



Universidad de Cienfuegos
“Carlos Rafael Rodríguez”
Facultad de Ciencias Sociales y
Humanísticas

TRABAJO DE DIPLOMA

La gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” como expresión de las políticas culturales.

Autor: José Iván Llorca Hernández.

Tutor: Sergio Anibal Quiñones Silva.

2012

Año 54 de la Revolución



Hago constar que el presente trabajo fue realizado en la Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”, como parte de la culminación de los estudios en la especialidad de Licenciatura en Estudios Socioculturales; autorizando a que el mismo sea utilizado por la institución para los fines que estime conveniente, tanto de forma parcial como total y que además no podrá ser presentado en evento ni publicado sin la aprobación de la Universidad.

Firma del AUTOR

Los que abajo firmamos, certificamos que el presente trabajo ha sido revisado según acuerdo de la dirección de nuestro centro y el mismo cumple con los requisitos que debe tener un trabajo de esta envergadura, referido a la temática señalada.

Información Científico Técnica

Nombre, Apellidos y Firma

Computación

Nombre, Apellidos y Firma

Firma del TUTOR (s)

Pensamiento

“Nuestro fin, en primer término, debe ser el de hallar un lugar determinado y un oficio al cual podamos consagrarnos enteramente”

Vicent Van Gogh

Dedicatoria

*A mi mamá,
por su constancia y ser mi mayor inspiración.
A Sergio por su incondicionalidad.*

Agradecimientos

*A Sergio, por todo el tiempo dedicado a la
realización de este trabajo.*

A Natalia y a Gladys, por toda su ayuda.

A Aylen, por soportarnos tantas noches.

*A Atilio, por su colaboración para poder llevar
a feliz término este trabajo.*

*A María Elena y Norma,
por aguantarme durante todo este tiempo.*

Índice

Índice

Resumen	1
Introducción	3
Capítulo I. Fundamentación teórica para el estudio de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de la Fortaleza” como expresión de las políticas culturales	7
1. Las políticas culturales	7
1.1 Conceptualizaciones y principios de las políticas culturales	7
1.2. Itinerario y principios rectores de la política cultural cubana	10
1.3. Los Programas de Desarrollo Cultural como vía de concreción de las políticas culturale	14
1.4. La gestión cultural en el contexto de las políticas culturales	16
1.5. Las instituciones culturales, su papel protagónico en la gestión y promoción culturales	18
2. El movimiento teatral cubano. Recorrido histórico	20
2.1 Teatro prerrevolucionario	20
2.2 El Teatro tras el triunfo de la Revolución	22
2.3 Movimiento teatral en Cienfuegos	24
Capítulo II: Fundamentos metodológicos para la valoración de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” como expresión de las políticas culturales	28
2.1. Diseño de la investigación	28
2.2 Novedad y aportes	29
2.3 Tipo de estudio, universo y muestra	30
2.4 Conceptualización de términos clave y operacionalización de las unidades de análisis	31

2.4.1	Conceptualización de términos clave.....	31
2.4.2	Operacionalización de unidades de análisis.....	32
2.5	Justificación metodológica.....	33
2.5.1	La perspectiva sociocultural.....	33
2.5.2	Perspectiva cualitativa.....	34
2.5.2.1	Etapas de la investigación.....	35
2.5.3	Métodos del nivel empírico.....	35
2.5.3.1	Entrevista.....	36
2.5.3.2	Análisis de documentos.....	38
	Capítulo III: Análisis y discusión de los resultados	40
3.1.	Caracterización del Consejo Popular Castillo CEN.....	40
3.1.1	Instituciones culturales adscritas al Ministerio de Cultura.....	45
3.1.2	Principales problemáticas socioculturales del Consejo Popular.....	45
3.2	De “Baúl del Trasgo” a “Teatro de La Fortaleza”.....	46
3.3	Instrumentos de gestión en la implementación de las políticas culturales en la provincia Cienfuegos vinculados al grupo “Teatro de la Fortaleza”.....	49
3.3.1	Programa de Desarrollo Cultural de la provincia Cienfuegos.....	49
3.3.2	Estrategia para la implementación de las políticas culturales en el Consejo Provincial de las Artes Escénicas (CPAE).....	51
3.3.2.1	Programa de Desarrollo Cultural.....	51
3.3.2.2	Dirección por Objetivos.....	52

3.3.3 Programa de Desarrollo Cultural del municipio de Cienfuegos	53
3.4 Las estrategias de gestión institucional de “Teatro de la Fortaleza” como expresión de las políticas culturales.....	54
3.4.1 Creación.....	55
3.4.2 Disfrute de los bienes de la cultura.....	59
3.4.3 Asuntos Financieros.....	64
Conclusiones.....	66
Recomendaciones.....	67
Bibliografía.....	68
Anexos	

Resumen

Resumen

La presente investigación tiene por título “La gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” como expresión de las políticas culturales”. La misma da respuesta a la siguiente interrogante: ¿Cómo se expresan las políticas culturales en la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” durante el período 2003 – 2011?

En el desarrollo de la cultura juegan un papel fundamental la gestión sociocultural, el papel de los gestores culturales o agentes socioculturales y las instituciones culturales en cada territorio

El objetivo principal de la misma es analizar la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” en el periodo 2003 – 2011 como expresión de las políticas culturales.

Para su realización se asume la metodología cualitativa y el empleo de los métodos de la entrevista, utilizando la modalidad de entrevista no estructurada y el análisis de documentos, los cuales permitieron captar la esencia del problema y un acercamiento a la realidad.

Summary

The present research is entitled "Sociocultural management of the "Teatro de La Fortaleza" group as an expression of cultural policies". It to answer the next question: How are expressed the cultural policies in the sociocultural management of the "Teatro de La Fortaleza" group during the period 2003 – 2011?

In the cultural development, the socio cultural management, the cultural promoters or the socio cultural agents' performances and the cultural institutions of each territory play an important role.

The main purpose of the research is to analyze the sociocultural management of the "Teatro de La Fortaleza" group in the period 2003 - 2011 as an expression of the cultural policies.

For its realization it is assume that the qualitative methodology and the use of interview methods, using the modality of unstructured interview and document analysis, all of which allowed capturing the essence of the problem and an approach to reality.

Introducción

Introducción.

El tema de las políticas culturales en la actualidad es de gran importancia y cada día más creciente el interés por el estudio del tema, varios investigadores han dedicado sus análisis al estudio de las políticas culturales en Cuba, los cuales han contribuido al enriquecimiento del conocimiento científico y a la promoción del necesario debate con abordajes desde la cultura, la historia, la filosofía o la política propiamente dicha, así como por el estudio de las políticas culturales como la reflexión acerca del curso de las acciones a desarrollar para lograr un mayor desarrollo cultural, el establecimiento de programas concretos por parte del gobierno para implementar las políticas culturales definidas.

El proceso de diseñar una política cultural implica un trabajo concertado entre todos los agentes que están involucrados en dicho proceso como artistas, creadores, gestores culturales y la comunidad. El Estado es el que conduce la Política Cultural como síntesis abarcadora de toda la comunidad.

Desde los inicios del proceso revolucionario de 1959 en nuestro país, la política cultural revolucionaria ha estado encaminada a lograr la participación activa de todo el pueblo en los diferentes procesos culturales y facilitar su acceso a lo mejor del arte cubano y universal, con el fin de lograr una cultura general integral de toda la población.

A la misma vez que propicia la activa intervención de escritores y artistas en el diseño y la puesta en práctica de la política cultural, siempre comprometidos con el proceso revolucionario que lleva a cabo todo nuestro pueblo.

En los últimos años el Estado ha dado prioridad al desarrollo de la cultura a todas las instancias del país, desde los municipios hasta el nivel nacional, con el objetivo de perfeccionar la implementación de la política cultural cubana, con este objetivo se comenzó a implementar en el año 1995 un conjunto de programas priorizados por la dirección de la Revolución, de crear las condiciones materiales y de infraestructura que logren el cumplimiento de los Programas de Desarrollo Cultural.

En este desarrollo de la cultura juegan un papel fundamental la gestión sociocultural, el papel de los gestores culturales o agentes socioculturales y las instituciones culturales en cada

territorio. El gestor cultural es una especie de intermediario o facilitador entre los que crean una obra artística y quienes puedan financiarla, es el que hace posible que una expresión cultural sea conocida y valorada por el público, mientras que los que acceden a ese bien cultural es el público.

El presente trabajo titulado “La gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” como expresión de las políticas culturales” pretende resolver el siguiente problema ¿Cómo se expresan las políticas culturales en la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” durante el período 2003 – 2011?

La selección de este período responde al proyecto de investigación para la tesis en opción al título de Máster en Estudios Socioculturales del Lic. Sergio Aníbal Quiñones Silva, tutorado por el Dr. Hugo Freddy Torres Moya y consultado por la Lic. María Isabel Landaburo Castrillón, además el cierre del período en 2011 esta dado porque las evaluaciones de los Programas de Desarrollo Cultural cierran en diciembre.

La investigación está encaminada al logro de los siguientes objetivos:

Objetivo general

- ✓ Analizar la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” en el periodo 2003 – 2011 como expresión de las políticas culturales.

Objetivos específicos

- ✓ Caracterizar las principales estrategias de gestión sociocultural del grupo “Teatro de la Fortaleza”.
- ✓ Identificar los principios y acciones concebidos por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas para la implementación de las políticas culturales en grupos de teatro.
- ✓ Determinar el nivel de correspondencia de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” con los principios y acciones concebidos por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas para la implementación de las políticas culturales en grupos de teatro.

La investigación está estructurada por tres capítulos.

El Capítulo I: Fundamentación teórica para el estudio de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de la Fortaleza” como expresión de las políticas culturales. En este capítulo se abordan los principales conceptos de política cultural, elaborados por diferentes especialistas e instituciones, así como los principios de política cultural de las instituciones internacionales y de nuestro país. Se realiza un recorrido histórico de los principales hitos por los que ha atravesado la aplicación de la política cultural en nuestro país a partir del año 1959 y hasta los momentos actuales y sobre la historia del teatro en Cuba desde sus inicios hasta nuestros días y el desarrollo teatral en Cienfuegos. Se aborda el tema de la gestión sociocultural, el papel de los gestores socioculturales y las instituciones culturales en este proceso de gestión.

En el Capítulo II: Fundamentos metodológicos para la valoración de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” como expresión de las políticas culturales, se hace referencia al diseño investigativo, se conceptualizan los términos claves utilizados en la investigación los cuales contribuyen a una mejor comprensión del tema y se operacionalizan las unidades de análisis, se efectúa un análisis desde la perspectiva sociocultural y cualitativa se fundamenta el empleo de la metodología cualitativa y los métodos empleados.

El Capítulo III: Análisis de los resultados, se presenta la caracterización del Consejo Popular Castillo – CEN, se fundamentan las bases fundacionales del grupo “Teatro de la Fortaleza”, realizando un recorrido histórico desde su fundación hasta nuestros días, se caracterizan las obras fundamentales del grupo, son analizadas las estrategias para la implementación de las políticas culturales en las Artes Escénicas, caracterizadas las estrategias institucionales del grupo, se analizan los documentos y los escritos de prensa sobre la labor del grupo. Finalmente se exponen los resultados de la investigación.

En la ejecución de esta investigación se utilizaron documentos de gran valor como, el Informe Final de la Conferencia de Estocolmo sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, Programación cultural: expresión concreta de la política cultural, La política cultural de la Revolución, los artículos de María Isabel Landaburo sobre política cultural por su rico análisis del tema de política cultural el libro Breve historia del teatro en Cuba. También fue de gran utilidad documentos como los Programa de Desarrollo Cultural del municipio y la provincia

de Cienfuegos y del Consejo Provincial de las Artes Escénicas y las Evaluaciones de la Dirección por Objetivos del Consejo Provincial de las Artes Escénicas.

La necesidad de la investigación sobre el tema de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de la Fortaleza”, está fundamentada en que hasta la fecha no se han efectuado en la provincia ninguna investigación sobre la gestión de un grupo en particular, constituyendo esta la primera investigación que se efectúa sobre este tema la cual permitirá un acercamiento desde la ciencias al proceso de gestión sociocultural, el cual resulta esencial en la implementación de las políticas culturales.

El análisis de las particularidades que este proceso adopta en las instituciones como grupos de teatro arrojará resultados importantes, lo cual viene a reforzarse por el hecho de que esta sería la primera investigación desde la perspectiva sociocultural que se hace en la provincia.

*Capítulo I. Fundamentación teórica para el estudio de
la gestión sociocultural del grupo “Teatro de la
Fortaleza” como expresión de las políticas culturales*

Capítulo I. Fundamentación teórica para el estudio de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de la Fortaleza” como expresión de las políticas culturales

1. Las políticas culturales

1.1 Conceptualizaciones y principios de las políticas culturales

La política es un mecanismo social de poder que establece las relaciones entre las diferentes clases sociales y el Estado, el Estado es el centro de todo este sistema, que por medio de diferentes órganos y aparatos dirige, controla y estructura toda la actividad social. La política cultural es, por lo tanto, un mecanismo social de poder que hace uso de todos los mecanismos a su disposición y condiciona la actitud estética y ética de la sociedad y del consumo cultural. En este sentido, constituyen condicionantes: las posibilidades y limitaciones del desarrollo económico, la herencia cultural y la tecnología (Landaburo, 2004, pág. 1).

La primera definición conceptual de política cultural fue elaborada por la UNESCO en diciembre de 1967 en la Conferencia de Mónaco y la distingue como “un conjunto de principios operativos, de prácticas y de procedimientos de gestión administrativa y financiera que sirven de base a la acción cultural del estado” (UNESCO, 1967).

Tomando como base esta definición gran parte de todas las bibliografías coinciden en que la política cultural es la forma que tiene el Estado y la sociedad de intervenir en la cultura. Las políticas culturales, por lo tanto fijan objetivos, crean las estructuras para su consecución y persigue obtener los recursos adecuados para la creación de un medio humano favorable (Landaburo, 2004, pág. 3).

García Canclini refiere que la política cultural ha sido generalmente entendida desde 1967 como el conjunto de interacciones del Estado, las instituciones y de los grupos sociales para ordenar el desarrollo cultural y satisfacer las necesidades culturales de la población. Al mismo tiempo precisa que “esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad” (García, 1982, pág. 21), cuyo pensamiento no niega sino complementa el consenso conceptual que enuncia. Asimismo señala:

“Toda política cultural democrática debe tomar en cuenta los hábitos, disposiciones y modos de pensar de los consumidores. Justamente en América Latina el desconocimiento de las audiencias ha colaborado para que pesen más en los organismos públicos las disputas por el poder, las pequeñas competencias entre funcionarios y la cooptación de clientelas políticas que la atención de necesidades culturales: suele ser más importante inaugurar que mantener servicios, incluir cifras de espectáculos en los informes de fin de año que desarrollar acciones de participación social a largo plazo. El conocimiento de las preferencias de los espectadores es base indispensable para diseñar políticas culturales democráticas, aun cuando esta información revele disposiciones poco democráticas y gustos “desiguales”. Pero hay un momento en que también debemos preguntarnos qué quieren los creadores, cómo pueden contribuir a la calidad de la vida y también cómo desarrollar la creatividad de los públicos más allá de sus hábitos rutinarios” (García, 1982, pág. 21).

Este pensamiento llega a plantear la necesidad de democratizar el diseño e implementación de las políticas culturales desde las propias necesidades de los públicos al mismo tiempo que forma nuevos públicos.

La UNESCO en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, celebrada en México en 1982, en su informe final estableció como principios de las políticas culturales los siguientes: La identidad cultural, la dimensión cultural del desarrollo, la cultura y la democracia, el patrimonio cultural, la creación artística e intelectual y educación artística, las relaciones entre cultura, la educación, la ciencia, la comunicación y la planificación, administración y financiamiento de las actividades culturales (UNESCO, 1982).

La puesta en práctica de una política cultural varía según los objetivos de la política del Estado, según el régimen político, la ideología y el propio desarrollo económico de cada país. El desarrollo cultural depende de la situación económica, el cual condiciona de manera especial este desarrollo.

La política cultural debe tener un enfoque integral, estar en coordinación con otras áreas de la sociedad y estar profundamente identificada con la cultura misma y encaminada a garantizar un acceso de toda la población a la cultura. También debe contribuir a la lucha contra la exclusión y la marginalidad, así como favorecer la identidad, el desarrollo cultural de toda la sociedad, la difusión del patrimonio cultural de cada nación, debe incorporar elementos nuevos que sobrepasen su actual concentración en la defensa y reproducción de los patrimonios históricos.

