce a flaquear la conciencia de identidad por lo que se hace necesario conocer y profundizar la diversidad de expresiones y procesos creativos que se han gestado en nuestra sociedad y conforman nuestras tradiciones, conocer los hechos precedentes permite valorar con profundidad e integralidad las relaciones que se establecen en el proceso histórico social cubano y caribeño.

En el proceso de formación profesional de estudiantes de carreras pedagógicas con perfil artístico el estudio de las tradiciones con énfasis en los máximos exponentes de diversas aristas de la cultura santiaguera resulta aspecto fundamental por la apropiación de conocimientos que les facilita, centrado en el comportamiento del hombre y sus circunstancias en los diferentes contextos históricos-sociales culturales y caribeños, en particular se profundiza en el estudio de la obra de Joel James en la carrera de la licenciatura en educación artística en Santiago de Cuba.

En tanto se tiene en cuenta categorías fundamentales como, cultura popular tradicional, localidad, religiosidad santería o regla de ocha, entre

otros por la importancia que reviste para el trabajo con las jóvenes generaciones

De manera que el sistema de acciones para trabajar esta parte de programa se enfatiza por ejemplo que los ensayos realizados por Joel James propician el análisis de los diversos mecanismos que entrelazan las historias locales y las múltiples expresiones de cultura popular, que puede contribuir al reconocimiento de nuestra continuidad histórica y nos permite acercarnos al develamiento de confluencias histórico-culturales

A partir de nuestro objetivo se hace necesario el conocimiento y la valoración sobre el término expuesto como base esencial de las acciones a desarrollar en las que se manifiesta el accionar del sujeto en los diferentes contextos históricos-sociales culturales. Por otra parte, se hace necesario asumir el concepto de Cultura Popular Tradicional, el cual plantea que:

...Es el conjunto de expresiones y manifestaciones generadas, creadas y preservadas en una sociedad o grupo humano específico con un condicionamiento histórico particular; se transmite y difunde de una generación a otra fundamentalmente por vía oral y por imitación. Constituye un proceso dinámico y cambiante. Los aspectos esenciales que la caracterizan son: historicidad, transmisión, creatividad colectiva, continuidad intergeneracional, empirismo, habilidad, destreza, vigencia por extensos períodos de tiempo.

Por otra parte, al analizar en el teatro de relaciones, los sistemas mágico-religiosos, los intercambios entre congos y yoruba, la proyección formal del carnaval, entre otros vinculando todo ello a las expresiones de historia local que le sean pertinentes se asume el concepto de Religiosidad como:

“...la cualidad religiosa de una persona, grupo o comunidad; implica la práctica y esmero en cumplir las obligaciones religiosas. En su sentido figurado, se refiere a la puntualidad y exactitud en hacer o cumplir algo. Influye en el grado y tipo de creencia en lo sobrenatural, en la conciencia del creyente o grupo de creyentes. En este sentido, la religiosidad posee un aspecto cuantitativo y otro cualitativo.”

Dentro de la religiosidad se hace énfasis en el conocimiento sobre la Santería o Regla de Ocha (Cuba y otros países de América Latina y el Caribe): definida como: Religión popular, conocida también como regla de ocha, u ocha-ifá,

“... que en liturgia y concepciones míticas fusiona componentes de origen africano (principalmente yoruba y adyá-fon) e hispánicos (vinculado con el catolicismo), pero con características originales por la aglutinación de antiguos cultos locales en otro más abarcador y participativo a nivel doméstico”.

Se tiene en cuenta que la santería cubana posee sus casa-templos en la propia vivienda de los creyentes; pero estas se diferencian de acuerdo con las jerarquías y sus posibilidades económicas. Algunas de ellas nuclean en torno al prestigio de padrinos y madrinas de «santo» un gran número de adeptos. Posee un complejo proceso de iniciación, que contribuye a la formación de valores éticos relacionados con la concepción de valores éticos.

Dentro de esta se profundiza en el concepto de Santo (santería):

“Denominación popular cubana, derivada del catolicismo, para identificar a los orichas del área yoruba, en Nigeria, Benin y Togo. La relación simbiótica entre la denominación del oricha como santo por su evidente antropomorfismo generó la identificación de la práctica religiosa como santería, en sus inicios con un tono despectivo, debido a la impronta del catolicismo excluyente, y posteriormente con un alcance diferenciador y dignificador.”

Por otra parte, se puede orientar el estudio de su polémico ensayo Vergüenza contra dinero, este fue escrito durante el llamado período especial, aun su vigencia se manifiesta todavía en una muestra de “pensar como país”, una idea tan repetida muchas veces en estos tiempos y esencial para poder sortear las dificultades impuestas por fuerzas externas e internas, tan necesaria para el análisis y reflexión con las jóvenes generaciones de estudiantes universitario.