La política cultural es un componente central de la política de desarrollo de un país, se debe poner en práctica una política cultural nacional de acuerdo con las condiciones actuales de cada país y fomentar la participación de toda la sociedad incrementando el presupuesto estatal para el desarrollo cultural en correspondencia con los objetivos y prioridades para el desarrollo.

La Conferencia de Estocolmo sobre Políticas Culturales para el Desarrollo, celebrada en 1998, reconoce los siguientes principios: el desarrollo sostenible y el auge de la cultura dependen mutuamente entre sí; pues uno de los fines principales del desarrollo humano es la prosperidad social y cultural del individuo; dado que el acceso y la participación en la vida cultural, son un derecho inherente de las personas de toda comunidad, los gobiernos están obligados a crear las condiciones necesarias para el pleno goce de este derecho conformidad con el Artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos; la finalidad principal de las políticas culturales es fijar los objetivos, crear las estructuras y obtener los recursos adecuados para crear un medio humano favorable; el diálogo entre las culturas se presenta como uno de los principales desafíos culturales y políticos del mundo actual; constituye una condición indispensable para la coexistencia pacífica; las tendencias que emergen en la actualidad, sobre todo la globalización, vincula más aún a las culturas y enriquece la interacción entre ellas pero podría igualmente ser contraproducente a la diversidad creativa y pluralismo cultural, por eso convierten el respeto mutuo en un imperativo aún mayor; la armonía entre la cultura y el desarrollo, el respeto por las identidades culturales, la tolerancia por las diferencias culturales en un marco de valores democráticos pluralistas, de equidad socioeconómica y de respeto por la unidad territorial y por la soberanía nacional, son algunos de los requisitos necesarios para una paz duradera y justa; la defensa de las culturas locales y regionales amenazadas por las culturas de difusión mundial no debe transformar a las culturas afectadas en reliquias despojadas de su propio dinamismo y desarrollo (UNESCO, 1998).

La instrumentación de estos principios se debe realizar a partir de los programas de desarrollo cultural de cada gobierno con independencia del modelo sociopolítico que exista en un país. Este debe trazar una política cultural que se sustente en determinados principios, cada gobierno asumirá los que considere oportuno de acuerdo a los intereses de la clase social que

este en el poder. El gran auge y desarrollo alcanzado por la informática y las comunicaciones, forman parte importante a tener en cuenta por la política cultural.

García Canclini acertadamente ha apuntado que “la función principal de la política cultural no es afirmar identidades o dar elementos a los miembros de una cultura para que la idealicen, sino para que sean capaces de aprovechar la heterogeneidad y la variedad de mensajes disponibles y convivir con los otros” (García, 1982).

El triunfo revolucionario de 1959 fue el motor de una gran explosión cultural en Cuba, pues con el logro y paulatina consolidación de la soberanía nacional, se pondría sobre la mira la problemática del desarrollo de una auténtica cultura cubana bajo una acertada política cultural cuyos primeros lineamientos se recogen en el histórico documento “Palabra a los Intelectuales” donde se deja bien claro la decisión de apoyar el desarrollo de la cultura con base fundamental en el pueblo (Muñoz & Nápoles, 2005).

1.2. Itinerario y principios rectores de la política cultural cubana

Acerca de la política cultural cubana Harold Cárdenas Lema ha dicho:

“La política cultural cubana ha tenido momentos de esplendor y otros no tan felices, sin embargo, tiene el mérito de haber convertido la cultura en patrimonio popular desde sus mismos inicios, concepto bastante revolucionario en su época. Se considera que el primer estado que puso la cultura nacional en manos del pueblo fue Francia, con la creación del Ministerio de Asuntos Culturales en 1959. Fue este en realidad un acontecimiento histórico, pero debe realizarse una valoración más objetiva pues esta visión ignora por completo una coincidencia histórica increíble, el surgimiento, prácticamente simultáneo, de la Revolución Cubana, que también convirtió la cultura en patrimonio popular (Landaburo, 2004).

Cuando la Revolución Cubana llega al poder en 1959 se enfrenta con la problemática del bajo nivel de desarrollo cultural existente en Cuba; así el nuevo gobierno tuvo que desarrollar una serie de acciones en el campo de la cultura para dar solución a las necesidades creando una política cultural que respondiera a las demandas históricas del país.

Se considera a la propia Revolución como el primer y más importante hecho cultural, la cual garantizaría la construcción de un futuro pleno para todos los cubanos (Landaburo, 2005, pág. 288). A partir de 1959 se llevaron a cabo una gran cantidad de hechos culturales dentro de los

que se destaca la Campaña de Alfabetización, con la cual se logró eliminar el analfabetismo en Cuba. Se sucedió la fundación de una serie de instituciones como fueron el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), la Escuela Nacional de Arte, La Casa de Las Américas, el Conjunto de Danza Nacional de Cuba, el Conjunto Folclórico Nacional.

En los años posteriores se crean otra serie de instituciones de gran importancia para la cultura como el Consejo Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional José Martí, la EGREM, la Comisión Nacional de Museos y Monumentos. Todas estas instituciones culturales fueron y son en la actualidad de gran importancia para todo el movimiento artístico cubano (Landaburo, 2005, pág. 282).

Un hito para la Política Cultural Cubana lo constituyó el discurso de Fidel a los intelectuales cubanos efectuado en la Biblioteca José Martí en junio de 1961, conocido posteriormente como “Palabra a los Intelectuales”. Fidel clarifica la posición de la Revolución ante los problemas del arte y la literatura manifestando que uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es contribuir al desarrollo del arte y de la cultura. Se expresó también el respeto a la libertad de creación y de contenido excepto el que atentara contra el proceso revolucionario. De igual forma se plantea que el pueblo se convierta de actor en creador (Castro, 2005, pág. 228).

“El año 1961 pasará a la historia como el año en que se inaugura una política cultural de la Revolución que se encuentra plasmada en Palabras a los Intelectuales. Esta política, en resumen, invita a unirse en la obra cultural a artistas y escritores de todas las tendencias, de todas las generaciones; católicos, comunistas, incluso los no revolucionarios pero honestos. El mundo no había conocido una proyección hacia la cultura tan inclusiva, tolerante y tan amenazada a la vez por figuras y factores externos” (Fernández & Nuyri, 1986).

El Primer Congreso de Escritores y Artistas en 1961 constituyó otro acontecimiento de gran importancia para la política cultural en Cuba. El entonces presidente de Cuba Osvaldo Dorticós expresó acerca del deber del Estado en el trazado de la política cultural:

“Tiene, antes que nada, el deber de formular una política cultural... que debe desenvolverse, precisamente, no a distancia de ustedes, sino con ustedes (escritores y artistas) como protagonistas, colaboradores y rectores de esa política” (Dorticós, 1961, pág. 2).

En estas palabras quedó expresado con gran claridad el interés del gobierno revolucionario de diseñar e implementar una política cultural que partiera de los intereses de los propios creadores, lo cual se aviene con los principios enunciados por Canclini que apuntan a una concepción democratizadora y consensuada del trazado de las políticas culturales.

Otro hito tristemente célebre para la política cultural cubana fue el I Congreso de Educación y Cultura, evento a partir del cual fueron distorsionados seriamente los principios que hasta el momento, desde “Palabras...”, venían implementándose. Lo que siguió fue el período que se conoce por el eufemismo de “Quinquenio Gris” (1971 – 1975).

En esta etapa oscura se produce un retroceso en la creación; muchos creadores por razones como su homosexualidad, su religiosidad o su no adherencia a posturas “oficiales” dejan de escribir y son marginados y viceversa; aparece entonces una especie de lineamiento oficial de burocracia cultural que trajo como consecuencia grandes daños para la cultura cubana.

Varios años después apuntó el entonces Ministro de Cultura Armando Hart:

“... conviene hacer una distinción entre la política, las ideas de los hombres, y los errores que los hombres cometen en su aplicación... La validez de las ideas no se puede medir por los errores en su aplicación. Hay que preguntarse si los errores son parte sustancial de las ideas, o si han derivado de la práctica de los hombres... No dudo que hayamos cometido errores en la aplicación de la política cultural, aunque al mismo tiempo no creo que haya sido de esencia; si hubiéramos cometido algún error estratégico no tendríamos el avance cultural que hoy tenemos” (Landaburo, 2005, pág. 288).

Sin dudas otro hito significativo lo fue el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba con la subsecuente institucionalización de la actividad cultural que dio lugar a la creación del Ministerio de Cultura meses después en 1976. Esto creó una estructura institucional en todo el país desde los municipios. Fue precisamente a partir de aquí que comenzó una intención de crear 10 instituciones básicas o de base en este sector: la Casa de Cultura, el Museo, la Galería, la Biblioteca, la Librería, el Teatro, el Cine, el Coro, la Banda de Música y el Grupo danzario (Hart, 1989, pág. 79). Es en la década del 80 cuando viene a consolidarse este proceso de institucionalización que sin dudas contribuyó al fomento de la cultura.

En 1989 se producen cambios en la estructura del Ministerio de Cultura. Las nuevas concepciones hacen del MINCULT el centro del sistema institucional de carácter cultural, que

representa al Estado y deviene rector de la política cultural, si bien la política cultural no es un proceso exclusivo de este sector, esto en consonancia con una concepción amplia de cultura, abarcando modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistema de valores, derechos fundamentales del ser humano, y tradiciones y creencias (Almazán & Sena, 2006).

A partir de estas nuevas proyecciones cada institución fue entendida no con una función gubernamental sino cultural, de promoción, de orientación. Desafortunadamente el fin del campo socialista marcó el inicio de un período de crisis económica y social conocido como Periodo Especial; por supuesto, esta crisis afectó con la subsecuente reducción del presupuesto dedicado a la cultura y supuso la aparición diversos problemas con la implementación de las políticas culturales viéndose afectadas materialmente todas las instituciones culturales constructivamente. Además, como en otros sectores presupuestados tuvo lugar un éxodo de los profesionales para otras ramas. Entonces se vieron afectados cualitativa y cuantitativamente todos los servicios culturales y la atención a creadores y artistas (Landaburo, 2004, pág. 15).

Como alternativa en este período de gran adversidad para el desarrollo de la cultura, comienza a llevarse a cabo un proceso para el diseño de programas de desarrollo cultural que posteriormente se extiende a todo el país. En 1995 se aprueba el Programa Nacional de Cultura y Desarrollo donde se enuncian los principios de la política cultural cubana, el papel del Ministerio de Cultura como organismo rector de la misma, las proyecciones para la implementación de esta política y una síntesis de la historia de la cultura de la nación cubana.

En el VI Congreso de la UNEAC, en 1998, Abel Prieto plantea:

“Estamos conscientes de que la creación es la razón de ser de nuestra política cultural y de toda estructura institucional que pretende hablar en nombre de esa política...No es posible concebir ninguna decisión de política cultural que se tome a espaldas de los creadores, a espaldas de la experiencia insustituible que implica la creación artística [destacando] las posibilidades multiplicadoras de la cultura en la base, en las comunidades, en los municipios” (Prieto, 1998, pág. 3).

En septiembre de 1998 Fidel Castro se reúne con los directores de las Direcciones Municipales de Cultura, lo que demuestra la atención que el Estado cubano brinda a la cultura. La importancia de este encuentro radica sobre todo en que se plantean algunas consideraciones en materia de política cultural: el papel decisivo de la participación del pueblo, la base de la

cultura está en los municipios, la importancia de la lectura y de los medios de difusión para promover la cultura, la defensa y desarrollo de la identidad y del patrimonio del país, la importancia de los cuadros de la cultura a nivel municipal.

Como ha expresado Landaburo los principios de la política cultural cubana se expresan de manera general en: la defensa y el desarrollo de la identidad nacional y la vocación universal y profundamente latinoamericana y caribeña de la cultura nacional; la conservación y difusión del patrimonio cultural; el reconocimiento de la diversidad cultural; el fomento y estímulo a la creación artística y literaria; el respeto y apoyo al protagonismo y creatividad de las comunidades en la conducción de sus procesos socioculturales y el papel de la cultura en el impulso y orientación de los procesos socioeconómicos (Landaburo, 2005, pág. 285).

“En resumen, los principios de la Política Cultural de la Revolución definidos durante el proceso histórico de construcción de la nueva sociedad, se han puesto de manifiesto durante todos estos años, adecuándose a las condiciones materiales y de recursos humanos existentes en cada período, teniendo como base la participación activa de los artistas y escritores y de la población, en su aplicación y perfeccionamiento. Las contradicciones propias de estos procesos se han ido resolviendo por diferentes vías en los marcos del diálogo efectivo, del apoyo de los diversos actores sociales y el protagonismo de la población” (Landaburo, 2004, pág. 23).

Para los fines de la presente investigación, resulta remarcable el énfasis que la política cultural cubana le concedió a los Programa de Desarrollo Cultural a partir de la década del 90; de hecho, éstos integran diferentes estrategias del Ministerio de Cultura de conjunto con las instituciones provinciales y municipales, siendo de este modo vehículo idóneo de los principios de aquélla.

1.3. Los Programas de Desarrollo Cultural como vía de concreción de las políticas culturales

Con los cambios en la estructura que se producen en 1989 en el Ministerio de Cultura, se establece un nuevo estilo de trabajo con una proyección que sustenta la política cultural del país en un Programa de Desarrollo Cultural (PDC) integrando las estrategias del Ministerio particularizadas en las instituciones nacionales, provinciales y municipales a fin de satisfacer las necesidades y demandas de los artistas, de los creadores y de la población en general .Los

objetivos estratégicos de los PDC son la gestión cultural y la evaluación, procesos articulados desde la planeación que proponen los PDC.

Landaburo y Monzón, a partir de las definiciones propuestas por el MINCULT en los años 1999 y 2000 conceptúan al PDC como:

“... [la] plataforma teórico conceptual y diseño práctico de la estrategia para el desarrollo cultural territorial e institucional, partiendo de los resultados de un diagnóstico, de los lineamientos de la política cultural y de las características y especificidades propias del perfil de la institución o del territorio” (Landaburo & Monzón, 2004, pág. 10).

La gestión de políticas culturales por programas tiene como función la implementación de procesos que transforman los recursos en productos que generen impactos, la interacción de los miembros de la estructura social produce una cultura particular y un clima organizacional, desde las funciones de los actores de esta estructura, lo cual permite una serie de acciones que permiten lograr los objetivos perseguidos.

La gestión por programas y proyectos de desarrollo ha logrado resultados positivos para el desarrollo cultural en los diferentes territorios como en las instituciones nacionales, todo esto presidido por la concepción de que la gestión por programas se concibe como un sistema y cada uno de los programas a los distintos niveles son elementos del mismo y mantienen una sinergia entre sí (Landaburo & Monzón, 2004, pág. 3).

Los PDC deben determinar los objetivos priorizados para el sistema de cultura a partir de la política cultural definida y sobre la base de las características y necesidades de la sociedad. Esta articulación debe tener en cuenta la misión de cada institución involucrada, identificar los problemas y recursos humanos disponibles, así como las áreas claves que requieren mayor atención.

Entre las ventajas de los programas socioculturales están la evaluación científica de la realidad de que se parte para tener como base la correspondencia con la identidad, las tradiciones y las necesidades culturales de la población, permiten dar una prioridad a los problemas a resolver, la elaboración de proyectos que den respuesta a las necesidades concretas y así como valorar los resultados e impacto del trabajo cultural. De ahí el lugar que se le conceden a los

diagnósticos socioculturales como punto de partida en el trazado de estas estrategias. Graciela Pogoloti se refiere al importante papel de la investigación científica para el estudio no sólo de la herencia acumulada o las tradiciones sino de los nuevos valores, las nuevas tradiciones y las nuevas necesidades del presente, todo lo cual habla de la necesidad de que las estrategias respondan a las cambiantes necesidades humanas (Pogollotti, 2006, pág. 221).

El inicio del Período Especial al mismo tiempo que supuso un nuevo trazado que coyunturalmente no permitió la aplicación plena de los cambios propuestos en el sistema de la cultura, inició un nuevo proceso adaptado a las nuevas condiciones del país el cual culminó en 1995 con la aprobación del Programa Nacional Cultura y Desarrollo y la subsecuente aprobación de Programas Priorizados en el sector artístico como el programa para el desarrollo de la promoción de la lectura, los programas para el desarrollo de la Enseñanza Artística, los programas de desarrollo de las Nuevas Tecnologías; los programas de desarrollo de la Música, el programa de promoción de las Artes Plásticas y el programa de desarrollo de las Casas de Cultura (Landaburo, 2004, pág. 16).

Sin lugar a dudas puede afirmarse que la visión de trabajo a partir de los PDC ha creado las condiciones para la reanimación de la vida cultural en los territorios en tanto instrumento de gestión en la implementación de la política cultural cubana.

1.4. La gestión cultural en el contexto de las políticas culturales

La gestión cultural está relacionada con la creación, la organización, la dirección y la evaluación, acciones que están encaminadas a promover y presentar a la comunidad un producto artístico de las diferentes manifestaciones artísticas como la música, la danza, el teatro, la literatura, el cine, etc. Como ha dicho Guédez:

“... es todo aquello que concierne a los procesos de la administración cultural (planificación, coordinación, dirección, seguimiento y evaluación) y a las dimensiones del quehacer cultural (animación, creación, difusión y preservación) que asegura un adecuado y eficiente desenvolvimiento de las políticas, tanto en los sistemas macrosociales como en aquellos relacionados con el comportamiento de entidades, programas o proyectos específicos del sector cultural (Guédez, 1996, pág. 16).

Su importancia no solo se reduce al trabajo de las instituciones, sino que repercute en un cambio cualitativo en el individuo y el colectivo, enriqueciendo sus potencialidades, su productividad (Fernández & Nuyri, 1986).

“Organización eficiente de los servicios culturales que constituye la materialización práctica de las políticas culturales. No solo se reduce al trabajo de las instituciones, sino que repercute en un cambio cualitativo en el individuo y el colectivo, enriqueciendo sus potencialidades, su productividad, la rentabilidad económica y social de la inversión en la cultura. Facilita y estimula la creación, promueve el disfrute de los bienes culturales e incrementa y resuelve los asuntos financieros de la cultura” (Fernández & Nuyri, 1986).

Componen a la gestión sociocultural varios factores como la administración de centros culturales, el diseño, la creación, las relaciones públicas, la creación de imágenes de marca, y el desarrollo de proyectos. Estos factores se sitúan en los intereses y necesidades de la comunidad para la cual se trabaja. Como afirma el Dr. Martínez Casanova en este proceso hay que tener en cuenta el papel de las instituciones socioculturales de y en la comunidad y el papel del gestor sociocultural (Martínez, 2008, pág. 48); este trabajo se referirá en el próximo epígrafe al papel de las instituciones en este proceso.

Los gestores socioculturales o agentes socioculturales intervienen en la gestión cultural y tienen influencia, directa o indirecta, en la configuración de la acción cultural local y ejercen un papel relevante en la oferta como en la demanda de bienes y servicios culturales. Son actores sociales que intervienen en la gestión cultural y tienen influencia, directa o indirecta, en la configuración de la acción cultural local que ejercen un papel relevante en la oferta como en la demanda de bienes y servicios culturales. También se les denomina agentes socioculturales. El perfil del gestor cultural se asocia, respectivamente, con el conocimiento y dominio de los procesos de la administración cultural, con la identificación y sensibilidad ante las dimensiones del quehacer cultural, y con los valores de liderazgo (Guédez, 1996, pág. 18).

Todo el proceso de gestión se lleva a cabo por cuatro funciones básicas, con un carácter cíclico, estas son: Planeación, Organización, Dirección, Seguimiento y Evaluación. La gestión cultural es, pues, el proceso de dirección en función de la creación de condiciones para el desarrollo de la cultura, de ahí su rol en la concreción de las políticas culturales.

1.5. Las instituciones culturales, su papel protagónico en la gestión y promoción culturales

Entre los principales vehículos de gestión se encuentran las instituciones culturales. Las instituciones culturales, en general, y los centros culturales, en particular, son esencialmente lugares de encuentro y refugio de todos aquellos que desean expresarse y representar con sensibilidad sus experiencias artísticas.

Al decir de Malinowski el concepto de institución implica:

“... un acuerdo sobre una serie de valores tradicionales alrededor de los que se congregan los seres humanos. Esto significa también que esos seres mantienen una definida relación, ya entre sí, ya con una parte específica de su ambiente natural o artificial. De acuerdo con lo estatuido por su tradicional propósito o mandato, obedeciendo las normas específicas de su asociación, trabajando con el equipo material que manipulan, los hombres actúan juntos y así satisfacen algunos de sus deseos, marcando al mismo tiempo su impronta en el medio circundante” (Torrazza, 2000).

Por su parte, el Diccionario Crítico de Política Cultural presenta un concepto de institución cultural que satisface los fines de la presenta investigación:

“estructura relativamente estable y ordenada que contribuye a reglamentar las relaciones de producción, circulación, intercambio y uso o consumo de la cultura [...] En las instituciones esa reglamentación se establece mediante códigos de conducta o de normas jurídicas” (Coelho, 2000, pág. 293).

Especialmente en Cuba, a nivel de las políticas culturales, se le concede a las instituciones gran importancia para el desarrollo de la cultura en tanto espacio ideal para la promoción del talento cultural, lo cual posibilita un mayor vínculo con la comunidad y permite la realización de los creadores y del público.

El proceso de institucionalización que se operó en Cuba en el sector de la cultura comienza en el año 1976 a partir de la creación del Ministerio de Cultura como el organismo que se encargaría de dirigir, supervisar y ejecutar la política cultural del país. De igual forma se constituyen las Direcciones Provinciales y Municipales de Cultura, instancias que manejan la aplicación de la política cultural a estos niveles. Se abre así una nueva etapa de desarrollo que genera la creación de una amplia red institucional en el país (Landaburo, 2005, pág. 290).

Este proceso viabilizó la implementación de la política cultural en todo el país así como su adecuación a las particularidades de cada comunidad y de cada territorio. El Ministerio ha estimulado el desarrollo de la creación artística y literaria, el rescate y preservación del patrimonio cultural y la potenciación de procesos participativos en la vida cultural del país. Se aplica, además, una política sustentada en la revitalización de las tradiciones culturales, lo cual ha contribuido a desarrollar la diversidad de las culturas locales y el enriquecimiento de la cultura nacional, todo lo cual resulta coherente con las políticas en los niveles internacional y regional.

Como bien ha apuntado María Isabel Landaburo, la política cultural relaciona a las instituciones y a la cultura; cada una de estas acciones implica un modo de relacionar a la dirección con la cultura; por esto, se entiende como un proceso comunicativo y de participación.

De esto se desprende que las instituciones culturales deban estimular, reconocer y potenciar las facultades creadoras y las capacidades de aporte, latentes o manifiestas, en cada individuo y en cada grupo. Es por esto que sea necesario, a fin de cumplir su cometido, emprender acciones que contribuyan a la solución de las contradicciones que se presentan en la vida espiritual del hombre, a través de la promoción de valores éticos y estéticos acordes con el proyecto social cubano.

Al respecto el entonces Ministro de Cultura cubano las identificó...

“... como mediadoras entre el creador y el receptor, desempeñando un papel insustituible en un proceso donde hay que desechar toda tentación autoritaria y vertical. Promotores y creadores, especialistas y críticos, en un debate franco, abierto y culto, intervienen en la imprescindible labor de selección y análisis que acompaña a la promoción y difusión de una obra determinada” (Prieto, 1998, pág. 2).

En estos momentos uno de los objetivos fundamentales de la política cultural cubana es precisamente el fortalecimiento del sistema de instituciones culturales, así como desarrollar una eficiente gestión y promoción cultural.

2. El movimiento teatral cubano. Recorrido histórico

2.1 Teatro prerrevolucionario

Rine Leal rastrea los orígenes del teatro en Cuba hasta los aborígenes con los areítos, que mezclaban la danza, el canto, la música, y la pantomima acompañados de maquillaje, plumas y flores. Asimismo se refiere entre las primeras manifestaciones del teatro en Cuba a la festividad religiosa Corpus Christi y el Día de Reyes, los orígenes de estas fiestas se remontan al siglo XVII (Leal, 1980, pág. 8).

Como el propio autor señala, “El Príncipe jardinero y fingido Cloridano” ha sido considerada la primera obra de la historia del teatro cubano, pero independientemente a la discutida veracidad de esta tesis, esta obra es el primer texto dramático del que se tenga noticias en el país y es considerada un anticipo de la escena popular cubana (Leal, 1980, pág. 14).

El propio autor plantea que es a inicios del siglo XIX cuando ya se puede hablar de teatro cubano con Francisco Covarrubias, actor cómico y autor de sainetes que es considerado fundador del teatro nacional, quien creó la figura del negrito, personaje representado por blancos para público blanco introduciendo la música popular y el personaje gracioso (Leal, 1980, pág. 15).

La dramaturgia del siglo XIX se inicia con los románticos, cuyo precursor fue José María Heredia y entre los mejores autores del período figuraron José Jacinto Milanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Joaquín Lorenzo Luaces, lo cual constituyó la vía fundamental para los cubanos para expresar las contradicciones de índole político y social de la época, la expresión de ideas anticoloniales.

El 31 de mayo de 1868 debutan los Bufos Habaneros, en el teatro Villanueva, género que mezclaba las letras desenfadadas y maliciosas, la música ligera, el humor corrosivo y a menudo absurdo, una escenografía espléndida y unas atractivas coristas. Coloca en escena a personajes y ambientes marginales, convirtiéndose en una forma de burla del pueblo oprimido. En suma, un teatro frívolo, blanco de toda clase de ataques por parte de los moralistas (Leal, 1975).

El 23 de enero de 1869 debuta el Teatro Mambí, que se inicia con la obra Abdala de José Martí, este hecho no pasó por inadvertido para los colonialistas, pues en la obra se rompe no solo con el esquema colonial, sino también con el esquema social cubano, ya que se presenta el negro como héroe dramático, alejándolo de la imagen bufonesca, constituyendo una clarinada anticolonialista (Leal, 1980, pág. 73).

En este sentido resulta aportador señalar que el teatro se hizo militante, épico y político, ganando su propia identidad, aunque su mayor desarrollo lo alcanzó en el extranjero, pues resultaba imposible la puesta en escena de estos textos en Cuba: “era un teatro de resistencia al colonizador; generalmente escrito en el exilio, contra el colonialismo español y más tarde contra el norteamericano” (Gálvez, 1988, pág. 82).

El siglo XX comenzó con la instauración de la República, este período fue también para el teatro una época de crisis, manifestándose en la falta de actividad creadora, todo esto atribuido a la gran frustración política. De los estilos teatrales del siglo XIX sólo el bufo tuvo su continuidad en los espectáculos del Teatro Alhambra, con un criollismo fácil y una sátira política superficial.

A partir de la segunda mitad de los años veinte alcanzó verdadero auge la zarzuela. Compositores como Gonzalo Roig, Eliseo Grenet, Moisés Simons, Rodrigo Prats y Ernesto Lecuona se unieron a libretistas como el citado Sánchez Galarraga y crearon obras de gran calidad, como Cecilia Valdés, La Habana que vuelve, Rosa la China, El cafetal, María la O. Contó también con grandes intérpretes como Rita Montaner (Leal, 1980, pág. 82).

Junto con estos movimientos teatrales se desarrolla en Cuba la llamada primera generación republicana cuyo principal representante fue José Antonio Ramos quien llevo a escena males sociales de la realidad cubana como la libertad de la mujer, las luchas obreras, los manejos políticos, en obras como Libertad, La Recurva y Alma Rebelde.

El hundimiento del Alhambra en el año 1935, fue considerado por Lezama Lima como un “azar recurrente” pues cerraba una etapa del teatro cubano y abría otra.

En 1936 surge un gran movimiento escénico, con la creación del grupo La Cueva que terminaría por introducir las técnicas modernas en el país, al tiempo que renueva gran parte del

repertorio y abre el camino a una renovación total del teatro en Cuba. Este grupo comienza sus labores con la obra “Esta noche se improvisa” de Pirandello.

A partir de 1940 aparece lo que se denominó “la generación de entre-revoluciones”, época muy fructífera en la que se produjeron muchos estrenos y de gran calidad. Entre las figuras más relevantes estuvo Paco Alfonso, creador del Teatro Popular, lo que fuera el primer intento por acercar el teatro a los trabajadores. En este año surge la Academia de Artes Dramáticas y en 1941 el Teatro Universitario, proliferan grupos como Prometeo, Las Máscaras, Arlequín y el Hubert de Blank. Se destacan la labor de creadores como Virgilio Piñeiro, Rolando Ferrer, Fermín Borges, descollando obras como Cañaverall, Electra Garrigó, El Chino, Tambores, La Hija de la Noche, Doble Juego (Muguercia, 1988, pág. 51).

Teatro Estudio entra en la escena cubana en 1958 como uno de sus grupos más emblemáticos. Antes de su primer estreno lanza su primer manifiesto, en el que expresa la voluntad del colectivo de ayudar al espectador a asumir una posición crítica frente a su propia realidad. La llegada a las tablas de este colectivo es, según Magaly Muguercia “el resultado lógico, la síntesis mediante la cual llega a su plenitud la trayectoria de búsqueda y experimentación artística, y defensa de un arte teatral enraizado en la realidad nacional, realizada previamente por artistas de diversa procedencia que, nucleados a la figura de Vicente Revuelta, se reúnen para crear el primer espectáculo del nuevo grupo” (Muguercia, 1988, pág. 213).

2.2 El Teatro tras el triunfo de la Revolución

A partir de 1959 se abrieron nuevas posibilidades para desarrollo cultural del país y dentro de las distintas manifestaciones artísticas, el teatro comenzó a tener su justo valor.

El teatro cubano durante este periodo, y en especial los años 60, tuvo, a juicio de Leal, el momento de mayor esplendor de la escritura dramática y la representación en el país. Los directores prestaron mayor atención al perfeccionamiento escénico, a innovar y ensayar formas diferentes, trabajar la escenografía, alcanzando madurez y profesionalidad; el soporte financiero ocupó un segundo plano.

En 1962 la Dirección de Teatro y Danza se crea tras la aparición del Consejo Nacional de Cultura en 1961, lo cual visualiza el importante papel que ocupa la cultura en la agenda de la

Revolución en el poder. A su desarrollo contribuyó la fundación de Escuela Nacional de Arte. En este periodo se destacan autores como Antón Arrufat, José R. Brene, Abelardo Estorino, Manuel Reguera Saumell, José Triana, Nicolás Dorr. Además, se escriben obras devenidas clásicos del teatro cubano de todos los tiempos como Contigo Pan y Cebolla, Réquiem por Yarini, Aire Frío, Las Pericas, El Premio Flaco, Santa Camila de La Habana Vieja, El robo del cochino o El Vivo al Pollo.

En el año 1967 el movimiento teatral presenta síntomas de estancamiento y aparece lo que se conoce como Teatro de Creación Colectiva, donde no solo el director aporta ideas y criterios para la creación en que el escenario pasa a ser las calles y las plazas o una simple tarima y los temas que se tratan son las vicisitudes actuales del pueblo y las transformaciones sociales. A esta situación de inmovilidad le salió al paso el Primer Seminario de Teatro. Rine Leal en su libro “Breve historia del teatro en Cuba” recoge una elocuente declaración de este seminario: “el teatro es hoy parte de la realidad misma, es centro de gravedad, está dentro de la sociedad” (Leal, 1980, pág. 46). El teatro es ahora una forma dialéctica y viva de comunicación que trata de establecer la responsabilidad histórica del individuo dentro de la sociedad” (Espinosa, 1977, pág. 42).

En 1968 se crea el grupo de Teatro Escambray en las montañas de la entonces provincia de Las Villas, dirigido por Sergio Corrieri, con el objetivo de buscar otro público, de otra ética, otras formas artísticas y organizativas. Leal señaló: “la participación del público es activa, creadora y su presencia necesaria para la nueva escritura escénica. Es un teatro que se aleja de la literatura y se acerca al actor” (Leal, 1980, pág. 108). Surgen obras como La Vitrina y Paraíso Recobrado, que tratan la realidad social. También aparecen otros grupos de teatro con similar formato como Teatro la Yaya, dirigido por Flora Lauten, el Teatro de la Comunidad, Cubana de Acero y Teatro Juvenil de Pinos Nuevos.

En los años 80 ofrecen un panorama donde coexisten diversas tendencias, pero sin ofrecer los resultados que cabría esperar, se destaca la toma de conciencia de conformar una dramaturgia netamente nacional. Aparecen así obras como Andoba de Abraham Rodríguez que trata el tema del marginalismo, La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea de Estorino y Mi socio Manolo de Hernández Espinosa.

En la década de los noventa se destacan grupos teatrales como: Cabildo Teatral de Santiago, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro A Cuestas de Cienfuegos, Teatro Estudio, Guiñol Nacional de Cuba y Luz Negra de Las Tunas.

Aunque es cierto que algunos de los colectivos que surgieron como portadores de inquietudes renovadoras se desarticulaban por múltiples factores y no siempre por inconsistencia de sus proyectos artísticos, no obstante la gran mayoría de esos colectivos continúan aún hoy día su actividad. Virgilio Piñeiro resumió de la siguiente manera lo que la revolución significó para el teatro:

“de las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor por esas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las Brigadas Teatrales, la Escuela de Instructores de Arte y el Movimiento de Aficionados” (Miranda, 1971, pág. 106).