De manera particular se debe orientar el estudio independiente del texto El caribe entre el ser y el definir donde se puede entender la universidad de su pensamiento cultural. Cabe señalar que este libro se ha convertido en una importante fuente en muchas universidades estadounidenses y de América Latina y el Caribe un ejemplo de ello se muestra en los estudios de maestría de Educación por el Arte en la que dominicanos y colombianos refieren elementos distintivos de este texto.

Por otra parte, para nuestro trabajo se hace necesario tener en cuenta elementos esenciales sobre el texto Reflexiones sobre la cultura popular tradicional Joel James Figarola.

En este se pondera la relación íntima entre los procesos de participación y la cultura popular en el desarrollo comunitario posee sus puntos esenciales en el encuentro de grupos y entes portadores de la tradicionalidad cubana, lo que se efectúa, en los eventos participativos como la Feria de Arte Popular que se lleva a cabo alternativamente entre las provincias de Ciego de Ávila y Sancti Spiritus; la Jornada Cucalambéana, de Las Tunas; el Festival del Caribe, que celebramos en Santiago de Cuba.

En todo esto se manifiesta como la cultura popular tradicional nos identifica, nos une independientemente de nuestra idiosincrasia de cada región constituye un elemento de solidaridad interna que se ha desarrollado a lo largo de cada época, simultáneamente con la composición de una memoria común. Esta solidaridad humana; desde la arista cultural adquiere un valor especial ya que propicia el compartir, el compromiso el sacrificio de unos con otros al respecto autores como (Fernández, L.M. 2017 p. 9; concuerdan con Joel James al decir:

...a mi modo de ver, el supremo valor cultural que preside toda expresión del arte, toda expresión del pensamiento, toda expresión de la filosofía, toda expresión de las múltiples religiones que han existido y que, de una u otra manera, con toda probabilidad, continuarán existiendo. No hay sujeto oficial de la cultura popular tradicional, en el que confluyen portadores de la cultura popular tradicional de Cuba y el mundo”

A criterio nuestro y desde un análisis crítico de lo planteado se revela la importancia de que los jóvenes universitarios de perfil artístico conozcan, valoren y reflexionen sobre la impronta de esta intelectual nuestra política cultural y en nuestras mejores tradiciones del pensamiento cubano.

Y desde otra perspectiva del análisis se toma en cuenta que la cultura popular se hace y se rehace a sí misma por lo que la conciencia individual, la conciencia colectiva y la conciencia nacional son niveles sucesivos de la cultura popular tradicional cubana, que puede alcanzar el estadio de una conciencia universal.

En este sentido vale la pena subrayar las fiestas populares; el rico anecdotario histórico; los juegos y los sistemas mágico-religiosos: la regla de Ocha o santería; la regla conga o de palo monte; el espiritismo en sus dos variantes: el cruzado y el de cordón. este último circunscrito al oriente de la Isla y la variante cubana del vodú. Joel James trató a la secta abakuá más como una sociedad de ayuda mutua que como un sistema mágico-religioso.

so; de todas formas, con perfecto derecho propio, se encuentra insertada dentro de nuestra cultura popular tradicional.

Varios autores latinoamericanos como (Bello Juliana 2016; Bustamente Alberto 2017; Casañas Maité 2018): convergen con lo plantado por James:

“... el verdadero milagro contenido en la creación, cualesquiera que sean las razones originarias que se acepten como engendradoras, reside en el punto de unión entre la materia y la conciencia; este punto es, precisamente, la aparición del ser humano. “

Desde este lo anterior se tiene en cuenta como este investigador fue un excelente estudioso de la cultura y en sus textos de referencia enfatiza como la conciencia humana le otorga sentido, razón de ser, a todo lo existente.

De manera que el autor de referencia muestra las múltiples expresiones de la cultura popular tradicional cubana, particularmente en lo referente a los sistemas mágico-religiosos, por lo que la cultura popular tradicional cubana, nos encontramos en medio de ese doble diálogo, que se cruzan y se sostienen mutuamente; de lo terrenal con lo trascendente y de la vida con la muerte; en sus textos se articula una dimensión estética desde la peculiaridad formal dentro de las expresiones de la cultura tradicional.

Conclusiones

Es portadora de valores históricos y artísticos, por cuanto muestra con alto grado de madurez un acercamiento a la cultura de nuestros antepasados y nos las entrega con un particular sello de representación que lo singularizan en su contexto cubano y caribeño la cual propicia la formación de un estudiante comprometido con la salvaguarda y custodia de las tradiciones culturales, preparado para realizar procesos socioculturales desde su labor profesional. Estudiar la obra de Joel James Nicolás deviene en resultado meritorio en virtud de la importancia que ha obtenido su amplia producción ensayística durante el periodo revolucionario

Esta refleja distintas visiones y modos de expresión acerca del complejo entramado de la realidad sociocultural.