2.3 Movimiento teatral en Cienfuegos

Cienfuegos es una de las ciudades cubanas que ha tenido una de las más ricas historias teatrales del país. A sólo dos décadas de fundada la villa de Cienfuegos, se construyó el primer teatro nombrado Isabel II, ubicado casi en el mismo lugar donde se encuentra actualmente el Terry (Era, 1988, pág. 1). La construcción de esta edificación habla bien del estado de esta manifestación para esta fecha al mismo tiempo que expresa el esplendor económico de Cienfuegos y el interés de su naciente burguesía en la promoción de las artes.

Doris Era refiere que el historiador Florentino Morales registra que antes de que se construyera el primer teatro en la ciudad se hacían representaciones teatrales por aficionados en casas particulares, ya en épocas del teatro Isabel II el movimiento aficionado local era considerable (Era, 1988, pág. 1).

En 1859 Luís Martínez Casado construye un teatro provisional de verano en la que se interpretaban piezas líricas y dramáticas. Hacia 1860 se estableció en Cienfuegos la

dramaturga Gertrudis Gómez de Avellaneda y se inaugura el teatro la Avellaneda en Prado y Argüelles, con la tragedia “Alfonso Munio” de esta autora, interpretada por aficionados locales.

Más tarde, en la década del sesenta del siglo XIX se producen algunos importantes sucesos teatrales como el estreno del pasaje histórico “El Monasterio de Yuste” de Rafael Villa, español residente en Cienfuegos, y en 1873 se estrena el drama histórico “La Dama de Carlos V”, también de éste. En 1889 fue fundado el Teatro Tomás Terry en cuyas tablas desde esa fecha se han presentado artistas y compañías de fama internacional.

La presencia de compañías de bufos en el Liceo de Cienfuegos en 1882 estimuló la creación de grupos de teatro bufo propios de Cienfuegos, los cuales actuaron en diferentes teatros de la localidad, entre las décadas del 80 y los primeros años de la década del 90, fue el bufo quien más conquistó el gusto popular. Se destaca la gran labor del actor Arquímedes Pous, como una de las mejores caracterizaciones del personaje del negrito dentro del género del teatro bufo cubano, el cual lo paseo por toda la isla y teatros en diferentes ciudades como Boston, New York, Filadelfia, Montreal, Ottawa y Toronto, gozando de gran popularidad y aceptación (Leal, 1975, pág. 277).

En Cienfuegos, al igual que en el resto del país:

“cuaja el teatro aderezado con el condimento bufo. Como en un legítimo ajiaco dramático, se fundieron el negrito y la mulata, sus defensores y detractores, reformismo y rebeldía, melodrama y sátira, guarachas y tono zarzuelero, simples parodias y originalidad, elegancia y mal gusto (...) evasión y enfrentamiento, populismo y elitismo” (Leal, 1975, pág. 277).

La fundación del teatro Luisa Martínez Casado el 2 de septiembre de 1911 resulta significativa. No llegó a alcanzar la majestuosidad arquitectónica del Terry, pero sí se acercó mucho en cuanto al prestigio de las diferentes agrupaciones y personalidades que desfilaron por su escena. Fue de gran importancia para el desarrollo teatral cienfueguero.

Entre los años veinte y treinta del siglo XX los principales animadores del teatro aficionado en la ciudad fueron el cronista teatral Eduardo Sanz, Ramón Romero, Leonardo Delfín, Luis

Insausti y Eduardo Chávez. Por esa época sobresalieron como aficionados Esther Hernández D' Abrigeón, María Valcárcel, Oscar Cotera, Olga Solís y Esther Hautrive (Era, 1988, pág. 3).

En la década del cuarenta en Cienfuegos continuó desarrollándose el movimiento teatral aficionado al mismo tiempo que los teatros Terry y Luisa seguían sentando pautas en sus presentaciones artísticas. La aficionada Maruja Dorado, ganadora del programa radial La Escala Artística de la CMHM, sobresalió como actriz al presentarse interpretando la obra “En cuerpo y alma” de Manuel Linares Rivas, en un espectáculo muy elogiado por la prensa de entonces que se celebró en el Teatro Terry y se transmitió por radio (Era, 1988, pág. 5).

Después de 1959 el movimiento teatral cienfueguero crece aún más con el desarrollo de nuevas agrupaciones artísticas como el “Teatro Guiñol de Cienfuegos”, fundado en 1962 bajo la dirección de Manolo Ávila. La creación oficial del Centro Dramático el 9 de enero de 1963, por el matrimonio argentino de Isabel Herrera y Alberto Panelo. Este grupo fue considerado como el mejor conjunto teatral de provincia en 1966 y al igual que el Guiñol es árbol madre y uno de los más antiguos de la ciudad.

En 1988 se constituye el grupo de teatro experimental “Teatro A Cuestas” de Cienfuegos y en 1989 el grupo de teatro guiñol “Caña Brava”. Después aparecen otras agrupaciones teatrales más recientes como el “Teatro de Los Elementos” en las montañas de Cumanayagua dirigido por José Oriol González que destaca por sus presentaciones en los más diversos escenarios como plazas, calles, campos y montañas como expresión de la identidad cultural en dicha comunidad o el proyecto teatral “My Clown” fundado en 1999 y dirigido por Lázaro Pérez que contribuye a rescatar la esencia escénica del payaso.

La base de este movimiento actual de artes escénicas fue la labor realizada por personas como Zenón Rodríguez, Pedro de Soto, Julio Hernández, Raúl Sánchez, Miguel Ángel León, entre muchos otros.

Uno de los más recientes proyectos teatrales fue la fundación en el año 2003 del grupo “Teatro de La Fortaleza”, en la Ciudad Nuclear, dirigido por Atilio Caballero, como expresión de las perspectivas de trabajo creadas por el proyecto teatral comunitario “Baúl del Trasgo”. La compañía constituida por siete actores, un músico y un director, ha venido realizando un

intenso y riguroso trabajo teatral y cultural, trabajo basado fundamentalmente en el estudio, la búsqueda y la experimentación en el campo de las artes escénicas.

Ha desarrollado una línea de trabajo dirigida a los niños y jóvenes con obras como “La bruja y el camarón”, estrenada en el 2004, parodia del clásico de los hermanos Grimm, El canto de la cigarra a partir de una idea de Onelio Jorge Cardoso. También ha presentado obras como “El despertar de la primavera”, “La casa de los fantasmas”, entre muchas obras, de su director Atilio Caballero.

Producto de todo este desarrollo teatral que se ha experimentado en Cienfuegos es de destacar que la provincia cuenta con todo un sistema de eventos, festivales, temporadas teatrales que identifican al territorio, entre los que se destacan:

- ✓ Festival Nacional de payasos Trompoloco. (Cuya última versión se desarrolló en el año 2006, por problemas de hospedaje)
- ✓ Premio Terry.
- ✓ Festival Nacional de Monólogo Cubano.
- ✓ Concursos provinciales de puesta en escena Arquímedes Pous y de actuación Luisa Martínez Casado.

De modo que Cienfuegos es heredero de lo más genuino del teatro de las etapas colonial y neocolonial y de los nuevos horizontes que extendió la política cultural cubana después de 1959 de la cual “Teatro de la Fortaleza” es fiel exponente de estos tiempos.

*Capítulo II: Fundamentos metodológicos para la
valoración de la gestión sociocultural del grupo
“Teatro de La Fortaleza” como expresión de las
políticas culturales*

Capítulo II: Fundamentos metodológicos para la valoración de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” como expresión de las políticas culturales

2.1. Diseño de la investigación

Tema: La gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” como expresión de las políticas culturales.

Problema científico: ¿Cómo se expresan las políticas culturales en la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” durante el período 2003 – 2011?

Justificación del periodo

La selección de este período responde al proyecto de investigación para la tesis en opción al título de Master en Estudios Socioculturales del Lic. Sergio Aníbal Quiñones Silva, tutorado por el Dr. Hugo Freddy Torres Moya y consultado por la Lic. María Isabel Landaburo Castrillón, además el cierre del período en 2011 esta dado porque las evaluaciones de los Programas de Desarrollo Cultural cierran en diciembre.

Objeto de investigación.

Implementación de las políticas culturales.

Campo de acción

Gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” en el período 2003 – 2011.

Objetivo general

- ✓ Analizar la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” en el periodo 2003 – 2011 como expresión de las políticas culturales.

Objetivos específicos:

- ✓ Caracterizar las principales estrategias de gestión sociocultural del grupo “Teatro de la Fortaleza”.

- ✓ Identificar los principios y acciones concebidos por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas para la implementación de las políticas culturales en grupos de teatro.
- ✓ Determinar el nivel de correspondencia de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de La Fortaleza” con los principios y acciones concebidos por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas para la implementación de las políticas culturales en grupos de teatro.

Idea a defender: El análisis, desde la perspectiva sociocultural, de la gestión sociocultural del grupo “Teatro de la Fortaleza” a partir de la caracterización de las principales estrategias de gestión institucional y de su nivel de correspondencia con las políticas culturales trazadas a nivel provincial permitirá el perfeccionamiento de estas estrategias.

2.2 Novedad y aportes

Desde la perspectiva sociocultural no se han llevado a cabo hasta la fecha investigaciones en la provincia acerca de la gestión institucional y la promoción sociocultural de grupos de teatro; actualmente se encuentra en ejecución una investigación acerca del grupo “Teatro de los Elementos” desde esta perspectiva, aunque no centrado en la gestión y promoción socioculturales. En el 2008 Yoana Lazara Piedra presentó un interesante trabajo que aborda al movimiento teatral cienfueguero como práctica sociocultural que, aunque constituyó un referente de la presente investigación por su abordaje desde la perspectiva sociocultural no dedica su análisis a la gestión ni promoción de ningún grupo particular (Piedra, 2008).

Este trabajo es la primera investigación que se efectúa sobre este tema, lo que permitirá un acercamiento desde la ciencia a los procesos de gestión y promoción socioculturales que resultan esenciales en la implementación de las políticas culturales y contribuirán, por lo tanto, al desarrollo de las investigaciones sobre políticas culturales, y constituirá una herramienta que perfeccione la labor científica en el área de la programación cultural.

La gestión sociocultural constituye un proceso de obligada referencia en tanto procesos dinamizadores en la implementación de las políticas culturales que requieren de una variación

científica que se encuentra en la perspectiva sociocultural por su valor integrador, de aquí que su análisis constituya necesario en este sentido.

El análisis de las particularidades que este proceso adopta en las instituciones como grupos de teatro arrojará resultados importantes, lo cual viene a reforzarse por el hecho de que esta sería la primera investigación desde la perspectiva sociocultural que se hace en la provincia.

Las investigaciones realizadas hasta la fecha tienen un valor empírico que se ha quedado en los aspectos instrumentales del cumplimiento de algunos de los aspectos de las ciencias de la cultura, sobre todo en lo referente a la planificación y elaboración de proyectos socioculturales que no facilitan una interpretación estratégica, coherente y profunda, de ahí la necesidad de una visión integradora y compleja.

2.3 Tipo de estudio, universo y muestra

Este trabajo tiene alcance explicativo. Según Hernández Sampieri y sus colegas los estudios explicativos van más allá de la descripción de conceptos o fenómenos, están dirigidos a responder por las causas de los eventos o fenómenos sociales, pretenden establecer las causas de los eventos, de los sucesos que se estudian y en qué condiciones se manifiestan (Hernández, Fernández-Collado, & Baptista, 2006, pág. 102) y siendo que la valoración de la gestión del grupo “Teatro de la Fortaleza” y de su nivel de correspondencia con las políticas culturales precisa de explicar las condicionantes de las estrategias de gestión institucional y por lo tanto, resulta necesario el diseño de un estudio explicativo a partir de la descripción de las principales acciones desarrolladas, las temáticas que se dedican a la selección de su matriz institucional, los avances y retrocesos principales en el cumplimiento de las acciones sus impactos, y su papel dentro de las políticas culturales en el territorio.

Universo: 26 gestores socioculturales del sector de la cultura en el Consejo Popular Castillo CEN.

Muestra: Intencional no probabilística. Hernández Sampieri et al apunta que la muestra no probabilística es un subgrupo de la población en que la elección no depende de la probabilidad, sino de las características de la investigación, este tipo de muestra ofrece una gran riqueza para la recolección y análisis de los datos en la que la elección de los elementos

no depende de la probabilidad, sino con las causas relacionadas con las características de la investigación (Hernández et al., 2006, pág. 241).

La muestra se dirige a la interpretación de los gestores y promotores culturales, como expresión de las políticas culturales y es intencional porque se seleccionaron los elementos considerados más representativos como son los líderes, promotores culturales, dirigentes de la cultura y artistas del grupo “Teatro de la Fortaleza”.

Estas personas fueron seleccionadas por los roles que ocupan o han ocupado, por su trayectoria, por su vasta experiencia, por el papel estratégico que desempeñan en sus puestos, por la cantidad de años que llevan trabajando en sus especialidades y por ser testigos del período que ocupa el presente trabajo.

2.4 Conceptualización de términos clave y operacionalización de las unidades de análisis

2.4.1 Conceptualización de términos clave

Política Cultural: Conjunto de interacciones del Estado, las instituciones y de los grupos sociales para ordenar el desarrollo cultural y satisfacer las necesidades culturales de la población (García, 1982, pág. 22).

Gestión sociocultural: Organización eficiente de los servicios culturales que constituye la materialización práctica de las políticas culturales. No solo se reduce al trabajo de las instituciones, sino que repercute en un cambio cualitativo en el individuo y el colectivo, enriqueciendo sus potencialidades, su productividad, la rentabilidad económica y social de la inversión en la cultura. Facilita y estimula la creación, promueve el disfrute de los bienes culturales e incrementa y resuelve los asuntos financieros de la cultura (Fernández & Nuyri, 1986).

Gestor sociocultural: Actores sociales que intervienen en la gestión cultural y tienen influencia, directa o indirecta, en la configuración de la acción cultural local que ejercen un papel relevante en la oferta como en la demanda de bienes y servicios culturales. También se les denomina agentes socioculturales. El perfil del gestor cultural se asocia, respectivamente, con el conocimiento y dominio de los procesos de la administración cultural, con la

identificación y sensibilidad ante las dimensiones del quehacer cultural, y con los valores de liderazgo (Guédez, 1996, pág. 7).

Instituciones culturales: Estructura relativamente estable y ordenada que contribuye a reglamentar las relaciones de producción, circulación, intercambio y uso o consumo de la cultura (ministerios y secretarías de la cultura, museos, bibliotecas, centros de cultura, etc.). En las instituciones esa reglamentación se establece mediante códigos de conducta o de normas jurídicas (Coelho, 2000, pág. 293).

Programas de Desarrollo Cultural: Plataforma teórico conceptual y diseño práctico de la estrategia para el desarrollo cultural territorial e institucional, partiendo de los resultados de un diagnóstico, de los lineamientos de la política cultural y de las características y especificidades propias del perfil de la institución o del territorio” (Landaburo & Monzón, 2004, pág. 10).

2.4.2 Operacionalización de unidades de análisis

Unidades de análisis	Dimensiones	Indicadores
Políticas Culturales	Teóricas y metodológicas	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Caracterización de las estrategias institucionales de gestión sociocultural ✓ Principios teóricos ✓ Principios metodológicos
Gestión sociocultural	Teórica y metodológica	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Caracterización de las estrategias institucionales de gestión sociocultural ✓ Principios teóricos ✓ Principios metodológicos

<p>Gestión sociocultural como expresión de las políticas culturales</p>	<p>Metodológicas</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Diseño e implementación: correspondencia de los distintos niveles de la estrategia ✓ Caracterización del diseño e implementación y forma en que se expresan las políticas culturales ✓ Nivel de cumplimiento y alcance del diseño e implementación ✓ Forma de socialización y satisfacción de las necesidades socioculturales ✓ Niveles de coherencia y correspondencia entre las necesidades comunitarias, utilización y alcance del sistema
---	----------------------	---

2.5 Justificación metodológica

2.5.1 La perspectiva sociocultural

La investigación sociocultural está relacionada con el contexto, la cultura y el momento situacional en el que se producen los fenómenos. Esta perspectiva de estudio parte de la comprensión, centrada en la indagación de los hechos, por medio de ello se pretende la comprensión de las complejas interrelaciones que se dan en la realidad (Martínez, 2009, pág. 11). Por ello, la investigación sociocultural es contextual por naturaleza pues no es posible analizar las prácticas humanas sin recurrir a sus múltiples condicionantes.

Como han planteado Pérez y Fernández la perspectiva sociocultural se inscribe en una concepción histórica del ser humano, entendido éste como una construcción social en interacción con los escenarios culturales (Pérez & Fernández, 2008, pág. 1). La investigación sociocultural es, además interdisciplinaria, en ella se hacen converger los conceptos, las teorías, el lenguaje, las técnicas y los instrumentos de varias ciencias sociales; por lo tanto, el

quehacer científico de los estudios socioculturales va más allá de la parcelación de las ciencias en el estudio de lo humano (Martínez, 2009, pág. 34). La necesidad de las investigaciones socioculturales emerge, por lo tanto, de la necesidad de una comprensión distinta de la sociedad y lo social y sugiere investigaciones socioculturales que ayuden a comprender las culturas (Pérez & Fernández, 2008, pág. 3).

Precisamente esta perspectiva resulta esencial para el estudio de las políticas culturales, proceso sociocultural que escapa a la comprensión parcelada de las ciencias sociales y humanísticas y que al mismo tiempo debe ser analizado desde sus múltiples condicionamientos y dimensiones de existencia: cultural, social, económico, político, etc.

2.5.2 Perspectiva cualitativa

En los momentos actuales los conceptos de gestión, promoción sociocultural y participación constituyen centro de atención de los estudios e investigaciones sociales, es necesario tener una visión holística e integral de las distintas dimensiones de la realidad donde el sujeto o los sujetos de la cultura interactúan activamente. Esta visión se ofrece desde la metodología cualitativa por la necesidad de realizar un análisis histórico del desarrollo del grupo “Teatro de la Fortaleza”, así como su caracterización y alcance de su gestión institucional.

Hernández Sampieri *et al* señalan que la investigación cualitativa se centra en el entendimiento del significado de las acciones de los seres humanos y sus instituciones, busca interpretar lo que va captando activamente en el que el investigador observa eventos ordinarios y actividades cotidianas tal como suceden en sus ambientes (Hernández et al., 2006, pág. 538).

De otra parte, Taylor y Bogdan señalan que el investigador que emplea la metodología cualitativa ve al escenario y a las personas en una perspectiva holística no reduciendo a las personas, los escenarios o los grupos a simples variables, sino que los considera como un todo, estudiándola en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se halla (Taylor & Bogdan, 1987, pág. 10).

El enfoque cualitativo brinda un acercamiento experiencial al contexto social, adecuado a la comprensión e interpretación intencional de determinadas conductas de los agentes socioculturales en su sistema de valores, deseos, creencias.

Este trabajo asume la perspectiva cualitativa, porque está interesado en la interpretación de los actores de la gestión sociocultural, de sus análisis de este rico proceso en la implementación de las políticas culturales, lo cual parte de la complejidad de la realidad sociocultural y de la necesaria amplitud epistemológica en los análisis que hacia ella se dirijan.

2.5.2.1 Etapas de la investigación

El paradigma de investigación cualitativa, que se asume en este trabajo de diploma, se caracteriza por la flexibilidad de su diseño y su posibilidad de ajuste según los que se encuentren en el trabajo de campo; así como la estrecha interrelación entre las diferentes etapas de la investigación. Esta investigación contó de cuatro etapas fundamentales: diseño de la investigación, recolección de datos, interpretación y análisis de los resultados y la etapa de explicación – documentación, las etapas que señalan Gregorio Rodríguez y sus colegas, etapas que como se sabe se superponen en su desarrollo (Rodríguez, Gíl, & García, 2004, págs. 63 - 64).

En la etapa de diseño de la investigación se llevaron a cabo diferentes actividades como el diseño de la investigación, la revisión de la bibliografía del tema en cuestión, se definió el problema de investigación y su alcance, se establecieron los objetivos generales y específicos, se elaboró la conceptualización según el objeto de estudio, se determinó la metodología a utilizar y los métodos de recogida de la información y la introducción en el campo.

Durante la recogida de datos se localizaron las distintas fuentes de información, con la aplicación de los diferentes métodos de recogida de información propuestos se recogió toda la información, la cual se ordenó, se clasificó y se determinó cuál era útil o no para la investigación.

En la etapa de interpretación y análisis de los resultados se analizaron e interpretaron los datos obtenidos, se procesó toda la información y se definieron las conclusiones generales.

La etapa de explicación de la documentación estuvo dirigida a la revisión de todo lo escrito en las distintas etapas de la investigación para comprobar el orden lógico de todo lo expuesto y se procedió a la confección del informe de la investigación.

2.5.3 Métodos del nivel empírico

Para la realización de esta investigación se asume la entrevista y el análisis de documentos como métodos del nivel empírico, la cual no solo es usada en las investigaciones de la educación, sino que también han sido utilizados en las investigaciones socioculturales (Basto, 2000).

La entrevista y el análisis de documentos son asumidos por Agüero como métodos del nivel empírico, lo cual refleja en el plan de estudios del Programa de Maestrías en estudios Socioculturales (Agüero, 2005, pág. 19).

Manuel Martínez Casanova en el documento “Los Estudios Socioculturales: retos y perspectivas” expone que entre los métodos empíricos más utilizados en las investigaciones socioculturales se encuentran, la entrevista y el análisis de documentos (Martínez, 2009, págs. 23 - 24). Algunos trabajos de diploma de años anteriores han utilizado la entrevista como método, como lo fue el tutorado por la MsC. Ana Gisela Carbonell Lemus, titulado “Elaboración de un Manual Práctico de Consonantes Españolas para la Estrategia Curricular de Lengua Materna en la carrera Licenciatura en Estudios Socioculturales de la Universidad de Cienfuegos” en el 2010 (Mexidor, 2010), y el trabajo de 2011 “Procesos socioculturales, Organizaciones de masas y Desarrollo sostenible: Crucecitas, un estudio de caso” (Rodríguez, 2009), tutorado por las licenciadas Yannet López y Yisel Herrera.

Por lo que los recursos empíricos como el análisis de documentos y la entrevista pueden ser asumidos como métodos desde los Estudios Socioculturales tal y como los asume la presente investigación.

2.5.3.1 Entrevista

En este caso se utilizó la entrevista no estructurada, ya que permite una mayor flexibilidad a la hora de realizar las preguntas, es más adaptable en el campo a la hora de efectuar una

conversación, por lo que proporciona condiciones más agradables a la hora del intercambio (cf. Anexo 1).

La entrevista es la técnica de comunicación interpersonal que se establece entre el investigador y el sujeto de estudio a fin de obtener respuestas verbales a las interrogantes planteadas sobre el problema propuesto; son encuestas con estructura más libre que contemplan los asuntos que el entrevistador debe averiguar con sus instrucciones. Esta técnica es útil en distintos momentos de la investigación (Francisco, López, Miranda, & Díaz, 2001).

Mertens señala que no es usual que la entrevista sea estructurada, con el empleo de la entrevista no estructurada se está en una situación más abierta, la secuencia, el contenido y redacción de la entrevista no estructurada está en manos del entrevistador (Mertens, 2005).

La entrevista en tanto técnica cualitativa permite recoger una gran cantidad de información de una manera más cercana y directa entre investigador y sujeto de investigación lo cual posibilita tomar nota de la gestualidad, las pausas, los énfasis y otros elementos extraverbales con fuerza comunicativa que de otro modo no se tendrían en cuenta. Es por esto que al entrevistar también se observa. En el caso de la presente investigación ésta constituye una técnica fundamental, sobre todo por el protagonismo que otorga a los sujetos y, como ya se ha dicho, por la gran cantidad de informaciones que arroja. Precisamente por ser una técnica extremadamente flexible permitió la adaptación a cualquier condición y situación, personas, y permitió la posibilidad de aclarar preguntas, orientar la investigación y resolver las dificultades que se encontraron las personas entrevistadas. La entrevista fue un recurso valioso para obtener información variada (De Katele, 1995).

En la presente investigación se efectuaron entrevistas no estructuradas a actores socioculturales los cuales aportaron gran cantidad de información acerca del objeto desde sus valoraciones personales en tanto gestores.

- ✓ Olga María León Garay; directora de la Casa de Cultura.
- ✓ Atilio Caballero; dramaturgo y escritor, director del grupo Teatro de la Fortaleza, miembro de la UNEAC, asesor literario de la Casa de Cultura.

- ✓ Abel Domínguez Santana; instructor de arte de teatro que fue miembro de la Brigada Artística II Congreso del PCC que dio paso posteriormente a la creación de la Casa de Cultura. Director de la Casa de Cultura por más de 10 años, antecedió en el cargo a la actual directora; líder de opinión en esta institución.
- ✓ Blarminyn Delgado; programadora de la Casa de Cultura
- ✓ Ariamna Cepero; instructora de teatro, funge como jefe de cátedra de la Casa de Cultura y es actriz profesional del Grupo Teatro de la Fortaleza.
- ✓ Freddy Emir Tejera, actor del Grupo de Teatro de La Fortaleza
- ✓ Damaris Gutiérrez, actriz del Grupo de Teatro de La Fortaleza
- ✓ Delgis Urquiola, actriz del Grupo de Teatro de La Fortaleza.
- ✓ Osmel Portilla, actor del Grupo de Teatro de La Fortaleza
- ✓ Tahimy Blanco, actriz del Grupo de Teatro de La Fortaleza
- ✓ María Caridad Arrebato; Promotora cultural en el Consejo Popular Castillo CEN
- ✓ Marisol Rodríguez; Promotora cultural en el Consejo Popular Castillo CEN años.
- ✓ Lazara Piedra; Promotora cultural en el Consejo Popular Castillo CEN

2.5.3.2 Análisis de documentos

De acuerdo a lo expresado por Martínez Casanova este es uno de los procedimientos de gran importancia en la investigación, ya que se realiza la consulta de los textos escritos por investigadores y científicos, se realiza el análisis de textos escritos, investigaciones realizadas anteriormente, donde se evalúa y recoge los datos necesarios para comenzar el procedimiento de la investigación (Martínez, 2009, pág. 23).

En este sentido resulta necesario que se resalte que constituyó una vía importantísima de obtención inicial de información en este trabajo, pues las fuentes documentales resultan de

especial interés en este caso, de hecho, un gran volumen datual proviene de valoraciones efectuadas en el periodo que comprende esta investigación.

Se analizaran documentos relacionados con la gestión institucional en la implementación de las políticas culturales (cf. Anexo2). Entre los documentos que se analizarán se encuentran:

1. Programa de Desarrollo Cultural de las Direcciones Provincial y Municipal de Cultura.
2. Programa de Desarrollo Cultural del Consejo Provincial de las Artes Escénicas.
3. Programa de Desarrollo Cultural del grupo “Teatro de la Fortaleza”.
4. Evaluaciones trimestrales, semestrales y anuales de los Programas de Desarrollo Cultural.
5. Dossiers, plegables, anuncios y diversas promociones de presentaciones de este grupo concretos.
6. Artículos de la prensa nacional y provincial acerca del grupo de teatro.

Capítulo III: Análisis y discusión de los resultados

Capítulo III: Análisis y discusión de los resultados

3.1. Caracterización del Consejo Popular Castillo CEN

El Consejo Popular Castillo CEN del municipio Cienfuegos posee una extensión territorial de 49,2 km², limita al suroeste con el mar Caribe y el canal de entrada de la Bahía de Cienfuegos y al noroeste con el municipio Abreus.

Este consejo está formado por los siguientes asentamientos poblacionales:

El Castillo de Jagua cuya historia se remonta a la presencia de los españoles en Cuba desde los mismos inicios del descubrimiento, aunque algunos investigadores prefieren anclar sus orígenes al período anterior a la conquista y colonización por la presencia aborigen en zonas aledañas como el actual Rancho Club, pero lo más seguro es hablar de su nacimiento como caserío alrededor de la empresa constructiva de la Fortaleza de Jagua, de cuyo proyecto adopta su toponimia.

La población está constituida en su mayoría por residentes oriundos de esta misma zona, predominando el nivel medio. En tiempos más a menos recientes, hasta principios de la década del 80, sus pobladores se dedicaban a fabricación de hornos de carbón, combustible usado para preparar sus alimentos y obtener ingresos, pero con el proyecto de la Central Electronuclear (CEN) y la subsiguiente deforestación que sufrió la zona sumado al surgimiento de nuevas posibilidades de ingreso por los múltiples empleos que surgieron esta práctica desapareció en la zona; no obstante, aún esto es practicado en el Consejo Popular sobre todo por personas provenientes del este del país y de Juragúa.

La práctica que ha permanecido hasta la actualidad es la pesca, de fuerte arraigo tradicional, entre otros factores, por la funcionalidad económica de esta práctica y su carácter identitario. Abundan las amas de casa, utilizan un lenguaje cargado de frases marinas, parte de sus habitantes están relacionados en su trabajo con el mar, prácticos de puerto, patrones de barco, mecánicos, etc.

En este lugar se encuentra la Fortaleza Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua, inmueble declarado Patrimonio Histórico Cultural y Monumento Nacional el 10 de octubre de 1978,

sede del Museo del mismo nombre que ha contribuido a configurar la vida cultural de la comunidad.

El Perché constituye un asentamiento cuya toponimia pudiera estar emparentada, de acuerdo al criterio de Sergio Quiñones (2012), al vocablo catalán “perxell” de donde ha derivado la palabra española “perchel” que, de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (Microsoft Corporation, 2008), nombra a un parejo de pesca, “consistente en uno o varios palos dispuestos para colgar las redes” o al “lugar en que se colocan”. También, pudiera ser un nombre proveniente del francés “pêcheur” cuyo equivalente en español es “pescador”; cualquiera de las dos posibilidades es posible (Quiñones, 2012).

Los residentes oriundos de esta misma zona tienen un bajo nivel cultural y se dedican principalmente a la pesca, siendo ésta su principal fuente de ingreso. Predominan las amas de casa al igual que los castilleros utilizan un lenguaje lleno de frases marineras. Tienen una rica tradición en el tejido de artes de pesca, comidas con productos del mar y gustan de la música mexicana.

La Loma está constituida por residentes permanentes procedentes en su mayoría de las provincias orientales. Predominan las amas de casa y obreros calificados (carpinteros, albañiles, plomeros y soldadores). Se utilizan frases y frases específicas de las zonas orientales, así como palabras de tal origen. La Loma, asentamiento ubicado en la parte más elevada sobre el nivel del mar concebida inicialmente para alojar temporalmente a los constructores de la Central Electronuclear (CEN) y devino más tarde en alojamiento permanente de familias. Su población es mayoritariamente de las provincias orientales (Domínguez, 2007) predominando los vínculos laborales con el sector de la construcción. Luego del Castillo de Jagua y El Perché, La Loma constituye el asentamiento más antiguo en el tiempo, cuyos movimientos de tierra pueden rastrearse hacia finales de los 70 y principios de los 80 del siglo XX.

De acuerdo a lo expresado en el Diagnóstico Sociocultural de la Casa de Cultura en la actualidad se observan marcados rasgos de marginalidad expresados en conductas delictivas, expresiones públicas conductuales y verbales de vulgaridad, grupos de personas ociosas en lugares públicos sobre todo jóvenes no empleados o semiempleados, alto consumo de bebidas

alcohólicas, violencia intrafamiliar y comunitaria, entre otros factores, todo lo cual apunta a una situación hacia la cual dirigir acciones de prevención social con fuertes vínculos intersectoriales.

No se observan, debido a lo reciente de la fundación de este asentamiento, prácticas tradicionales autóctonas, aunque analizando el contexto socio–histórico prospectivamente, al menos cuatro elementos tienden a configurar las prácticas socioculturales en este asentamiento:

- ✓ La procedencia del oriente de Cuba de la mayor parte de los habitantes.
- ✓ El estrecho vínculo con el sector constructivo, fenómeno este asociado con el primer aspecto debido a que los primeros inmigrantes orientales llegaron movidos por la necesidad de obreros para este sector.
- ✓ El bajo nivel académico prevaleciente, asunto éste vinculado a los dos aspectos anteriormente mencionados, pues la demanda de obreros perfiló este indicador.
- ✓ Los rasgos de marginalidad asociados a todos los anteriores condicionantes. (Quiñones, 2012).

Se observan, además, los siguientes rasgos diferenciadores:

- ✓ Es el asentamiento de mayor vínculo con componentes de origen afro entre los que destaca el componente religioso, destacando actividades y creencias relacionadas con la santería, además del gusto por ritmos musicales como la rumba y el guaguancó, además del reggae y el rap.
- ✓ El vínculo laboral asociado a la construcción, como se ha venido remarcando, tiende a perfilar determinadas relaciones comerciales ilícitas al mismo tiempo que condiciona determinadas prácticas orientadas inicialmente desde la oficialidad pero legitimadas en el devenir sociocultural, como lo es la actividad por el Día del Constructor celebrado cada 5 de diciembre, evento en el que tienen lugar un número de actividades comerciales, culturales, recreativas, deportivas, etcétera, y que deviene en fecha esperada por la comunidad (Quiñones, 2012).