Referencias Bibliográficas

Concepto operacional del Consejo Nacional de Casas de Cultura.

Definición propuesta por la UNESCO en 1989.

Concepto operacional del Atlas Etnográfico de Cuba.

Concepto operacional del Atlas Etnográfico de Cuba.

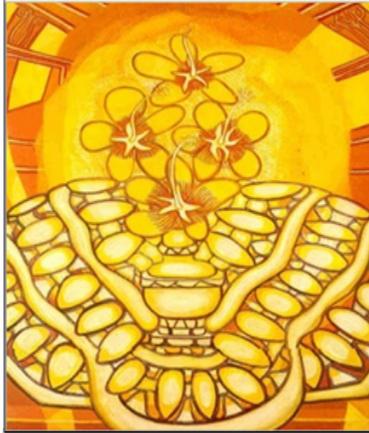
James Figarola, Joel. 1994. “El principio de representación múltiple”. Revista del Caribe (Santiago de Cuba). P. 16.

Bello Juliana; Casañas Maité (2018): Estudios sobre la cultura tradicional caribeña impresión digital.

Anexos

La segunda vanguardia plástica cubana como símbolo de nuestra identidad nacional

Figura 1
Título: Flores Amarilla



Autora: Amelia Peláez (1890-1968)
Técnica: Óleo/tela

Figura 2
Título: La Silla (1943)

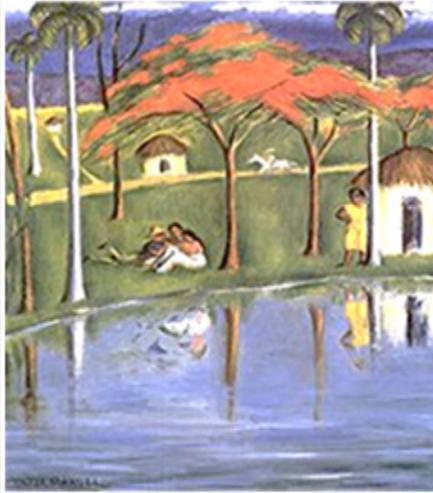


Autor: Wilfredo Lam
Técnica : Óleo sobre tela

Antecedentes históricos de la educación plástica en la formación profesional de la primera infancia

Figura 3

Título "Paisaje con Figura" (1950)

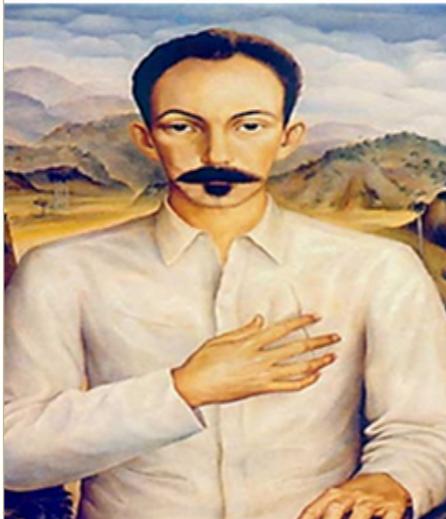


**Autor: Víctor Manuel García
(1897-1969)**

Técnica: Óleo/tela

Figura 4

Titulo : "José Martí" (1942)



**Autor: Jorge Arche Silva
(1905-1956)**

Técnica: Óleo/tela

Figura 5

Título: "Campesinos Felices" (1938)



Autor: Carlos Enríquez (1901-1957)
Técnica: Óleo /madera

Figura 6

Título: "Paisaje" (1943)



Autor: Carlos Enríquez (1901-1957)
Técnica Óleo/tela

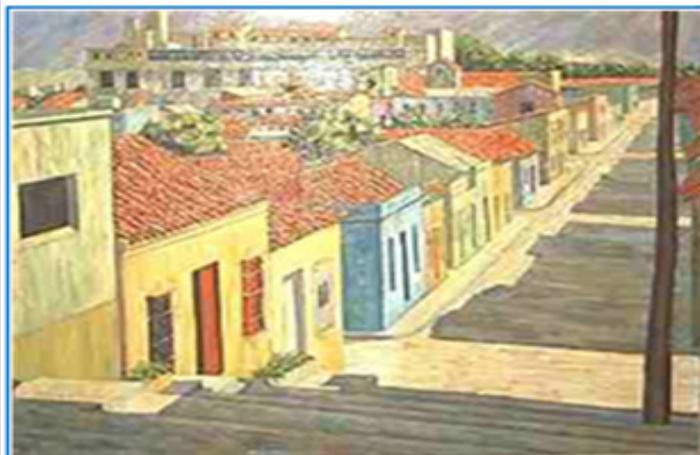
La apreciación plástica y sus antecedentes históricos en el proceso de la educación artística