El Campamento 7 estuvo constituido por una serie de albergues establecidos como facilidades temporales, así como por almacenes, comedores y otras edificaciones que tras la paralización de las obras de la Central Electronuclear (CEN) se convirtieron en espacios de ocupación ilegal que paulatinamente han sido legalizados y que en algún momento, como forma de reconocimiento legal, se le llamó con el eufemismo “Villa Resplendor” por el techado de zinc venezolano que reemplazó al techado de fibrocem tras el huracán Michelle que aunque “compran los mandados” en La Loma son distinguibles (Quiñones, 2012).

El poblamiento de este asentamiento fue paulatino. Las naves, comedores, almacenes y demás facilidades, tras su abandono, sufrieron un profundo deterioro constructivo que las privó de la carpintería, de instalaciones eléctricas y sanitarias y de techado. Progresivamente fueron ocupadas por individuos y familias provenientes de las provincias orientales, de asentamientos del colindante municipio Abreus y en menor medida de personas de otros orígenes geográficos.

La Ciudad Nuclear la componen residentes procedentes de todas las provincias del país, en su mayoría técnicos y profesionales, predominando las profesiones con alto nivel de escolaridad predominando la ingeniería nuclear, física y eléctrica. La población femenina en la gran mayoría es trabajadora. Este asentamiento fue concebido inicialmente para cuatro mil (4000) viviendas en edificios multifamiliares, posteriormente se decide limitar el proyecto a dos mil (2000) y desplazar a los obreros constructores hacia un nuevo asentamiento ubicado en Junco Sur, proyecto que queda truncado tras la paralización de la Central Electronuclear (CEN), por lo que posee una infraestructura incompleta (Quiñones, 2012).

Lo emergente de este asentamiento no ha permitido que hasta la fecha, a poco más de 25 años de fundado, se constaten tradiciones con todas sus implicaciones multidimensionales, no obstante, sí existen algunos elementos que van configurando una identidad. Entre estos podemos citar:

- ✓ La fecha que consensuadamente se toma como referente para la celebración de la “fundación” de la Ciudad: el 13 de octubre; día en el que Fidel Castro al observar las primeras edificaciones dijo: “Esto ya parece una ciudad”. A partir de lo cual se hizo coincidir la Jornada de la Cultura en este asentamiento con esta fecha simbólica.

- ✓ El empleo de toponimias asociadas a la presencia de un gran número de familias, sobre todo rusas, de la antigua Unión de Republicas Soviéticas (URSS) antes del derrumbe del campo socialista. Así el actual preuniversitario “Henry Reeve” es llamado “escuela de los rusos” y el parque infantil ubicado en un área dedicada antiguamente a residencias de estas familias es llamado “parquecito de los rusos”.
- ✓ Los trabajadores de las empresas del Ministerio de la Industria Básica (MINBAS) son percibidos como poseyendo un estatus económico superior a la media, incluso desde su uniformado azul.
- ✓ Se identifican como espacios comunes cotidianos sobre todo los alrededores del Mercado CEN y el parqueo devenido en plaza de actos y espacio recreativo.
- ✓ La plaza constituye sitio al que confluye la juventud los fines de semana sin necesidad de convocatoria lo cual resulta significativo en tanto elemento a considerar para el direccionamiento de actividades lúdico – recreativas y culturales.
- ✓ El nacimiento de individuos en el área, algunos de los cuales cuentan ya con más de 20 años, ha condicionado la aparición en ellos de sentido de pertenencia con lo que este asentamiento representa para ellos.
- ✓ La presencia del Centro Nacional de Certificación Industrial (CNCI) del MINBAS con el subsecuente movimiento de estudiantes en sus diferentes programas ha reforzado de cierto modo, ante la presencia del “otro”, el sentido identitario.

Cabe señalar la ausencia de un gentilicio que identifique a sus habitantes, ellos sencillamente son “de la Ciudad”. Aquí es importante apuntar que aunque para los que no habitan este espacio o no están lo suficientemente familiarizados con él no existe una distinción clara entre CEN y Ciudad Nuclear, de hecho la zona postal y el gobierno le llama CEN, para sus habitantes la CEN es el reactor ubicado a 6 km del asentamiento (Quiñones, 2012).

Otros asentamientos “emergentes” lo constituyen el llamado indistintamente “Servi”, “Cupet” o “Empresa Eléctrica”, desde la oficialidad comunidad “Camilo Cienfuegos”, asimismo en la periferia de la Ciudad Nuclear se han levantado casas de familias ilegalmente, así como en

lugares que fueron ocupados por centros de servicio como la Tintorería o la Cocina Centralizada.

El número de pobladores del Consejo alcanza la cifra de aproximadamente 8876 habitantes. Los principales centros de trabajo del consejo lo constituyen el Centro Nacional de Certificación Industrial, donde se certifican los trabajadores de diferentes especialidades del MINBAS, la fábrica de tabaco, la Empresa de Servicios Técnicos Especializados de Cienfuegos (ESTEC), las escuelas y distintos centros de comercio y gastronomía, el sector de salud y la pesca como medio de subsistencia de mucho de los pobladores y sus familiares.

3.1.1 Instituciones culturales adscritas al Ministerio de Cultura

El Consejo Popular cuenta con la Casa de Cultura “Luis Romero” que desde la percepción social es “cultura”, por lo que se le entiende como institución líder de la actividad cultural, cuyo Consejo de Dirección participa en las diferentes reuniones del Consejo como “representantes de cultura”, lo cual pudiera apuntar a que en la década del 90 adquirió una relevancia y fue entendida, desde la proyección de “municipio especial” como una Dirección de Cultura en el territorio.

Esta visión es así aun cuando en el territorio existen otras instituciones de reconocido prestigio como el Museo “Fortaleza Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua” en el Castillo de Jagua, que cual es visitado todos los años por un gran número de visitantes nacionales y extranjeros y ha contribuido decisivamente al conocimiento de la historia local, el grupo profesional “Teatro de la Fortaleza” con sede en la Ciudad Nuclear, la Sala de Video del Castillo de Jagua, la Biblioteca Pública “Samuel Feijoo” y la Librería “Leningrado” en la Ciudad Nuclear.

3.1.2 Principales problemáticas socioculturales del Consejo Popular

No existen en sentido general prácticas socioculturales de tradición comunitaria a excepción de los asentamientos Castillo de Jagua y El Perché con la pesca como actividad tecnoproductiva y la Festividad Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua, esta última a partir del 2007 recuperó la legalidad de la procesión.

En los asentamientos de la Ciudad Nuclear, La Loma, “Servi – CUPET” y Campamento 7 existen autorrepresentaciones de extrañamiento, frustración, carencia, marginalidad, desesperanza, añoranza, desarraigo debido a su pertenencia a “otro lugar”, a su identificación del lugar con sus frustraciones y a la escasez de incentivos que contribuyan a este proceso de identificación identitaria. Carecen de gentilicios que lo identifiquen excepto “lomero” (Quiñones, 2012).

En el Castillo de Jagua y El Perché existe la idea de que los “nuevos” asentamientos aledaños han usurpado de algún modo a su espacio vital. En el pasado este sentimiento se expresó por las guerras entre los pobladores del Castillo y los otros, en el presente se expresa por peleas callejeras más o menos frecuentes pero ahora desplazadas en su mayor parte hacia la Ciudad Nuclear.

Es nula la presencia de centros recreativos (los jóvenes hablan de “discoteca”), centros nocturnos (“La Carpa” no pasa de ser un sitio en el que se expenden cigarros y bebidas alcohólicas), restaurantes (“Aires Libres” en el Castillo no garantiza un servicio sostenido), parques infantiles (el “parquecito de los rusos” no es visitado por las condiciones que presenta).

El transporte desde y hacia la ciudad de Cienfuegos no satisface las necesidades de viajar que tienen los habitantes del Consejo (inestabilidad con “la patana” y con los horarios de los ómnibus hasta Pasacaballos).

La histórica problemática asociada al agua persiste con continuas roturas del sistema debido a su antigüedad y varios días sin abastecimiento. Los tanques para el almacenamiento de agua, como antes los aljibes en el Castillo de Jagua, se han convertido en La Loma, el Campamento 7 y la Ciudad Nuclear parte de las fachadas y patios de edificios y casas (Quiñones, 2012).

3.2 De “Baúl del Trasgo” a “Teatro de La Fortaleza”

En el año 1985 llega a la Ciudad Nuclear una brigada de instructores de arte, Brigada “III Congreso”, con recién graduados de la Escuela Nacional de Instructores de Arte, quienes por primera vez comienzan a canalizar las inquietudes artísticas de la comunidad Castillo – CEN (Domínguez, 2007).

Dicha brigada sentó las bases para la creación en 1996 del proyecto teatral comunitario “Proyecto Baúl del Trasgo”, cuya misión consistía en fortalecer la eficiencia de los instructores de teatro en el sistema de la Casa de Cultura mediante la articulación de un cuerpo artístico vivo que permitiera el desarrollo de las inquietudes creativas individuales y grupales de los mismos, a la vez que potenciara y dinamizara el desarrollo cultural de la comunidad.

El proyecto estuvo constituido por dos instructores de teatro, un músico y un instructor de artes plásticas, pero a pesar de lo reducido del grupo sostuvieron un trabajo de alta calidad con el movimiento de artistas aficionados.

El elemento fundamental de esta propuesta lo constituyeron los talleres de creación que revitalizaron el movimiento de promotores y aficionados, peñas de teatro para niños, talleres y conferencias de creación, presentaciones de espectáculos culturales en diferentes espacios, etc. El rigor del trabajo desarrollado por el proyecto “Baúl del Trasgo” propició una rápida inserción del mismo en la comunidad, lo cual permitió un progresivo enriquecimiento y desarrollo de su trabajo.

En el año 2003 y como una necesidad de ampliar las perspectivas del trabajo desarrolladas por el Proyecto teatral-comunitario “Baúl del Trasgo”, se crea la compañía profesional “Teatro de la Fortaleza” con sede en la Ciudad Nuclear. Este fue la comunidad escogida por los integrantes de Teatro de La Fortaleza para el desarrollo de su actividad investigativa y de creación teatral, a pesar de las difíciles condiciones laborales, de lejanía, etc.

La compañía está integrada por siete actores, un músico y un director y ha venido desarrollando un intenso y riguroso trabajo teatral y cultural, trabajo basado fundamentalmente en el estudio, la búsqueda y la experimentación en el campo de las artes escénicas como vías para el desarrollo de una estética y una identidad conceptual particular estrechamente combinada con un sistemático entrenamiento físico y actoral.

De acuerdo a la indagación documental y las entrevistas efectuadas, las intenciones más profundas de Teatro de La Fortaleza no aparecen apuntar únicamente al montaje de espectáculos, sino también, o sobre todo, a proponer una reflexión permanente crítica, sobre la ética del actor y del teatro, insertando éste dentro de un más amplio universo social y cultural,

buscando siempre modos y medios de llevar al espectador a una reflexión sobre la condición humana en sentido general.

Así, profundiza en temas tan cercanos como universales como la sumisión, la rebeldía, la impotencia, la intolerancia, la traición o los celos. Otra línea de trabajo desarrollada por “Teatro de La Fortaleza” ha sido la realización de espectáculos para niños y jóvenes; teniendo en cuenta la existencia de un numeroso público infantil en el territorio, el colectivo opta en este caso por los espacios alternativos de plazas, mercados, calles, espacios abiertos para la concepción y presentación de sus obras, a diferencia de las obras concebidas para un público preferentemente adulto y para espacios cerrados con equipamiento técnico esencial.

De modo que se está ante la presencia de un grupo teatral cuyos orígenes se entroncan con una brigada artística llegada en el fragor de una renovación operada en Cuba en la década de los 80, años considerados “años de refundación... una época de maduración y penetración cultural del arte” (Guzmán, 2010, pág. 32), etapa caracterizada además por:

“la repercusión social adquirida por el arte y la literatura, lo que propició una profunda reflexión sobre las formas tradicionales de entender y asumir el papel social, político y económico del quehacer cultural” (Guzmán, 2010, pág. 33).

Esta compañía, además, nació de un proyecto concebido en medio de la crisis económica que sacudió al país tras la caída del campo socialista, en una comunidad que por estar en sus orígenes y desarrollo vinculada a un proyecto de producción de energía nuclear fue particularmente afectado por este derrumbe. Fue además, en los 90, cuando se abrieron nuevos espacios de reflexión social desde el arte en que fueron esbozadas zonas de silencio, temas escabrosos, vedados, intocables, que por haberse transformado en vacíos conceptuales durante algún tiempo, en ocasiones habían sido ocupados pero no por los más veraces y mejores (Guzmán, 2010, pág. 37), todo esto al calor del necesario redimensionamiento de las políticas culturales para un nuevo y difícil período.

El éxito y profundidad del proyecto se puede valorar a partir de que fue uno de los proyectos teatrales que recibieron financiamiento tras su aprobación por el Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, aunque la última parte del monto aprobado no fue liberado por

trabas burocráticas que impidieron su ejecución en el plazo aprobado no obstante sus resultados¹.

3.3 Instrumentos de gestión en la implementación de las políticas culturales en la provincia Cienfuegos vinculados al grupo “Teatro de la Fortaleza”

Como ya se ha apuntado, la gestión sociocultural constituye uno de los procesos a través de los cuales se implementan las políticas culturales. Por su parte los Programas de Desarrollo Cultural están llamados a ser instrumentos de gestión que tracen las estrategias del desarrollo cultural de las instituciones y los territorios; de aquí que el análisis de estos instrumentos sea de especial relevancia para los fines del presente trabajo.

3.3.1 Programa de Desarrollo Cultural de la provincia Cienfuegos.

En el análisis del Programa de Desarrollo Cultural (PDC) de la provincia Cienfuegos se destaca que la Dirección Provincial de Cultura (DPC) es el organismo rector de la política cultural del Estado cubano en la provincia de Cienfuegos, el cual tiene la responsabilidad de orientar, promover y supervisar la implementación de dicha política, apoyándose en una red de instituciones las cuales constituyen el eslabón básico de gestión sociocultural (Dirección Provincial de Cultura, 2007).

En el documento se reconocen las dificultades constructivas de diferentes instalaciones culturales que limitan la realización del trabajo de un modo más eficiente y eficaz. Además, se expresa que la creación artística en la provincia ha continuado siendo expresión del alto desarrollo alcanzado, como resultado de la aplicación de una política cultural que tiene en cuenta la creación y el fortalecimiento de las instituciones, aspectos estos que favorecen grandemente la gestión sociocultural, así como la contribución que a ésta aporta el diálogo entre artistas, creadores e instituciones que se declara favorable (Dirección Provincial de Cultura, 2003).

Respecto a las artes escénicas, en cuyo contexto se inserta el objeto de esta investigación, se destaca el cumplimiento de un sistema de eventos y acciones que estimulan la crítica reflexiva, no obstante se plantea la necesaria búsqueda de alternativas y soluciones para extender aún

¹ Entrevista realizada por José Iván Llorca a Abel Domínguez; 22 de enero de 2012.

más las acciones de programación a los municipios y zonas más desfavorecidas. Este planteo hace de la extensión de la actividad cultural de las artes escénicas un punto hacia el que direccionar la atención.

El documento reconoce la insuficiente programación dedica a los jóvenes y adolescentes, y de igual forma plantea la necesidad del mejoramiento de la realización de los talleres de promoción, el estilo de los cuadros y directivos del sistema. Se plantea el fortalecimiento del nivel de integración con los organismos, organizaciones y otros grupos de la sociedad en el proceso de implementación de la política cultural lo cual ha propiciado un clima favorable a la creación artística, la promoción y circulación de los productos y servicios culturales, todos estos relacionados con la gestión sociocultural (Dirección Provincial de Cultura, 2007).

El documento destaca la sistematización de los espacios de diálogo y reflexión de las instituciones con los artistas y creadores en estrecho vínculo con organizaciones como la Unión Nacional de Escritores y con los Artistas de Cuba (UNEAC) y la Asociación Hermanos Saiz (AHS), todo lo cual ha contribuido a la potenciación en el territorio de la presencia del teatro y otros géneros de las artes escénicas (Dirección Provincial de Cultura, 2007).