Figura 7
Lenguaje visual



Autor: Oscar Morriña ()
Libro Sistema Forma . Editorial Pueblo y Educación

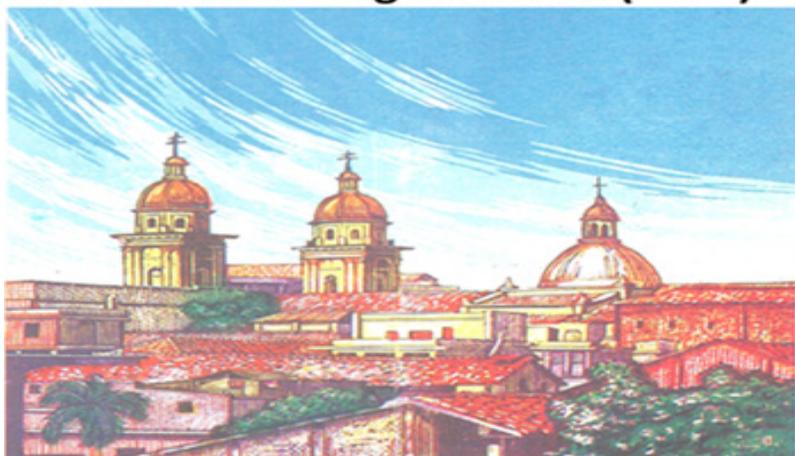
Figura 8
Titulo: Padre Pico2006



Autor. Antonio Ferrer Cabello
(1913-2006)
Técnica: Óleo \Tela 87 x 182 cm

Figura 9

Título: De Santiago de Cuba (2000)



Autor: José Julián Aguilera Vicente

Técnica: cromo xilografía 40x52cm

Figura 10

Título: Contemplando la Cascada (2006)



Autor: Eddy Ochoa

Técnica: óleo /tela 40x72cm

El desnudo femenino en la fotografía: comprensión y reto

Figura 1:
Titulo: Desnudo 1



Técnica: fotografía tomada de
Trabajo de tesis de la universidad
de las arte.

Figura 2:
Titulo: Desnudo Luz y sombra



Técnica: fotografía tomada de
Trabajo de tesis de la
universidad de las arte.

Palabras Finales

Tengo fe en el mejoramiento humano,
en la utilidad de la virtud, y en ti.

OCEC, t.14, p.17

La obra entrega aportes de investigaciones de tesis de maestrías y doctorados para cultivar el gusto estético, el proceso de desarrollo profesional así como la creación de la conciencia crítica-reflexiva con respecto a los valores culturales con énfasis en la memoria histórica cultural. Recoge trabajos con análisis históricos, críticas culturales y orientación educativa que contribuyen a que se enlacen la historia, el arte y la pedagogía.

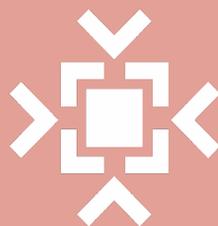
Se propone propiciar la búsqueda personal de literatura en torno a las diversas manifestaciones artísticas como la plástica, la música y el teatro guiñol en Cuba entre otras. Aspira a que los estudiantes de todas las carreras universitarias se sientan atraídos por las temáticas culturales y reconfiguren la estética donde se exprese la sensibilidad, la conciencia y la ciencia.

Para los interesados versa sobre la diversidad cultural del arte, ofrece una imagen grupal y personal del sentido y significado del universo de la educación artística, donde el humanismo y la unidad de la comunidad humana, va acompañado por la pasión absoluta del conocimiento. Por otra parte ofrece a la sociedad la posibilidad de comprender a través del tiempo a los hombres y mujeres que responden a las características especiales de los creadores de arte.

Los autores

Esta obra entrega aportes de investigaciones de tesis de maestrías y doctorados para cultivar el gusto estético, el proceso de desarrollo profesional así como la creación de la conciencia crítica-reflexiva con respecto a los valores culturales con énfasis en la memoria histórica cultural. Recoge trabajos con análisis históricos, críticas culturales y orientación educativa que contribuyen a que se enlacen la historia, el arte y la pedagogía. Se propone propiciar la búsqueda personal de literatura entorno a las diversas manifestaciones artísticas como la plástica, la música y el teatro guiñol en Cuba entre otras. Aspira a que los estudiantes de todas las carreras universitarias se sientan atraídos por las temáticas culturales y reconfiguren la estética donde se exprese la sensibilidad, la conciencia y la ciencia.

ISBN: 978-959-207-744-7



Ediciones UO