El PDC de la provincia de Cienfuegos, plantea la necesidad de perfeccionar el funcionamiento del Consejo Científico Asesor como órgano consultivo de dirección científica y valorativo del trabajo investigativo en el territorio. En este sentido, se reconoce el papel fundamental que juega la investigación científica en la aplicación coherente de las políticas culturales a cualquier nivel de resolución (Dirección Provincial de Cultura, 2007).

Respecto al uso de la informática en el PDC se reconoce la necesidad de mantener incorporados a la red a todas las instituciones municipales y provinciales, cuestión esta que debe ser mejorada como aspecto relevante en las estrategias comunicativas de las instituciones. Específicamente al grupo “Teatro de la Fortaleza” se le hace muy difícil la actualización de su blog en Internet dado las pocas, casi nulas, posibilidades de acceso a la misma².

² Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Atilio Caballero, 22 de enero de 2012

Resalta el hecho de que el PDC de la provincia Cienfuegos no incluye entre las tradiciones más significativas de la provincia la celebración de la Festividad de Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua que se efectúa en el Castillo de Jagua, a pesar de que se trata de la festividad más antigua de la provincia.

Por otro lado, el documento tiene una concepción estrecha de institución teatral, pues se hace alusión a los edificios: dos teatros y tres salas, que existen en Cienfuegos. De este modo, se conecta con el espacio físico o el edificio, omitiendo así hacer referencia a ningún grupo de teatro de la provincia; de este modo, grupos de gran relevancia como “Teatro de los Elementos” o “Teatro de la Fortaleza” queda fuera del alcance de este limitado concepto. De otra parte destaca la ausencia de referencias en el documento cuyo estilo además, varía entre lo académico y lo administrativo.

La visión del autor a partir de este análisis es que no se está en presencia de un documento flexible de administración cultural sino de uno que parece responder al cumplimiento de una orientación sin implicaciones prácticas que tributen verdaderamente a la concreción de las políticas culturales nacionales en la estrategia de desarrollo cultural de la provincia.

3.3.2 Estrategia para la implementación de las políticas culturales en el Consejo Provincial de las Artes Escénicas (CPAE)

3.3.2.1 Programa de Desarrollo Cultural

El PDC del CPAE tiene correctamente establecido sus bases sobre un diagnóstico de la situación actual del CPAE y los lineamientos del Ministerio de Cultura, así como adecuadamente fundamentado su objetivo. En el análisis del documento se destaca que el CPAE es el organismo responsable en el diseño, implementación y evaluación de la política cultural de la Revolución en las artes escénicas en la provincia de Cienfuegos (CPAE, 2003).

Acertadamente el PDC del CPAE, a diferencia del DPC de la provincia y del municipio, no asocia a los grupos de teatro a las edificaciones, reconociendo la existencia de 10 instituciones teatrales en la provincia, aunque en realidad se tratan de 11 no reflejándose a “Teatro A Cuestas” (CPAE, 2003).

En el documento se reconoce que el CPAE no posee independencia económica y presenta insuficientes condiciones materiales de trabajo que limitan la gestión en el desempeño de las artes escénicas en la provincia (CPAE, 2003).

Se resalta la acertada relación de colaboración del CPAE con organizaciones como la UNEAC y la AHS, así como la labor del consejo de expertos en mantener una priorizada atención a la superación profesional de las artes escénicas en la provincia.

En el documento se reconoce como la principal dificultad de los grupos de teatro la carencia de sedes con condiciones técnicas apropiadas, recursos materiales y talleres de confección, dificultad esta que también influye grandemente en el trabajo del grupo “Teatro de la Fortaleza”³.

El PDC menciona a los tres eventos desarrollados por las artes escénicas de la provincia, el Premio Arquímedes Pous, el Premio de Actuación Luisa Martínez Casado y el Premio Terry. De igual manera reconoce la existencia de bienes patrimoniales y muebles que se encuentran dispersos por instituciones y en colecciones privadas destacando que el CPAE no posee una política especializada para el rescate, promoción, conservación y difusión.

En el PDC se establecen las áreas de resultados claves para la evaluación de la gestión institucional, las cuales serán analizadas en el siguiente epígrafe.

Además se realiza en el documento una caracterización de los grupos de teatro de la provincia, excepto el grupo “Teatro de La Fortaleza”.

3.3.2.2 Dirección por Objetivos

Las Direcciones por Objetivos del CPAE durante el período en cuestión conciben para la gestión institucional de los grupos de teatro las siguientes áreas de resultados claves: 1. Vida Cultural de Territorio, 2. Creación y Promoción Artística, 3. Desarrollo del Potencial Humano de las Artes Escénicas y 4. Economía de la Cultura. Es a partir de estos indicadores son evaluadas las estrategias de gestión sociocultural de estas instituciones básicas (CPAE, 2011).

³ Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Atilio Caballero, 22 enero de 2012.

En el aspecto de la vida cultural en el territorio se realiza un frío análisis numérico de las funciones realizadas por las diferentes instituciones donde se ofrecen datos de la cantidad de presentaciones y de espectadores, número de giras municipales y provinciales, sin reflejar la calidad de las mismas ni el nivel de aceptación de la población.

En lo que respecta al área de creación y promoción se reconocen diferentes acciones dirigidas a fortalecer el vínculo de las instituciones con los creadores entre los que se mencionan el Festival del Monólogo Cubano y el Premio Terry, espacios que propician el intercambio, el debate y la reflexión teórica (CPAE, 2009).

Se reconoce al Boletín “El Apuntador” como la vía principal para la promoción crítica en la provincia y aunque su formato digital resulta novedoso su circulación por vía del correo electrónico limita su alcance. En este boletín se reflejan los diferentes estrenos y todo el proceso creativo de los diferentes grupos.

Se plantea que se ha ampliado la propaganda gráfica en salas de teatro y espacios alternativos, pero esta debe mejorarse en la sede de los diferentes grupos teatrales donde “la promoción se dificulta por la escasez de recursos para poder llevarla a cabo”⁴.

En lo relacionado al desarrollo del potencial humano en las artes escénicas se plantea la ejecución de diferentes acciones para elevar la superación de artistas en cursos y diplomados, los cuales deben ser más sistemáticos.

El área de economía de la cultura se plantea como objetivo fundamental el cumplimiento del objeto social de las artes escénicas con el uso eficiente de los recursos, de ahí que la elaboración de los planes de gasto e ingreso están encaminados a cumplir este objetivo. Se reconoce un aumento de los ingresos con relación a años anteriores (CPAE, 2011).

3.3.3 Programa de Desarrollo Cultural del municipio de Cienfuegos

El documento refleja datos a nivel provincial de poco o ningún interés para la cultura en Cienfuegos, dedica once páginas a cuestiones históricas de los siglos XVIII, XIX y principios del XX con estilo cronológico con un análisis profundo acerca de sus implicaciones en la

⁴ Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Atilio Caballero 22 de enero de 2012

configuración de la cultura y el patrimonio local de Cienfuegos, así como se dedica siete páginas a la participación de Cienfuegos en los tres períodos de lucha, las cuales resultan innecesarias para el fin del documento (Dirección Municipal de Cultura, 2010).

No se incluye al Consejo Popular Castillo – CEN como uno de los consejos del municipio, así como no se reflejan sus tradiciones, no se incluye la Fiesta Patronal de Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua, siendo la más antigua de la provincia, ni las dos Jornadas de Cultura que se desarrollan en el consejo, sólo se menciona el evento de Patrimonio Inmaterial, se hace mención de la galería del Consejo Popular la cual nunca estuvo en funcionamiento.

El PDC del municipio no incluye al Premio Terry como uno de los eventos que bajo el auspicio del Centro Provincial de las Artes Escénicas se desarrollan, sí reflejando el Festival del Monólogo Cubano y el Premio Arquímedes Pous.

El documento no lista a los promotores culturales del Consejo Popular Castillo – CEN, aunque sí lo hace con todos los demás consejos. Tampoco hace referencia a la actividad desarrollada por el grupo “Teatro de la Fortaleza”, el cual no tributa a la programación cultural del municipio no facilitando así el proceso de gestión de esta institución.

Se tiene la concepción estrecha de que teatro es igual a edificación constructiva, no haciéndose mención a ningún grupo de teatro del municipio, sólo a “Teatro A Cuestas”, pero por la sala que es su sede. Al igual que con el PDC de la provincia, hay desorganización discursiva y ausencia de referencias; además, presenta un estilo el cual varía entre lo académico, lo administrativo y lo romántico (Dirección Municipal de Cultura, 2003).

3.4 Las estrategias de gestión institucional de “Teatro de la Fortaleza” como expresión de las políticas culturales

Los Programas de Desarrollo Cultural están llamados a ser instrumentos de gestión que tracen las estrategias del desarrollo cultural de las instituciones y los territorios. El grupo “Teatro de la Fortaleza no tiene desarrollado su Programa de Desarrollo Cultural, lo cual influye en su gestión institucional.

Como se ha apuntado anteriormente, el proceso de gestión sociocultural incluye entre sus componentes la creación, el disfrute de los bienes de la cultura y los asuntos financieros. Para el análisis de la gestión sociocultural de “Teatro de la Fortaleza” serán tenidas en cuenta estas dimensiones.

3.4.1 Creación

Una de las áreas claves de la Dirección por Objetivos (DPO) lo constituye la creación artística. Los criterios de medida concebidos para su análisis son el estreno de obras dedicadas al público infantil, al juvenil y al adulto, sin mayores especificidades que permitan indagar en las cualidades de las propuestas y no tan sólo en su cantidad (CPAE, 2011).

El grupo “Teatro de la Fortaleza” en sus 10 años de constituido ha estrenado 7 obras de diferentes géneros y dedicadas a diferentes públicos. Su primer estreno fue “La Bruja y el Camarón”, estrenada en la Ciudad Nuclear en marzo de 2003, como una creación colectiva del grupo. El espectáculo parte de la versión del original que José Martí hace del cuento “El Camarón Encantado” de los hermanos Grimm en “La Edad de Oro”. En este caso el cuento es recontextualizado y hace reflexionar sobre la riqueza material que después de todo no es tan importante (cf. Anexo 3).

En abril de 2004 y bajo la dirección de Atilio Caballero estrenan el drama “Woyzeck”, presentado con carácter de estreno absoluto en el teatro cubano. Para dicha propuesta escénica se apoyan en la elocuente vigencia de este clásico contemporáneo, escrito por Georg Büchner en 1837. Woyzeck refleja de manera evidente:

“la perfecta combinación de un estado determinado con la introspección psicológica y filosófica del individuo como sujeto principal de la Historia, el verdadero diagnóstico de un mundo que llega hasta nuestros días con perfecta claridad y actualidad (Caballero, 2011); (cf. Anexo 4).

En julio de 2005, el grupo retoma el género del drama y estrena la obra “Tigre”, obra inspirada en la novela corta “El tigre de Tracy” del narrador norteamericano William Saroyan (cf. Anexo 5). Trata acerca del amor, la soledad y la locura, “he aquí tres grandes temas de nuestro tiempo, de todos los tiempos” (Caballero, 2011). Al decir de su director:

Concebida como un espectáculo para dos actores en julio de 2006 el grupo “Teatro de la Fortaleza” realiza el estreno de la obra “La alegría de los peces”, concebido a partir de algunos poemas de Chuan-Tzu (cf. Anexo 6). El espectáculo pretende proponer una interrogación sobre el papel y el lugar del creador en el mundo contemporáneo.

“[Reflexiona sobre] la posibilidad o no de alcanzar determinados niveles de comprensión de la realidad a partir de la creación artística, tomando como referentes principales el uso deliberado de los arquetipos, la ironía, la parodia, el juego y la deconstrucción como mirada introspectiva, visceral y autorreflexiva” (Caballero, 2011).

Del género teatro para adultos se estrena en septiembre de 2008 la obra “La Tentación”, versión original a partir de un texto de Raquel Diana (cf. Anexo 7), acerca de la emigración, del exilio interno. Al decir del propio director:

“el tema lo constituye la propia localidad de la CEN, ‘Ciudad Nuclear’ (lindo eufemismo): lugar de la adversidad (si de condiciones de trabajo se trata. Y no solo) Teatro de La Fortaleza: grupo de creación que trabaja en/desde ese lugar. Resiliencia: capacidad de construir en la adversidad. El ‘móvil’ en este nuevo espectáculo puede ser la emigración y todo lo que implica, los exilios interiores y los otros, sus implícitas idealizaciones o sus consecuentes desgarramientos -personales, familiares, grupales, sociales. Pero también es una reflexión sobre el zarandeado binomio bien/mal, (dualidad en peligro de extinción en un momento en el que parece que todo da igual), intentando expresar esta reflexión con la precisión y la sobriedad que caracteriza una estética ya habitual para nosotros, pero también con el pathos que tal situación exige”(Caballero, 2011).

En 2010 se estrena la obra “Náufragos” (cf. Anexo 8), bajo la dirección artística de la ex-actriz del grupo Laura Conyedo y la dirección general de Atilio Caballero. El argumento trata sobre cuatro mujeres –una alcohólica, una masturbadora, una empleada de banco y una lesbiana – tienen un hobby: mirar desde la ventana de sus apartamentos lo que ocurre en las casas que le rodean. Al mismo tiempo, cosas que estas cuatro mujeres ignoran, son observadas por una quinta mujer.

“[Ésta] fabula con sus vidas y sus obsesiones, sus secretos e intimidades, reinventándoles una nueva vida que ellas mismas desconocen. En ese mar de ventanas, balcones y senderos parecen sobrevivir los seres que conforman este espectáculo, lúdicas y/o patéticas microhistorias de sobrevivientes aferrados a una persiana como tabla de salvación, que observan y son observados, que juzgan o sobreentienden según sus intereses o la amplitud de su ventanero campo visual, moviéndose entre el agua que constantemente

gotea sobre sus cabezas –otro desliz constructivo recurrente- y una implacable defensa de su soledad, de su libertad también; seres que ambicionan, que juzgan o pretenden, que añoran y desean, que gozan y padecen desde la protección que les brindan sus propias paredes y un hipotético anonimato, una violencia de la mirada, una mirada obscena. De ambas partes” (Caballero, 2011).

El más reciente estreno del grupo “Teatro de la Fortaleza”, en diciembre de 2011, lo constituye “Antígona (según Watanabe)”, la versión del mito de Antígona propuesta por este colectivo. Se habla del amor, la traición, el perdón, la sumisión, al tiempo que se enfrenta a lo femenino contra la injusticia de los poderosos, que en este caso son masculinos (cf. Anexo 9).

En este sentido se puede ver que esta compañía teatral en sus nueve años ha estrenado 7 obras: La Bruja y el Camarón, Woyzeck, La Alegría de los Peces, Tigre, La Tentación, Náufragos y Antígona (según Watanabe). Haciendo un balance pueden notarse las siguientes cuestiones importantes: Ha trabajado el teatro infantil, específicamente con “La Bruja y el Camarón”, obra que se presentó en repetidas ocasiones sobre todo en el Consejo Popular y también fuera de éste destacando su concepción desde una versión martiana “El Camarón Encantado”; los temas se presentan con una riqueza conceptual y formal y abarcan aspectos como: el amor, la soledad, la locura, la emigración, el exilio interno, la traición, el perdón, la sumisión, desde cuyas reflexiones el colectivo persigue involucrar al “espectador” en un pensar profundo acerca de la propia existencia humana, sus posibilidades y límites; destaca la contextualización o contemporaneización de las obras lo cual acerca al público a la propuesta o la propuesta al público; de otra parte, cuatro de las siete propuestas de la compañía son de factura latinoamericana [“La Bruja y el Camarón”, “La Tentación”, “Náufragos” y “Antígona (según Watanabe)”, dos de ellas cubanas (“La Bruja y el Camarón” y “Náufragos”), una de Cienfuegos (“Náufragos”), lo cual refleja, según el juicio del autor, el interés de esta compañía de presentar propuestas nuestroamericanas, más cercanas a las realidades de los contextos de América Latina. Esto es del todo coherente con la necesidad de promover la literatura latinoamericana, cubana y local lo cual se inserta dentro de las líneas de las políticas culturales regionales y cubanas en materia de promoción de los valores identitarios.

Debe notarse una cuestión relevante de la dimensión económica del proceso creativo en grupos de teatro de este tipo: se está en presencia de un grupo subvencionado, de ahí que el pago mensual no depende directamente de un estreno. Por esto, la propuesta de siete obras

teatrales de gran profundidad reflexiva en un período de 10 años constituye un hecho remarcable, sobre todo si se tienen en cuenta las difíciles condiciones en que se desarrolla este proceso de creación (aspecto sobre el que se indagará posteriormente) y la reciente creación de la institución.

En esta área de resultados clave se incluye la necesidad de las investigaciones en función de los espacios caracterizados para niños, adolescentes, jóvenes y adultos (CPAE, 2011). Como parte de las estrategias de gestión institucional del grupo “Teatro de la Fortaleza”, al decir de su director, se han realizado trabajos de investigación, empíricos, de las costumbres y características significativas de la localidad en función del proceso de trabajo y de creación del grupo⁵.

De acuerdo a lo expresado por Freddy Emir Tejera, actor del grupo, en estos momentos, y luego de una rigurosa investigación en la zona realizada por todos los miembros de la compañía, se trabaja en el proceso de investigación y puesta en escena de “La zona”, espectáculo que toma como punto de partida la corta y particular historia de la Ciudad Nuclear, contada por sus mismos personajes. De igual forma desarrolla un fuerte trabajo investigativo de las costumbres, características de la localidad en función del proceso de trabajo y de creación del grupo, desarrollan talleres de apreciación teatral con niños y jóvenes de la localidad⁶.

Todos los integrantes del grupo “Teatro de la Fortaleza”, tienen las evaluaciones artísticas correspondientes y como parte del plan de capacitación llevan a cabo talleres de actuación en el propio grupo así como seminarios metodológicos. Como parte de este plan de capacitación en función del proceso creativo, además, “Teatro de La Fortaleza” ha realizado en los últimos tres años un trabajo de colaboración con la Cátedra de Guión de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, La Habana, con la realización de sendos talleres de actuación y dramaturgia dirigidos por la teatrística argentina Mónica Discépola (Caballero, 2011).

⁵ Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Atilio Caballero, 19 de enero de 2012

⁶ Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Freddy Emir Tejera, 18 de enero de 2012

3.4.2 Disfrute de los bienes de la cultura

Dentro de los objetivos de las Direcciones Por Objetivos del CPAE se incluye el fortalecimiento de la promoción artística de las artes escénicas y el vínculo con los diferentes públicos, todo lo cual garantiza el disfrute de las diferentes creaciones artísticas de un público más numeroso y variado (CPAE, 2011).

Se pudo constatar que el grupo “Teatro de la Fortaleza” ha cumplido con todas las actividades programadas en el Consejo Popular Castillo CEN, así como sus diferentes presentaciones en los teatros de Cienfuegos y el cumplimiento de las giras nacionales planificadas para este período que se analiza, con presentaciones artísticas en otras provincias del país. Así en octubre de 2005 en el Teatro Sauto de Matanzas se presentan con la obra “El Tigre” y ese mismo año en la Sala Teatro el Público en La Habana. Además, se ha presentado en escuelas y círculos infantiles, presentaciones que han sido calificadas de buenas contando con una gran aceptación por el público al que se han dirigido (Caballero, 2011).

.Se han presentado en varios eventos de carácter provincial, nacional e internacional. La obra “Tigre”, estrenada en julio de 2005, fue Premio de Puesta en Escena en el “Arquímedes Pous” de 2006. En enero de 2006 el grupo fue seleccionado para inaugurar la Jornada de la Dramaturgia Cubana en Matanzas y para participar en la muestra cultural del III Congreso Internacional de Germanística en La Habana organizado por el Instituto Goethe y la Academia de Ciencias de Cuba, en el año 2010. Además, actuó como parte de las jornadas por el Día del Teatro Cubano en la Sala Teatro Llauradó en La Habana en enero de 2010, y en enero de 2011 presentaron la obra Náufrago como parte del evento “Magdalena sin Fronteras” en la ciudad de Santa Clara. Su último estreno, “Antígona (según Watanabe)”, está incluido entre las posibles obras para representar la provincia de Cienfuegos en el Festival de Teatro de Camagüey del año 2012.

El grupo ha realizado trabajos de intercambio con grupos de creación artística nacionales como el grupo “Teatro de los Elementos” de Cumanayagua y con grupos internacionales como “Viento Sur” y “Plàudite Teatre” de España. Este último participó en diferentes actividades culturales en la Ciudad Nuclear como “El Pasacalles de la Fraternidad” donde ambas compañías desfilaron, con una gran participación popular y en esta ocasión presentaron al

público la obra “Gaudí” entre octubre y noviembre de 2010. También mantiene un proyecto de colaboración con el grupo de teatro colombiano Jaulabierta.

Destaca asimismo la contratación en la Casa de Cultura de dos de sus actores, la actriz e instructora de teatro Ariamna Cepero y el actor e instructor Abel Domínguez lo cual garantiza la extensión del trabajo de colaboración del grupo en coordinación con la Casa de Cultura y su Movimiento de Artistas Aficionados. Del mismo modo Atilio fungió como asesor literario durante varios meses del año 2011⁷.

En el período en cuestión el grupo de teatro estuvo vinculado al Proyecto sociocultural “No Hacen Falta Alas”, un proyecto diseñado por el instructor Lic. Abel Domínguez que involucró a todas las instituciones culturales adscritas al MINCULT en el Consejo, además de empresas fuera de este sector como la Empresa de Servicios Técnicos Especializados de Cienfuegos (ESTEC) o el Policlínico Docente Universitario del área VI para desde la secundaria básica “Mártires de Girón” articular, a partir de los intereses comunes de los actores sociales involucrados, un movimiento cultural de impacto comunitario (Domínguez, 2007).

“No hacen falta alas” abrió nuevos espacios para la promoción del teatro desde diferentes propuestas del grupo quien constituyó una institución participante. Al revisar el diseño del proyecto (Domínguez, 2010), y un producto de la sistematización de la experiencia en la propia comunidad durante el VI Evento Internacional “Presencia de Paulo Freire” celebrado en 2010 (Quiñones & Domínguez, 2010), se pudieron visualizar algunas cuestiones de interés.

El grupo contaba con una actividad sistemática llamada “Encuentro con el teatro” (cf. Anexo 10), cuyo objetivo era proporcionar a los alumnos las herramientas necesarias para apreciar el teatro a través de juegos teatrales, acciones de apreciación, de creación, así como muestras y representaciones del grupo profesional. En esta propuesta el grupo interactuaba con las bibliotecarias de la escuela, con los instructores de teatro de la Casa de Cultura y con la instructora de teatro de la ESBU (Domínguez, 2010).

De acuerdo al producto de la sistematización la aceptación inicial de las propuestas del grupo “Teatro de la Fortaleza” no estuvo, por la naturaleza del teatro que cultiva este grupo

⁷ Entrevista efectuada por José Iván a Olga María León Garay , 19 de abril de 2012

(experimental), en niveles de apreciación aceptables debido a los códigos del teatro convencionalmente aceptados. Además, al estar la actividad orientada a la formación de habilidades apreciativas y creativas, la implementación de la misma logró interesantes comentarios sobre aspectos formales y semánticos por parte de los estudiantes.

El enfoque lúdico, participativo y horizontal, permitió la fácil apropiación de códigos teatrales convencionales y experimentales que contribuyó a la calidad de la actividad misma y de los talleres curriculares y unidades artísticas de la escuela destacando además el vínculo de las muestras dramáticas con contenidos curriculares (sobre todo en las disciplinas Historia y Ciclo Estético) resulta significativo por cuanto logra la apropiación de conocimientos mediante acciones no convencionales, fuera de la educación formal que comúnmente tiene lugar en los salones de clases (Quiñones & Domínguez, 2010).

Resalta además que en el período que en sistematización se llamó *in crescendo* por ser la etapa de dos meses (enero-febrero) que marcaba tendencialmente un despegue en el proyecto, uno de los motivos de este ascenso era precisamente la celebración del Día del Teatro Cubano el 22 de enero en el que esta compañía jugaba un rol protagónico (Quiñones & Domínguez, 2010).

Uno de los elementos que es considerado elemento clave en la Dirección por Objetivos es la comunicación cultural (CPAE, 2009). Debe señalarse que han participado en diferentes espacios de radio y televisión provinciales dando promoción a su trabajo y presentaciones artísticas.⁸ Esta estrategia comunicacional se ha logrado gracias al vínculo mantenido con los medios de prensa tanto provinciales como nacionales, los cuales han reflejado algunas de las propuestas más significativas del grupo “Teatro de la Fortaleza”.

La labor desempeñada por el grupo “Teatro de la Fortaleza” ha sido reseñada por la prensa nacional desde sus propios inicios. La Revista Tablas publicó un escrito del periodista Miguel Cañellas Sueiras con el título “Visión de Woyzeck desde una atalaya de la Fortaleza” donde resalta la valentía de este grupo de reciente creación (cuando se publicó el artículo en el año 2003) al abordar un texto tan difícil como Woyzeck de George Büchner. Al mismo tiempo, señala el gran rigor y diversidad estética y conceptual de la puesta en escena y la decisión de

⁸ Entrevista efectuada por José Iván a Damaris Gutiérrez , el 19 de enero de 2012

confrontar desde nuestra actual perspectiva sociocultural las incidencias de fenómenos tan universales como el amor, las relaciones de poder, los celos, la venganza, la sumisión o la rebeldía. Destaca Cañellas las actuaciones del elenco artístico del grupo y el diseño escenográfico de la puesta que hacen que ésta se convierta en un elemento protagónico, constituyendo un ejemplo elocuente en el intento de desarrollar y profundizar este concepto de teatro vivo (cf. Anexo 11).

En un escrito publicado por el periódico Juventud Rebelde en su sección cultural titulado “El Büchner de la Fortaleza”, del crítico Osvaldo Cano, se considera que el estreno mundial de la obra Woyzeck del joven colectivo “Teatro de la Fortaleza” es todo un logro, destacando los esfuerzos del colectivo por presentarse ante el público habanero a pesar de las escasas presentaciones de grupos teatrales de provincia en la capital del país. Considera al texto como enjuiciador y a la vez poético, destacando la selección de la banda sonora que logra una buena atmósfera. Afirma, además, que los cambios escenográficos dotan a la puesta de un aire de actualidad. Anuncia las posibles nuevas incursiones de “la tropa de Caballero”, pidiendo que ojalá no pierdan el rumbo (cf. Anexo 12).

El artículo publicado el 16 de abril de 2004 por el semanario 5 de Septiembre, de la autoría de Juan Antonio Alfonso Roque destaca que a pesar de lo difícil de la obra resaltan las actuaciones, así como la escenografía a la cual considera funcional y muy activa. De la misma forma destaca la actualidad del texto que fue recontextualizado por Atilio Caballero, lo cual provocó puntos de contacto con la comunidad donde tiene su sede el grupo y los temas que aborda la puesta teatral (cf. Anexo 13).

Publicado también en el semanario 5 de Septiembre el artículo “Razones para hacer teatro” de la periodista Aymara Cáceres Abreu, cita al crítico Marcos Lacoost quien al referirse a la obra “El Tigre” plantea que se trata de un hecho artístico signado por una dramaturgia en la que prima lo experimental y la necesidad del artista al plantearse cuestionamientos sobre el comportamiento sensorial y psíquico de los personajes (cf. Anexo 14).

Diferentes sitios digitales como el de la emisora Radio Santa Cruz (cf. Anexo 15) de la provincia Mayabeque⁹, y el de la Asociación Hermanos Saiz¹⁰, (cf. Anexo 16), se han referido a la obra “La Tentación” estrenada por el grupo “Teatro de la Fortaleza”, acerca la cual Caballero ha dicho que aborda un tema que constituye una mirada al fenómeno migratorio:

“precisamente el lugar donde vivimos y desde el cual creamos, es un punto de paso, un sitio al que llega la gente como peldaño hacia otras aspiraciones, la gente llega y sigue, este tema tiene una gran identificación y acercamiento a nuestra comunidad”¹¹.

El sitio digital Cubaescena¹² (cf. Anexo 17), plantea que esta compañía profesional, cuyas raíces se remontan al 1996, va más allá del montaje de espectáculos, al proponer una reflexión crítica permanente sobre la ética del actor y la realidad social.

La más reciente propuesta de “Teatro de la Fortaleza”, Antígona (según Watanabe) fue reseñada por Frank Armando Pérez Aguayo en el Boletín “El Apuntador” No. 14 de diciembre 2011. Señala Frank Armando la funcionalidad de la escenografía y de la utilería, el buen empleo del espacio, el diseño sonoro, la iluminación y la imbricación y apropiación de diferentes técnicas y estilos como el teatro dentro del teatro, todo lo cual proporciona al espectáculo un carácter contemporáneo y renovador (cf. Anexo 18).

De la misma forma la compañía cuenta con un blog en Internet auspiciado por la compañía española “Plàudite Teatre” donde se muestra la historia del grupo, sus principales obras y otros datos de interés. A juzgar por la ausencia de comentarios de visitantes en el blog este sitio no cuenta un gran número de visitantes, por lo que se le debe dar una mayor divulgación, lo cual posibilitaría un mayor conocimiento y difusión de la destacada obra del grupo.

De todos modos, la sola presencia de un blog destaca que es tenida en cuenta la dimensión virtual de la vida en la contemporaneidad aunque la actualización periódica del blog se ve afectada debido a lo difícil que se hace acceder a Internet¹³. De otra parte, la promoción gráfica del grupo en espacios alternativos, la cual resulta de gran importancia para dar a

⁹ <http://www.radiosantacruz.icrt.cu/noticia/ver/9794-actua-teatro-fortaleza-jornadas-villanueva>

¹⁰ <http://www.ahs.cu/secciones-principales/artes-espectaculares/noticias/la-fortaleza-de-hacer-teatro.html>

¹¹ Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Atilio Caballero, el 19 de enero de 2012

¹² <http://www.cubaescena.cult.cu/global/loader.php>

¹³ Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Atilio Caballero, 22 de enero de 2012

conocer su obra, es muy pobre debido a los escasos recursos para poder llevar a cabo la misma¹⁴.

3.4.3 Asuntos Financieros

El cumplimiento de los asuntos financieros constituye uno de los aspectos que se destacan en la DPO “con el objetivo de lograr la eficiencia económica de las artes escénicas” (CPAE, 2011).

Los asuntos financieros son determinantes en el proceso de gestión, pues de este dependerá en gran medida el éxito del proceso de creación y a la misma vez son los que posibilitan una mayor promoción de estas obras, lo cual trae aparejado la realización de un mayor número de presentaciones y giras que garanticen el disfrute de estas creaciones, las cuales constituyen bienes de la cultura nacional.

El financiamiento a los grupos de teatro de la provincia es efectuado por el Centro Provincial de las Artes Escénicas de Cienfuegos (CPAE), partiendo del escaso financiamiento asignado a Cultura Provincial¹⁵.

Cada grupo de teatro tiene previsto por el plan el estreno anual de una obra y la reposición de una de sus obras, teniendo como premisa el cumplimiento de este plan. A partir del interés del grupo por efectuar un estreno, así como por la envergadura de la obra, es que el CPAE efectúa el financiamiento a los diferentes grupos de teatro de la provincia. Aunque escapa al período en cuestión, en el presente año 2012, solo a tres grupos de teatro de la provincia les fue asignado un presupuesto, uno de esos tres grupos es el grupo “Teatro de la Fortaleza”, ya que el mismo ha sido capaz de cumplir con las exigencias planteadas por el organismo provincial rector de la actividad.

Hasta el año 2009, una vez que el presupuesto era asignado al grupo, éste se convertía en el responsable de la ejecución del mismo en dependencia de las necesidades y envergadura del montaje de la obra. “Teatro de la Fortaleza” ejecutó el presupuesto en este período de forma racional, aunque el mismo resultó ser escaso para ejecutar todas las actividades propuestas por

¹⁴ Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Marisol Rodríguez, 15 de enero de 2012

¹⁵ Entrevista efectuado por José Iván Llorca a Atilio Caballero, 19 mayo de 2012.

el grupo, lo cual impidió desarrollar una mayor cantidad de actividades así como una adecuada promoción del grupo.

Sin embargo, a partir de 2010 el grupo no tiene poder decisor en este sentido pues ante las necesidades de producción que son informadas al CPAE, es esta instancia quién decide dónde, a quién y cuánto dinero invertir en ello¹⁶. Este mecanismo no favorece una adecuada gestión del presupuesto ni el manejo eficiente de éste.

Visto así, las dimensiones creación, disfrute de los bienes culturales y financiamiento de la gestión cultural del grupo “Teatro de la Fortaleza” adolecen de varias dificultades al mismo tiempo que presentan buena salud en otros sentidos. Destaca la calidad, profundidad y alcance de su propuesta aun cuando las condiciones no son buenas; asimismo posee gran actividad fuera y dentro de la provincia donde resultan asimismo remarcables sus vínculos con grupos de teatro foráneos y con las instituciones enclavadas en el territorio así como su participación en eventos nacionales e internacionales. Además, se puede destacar su estrategia comunicacional de gran alcance que incluye la promoción, divulgación y cobertura en la prensa plana y digital.

¹⁶ Entrevista efectuada por José Iván Llorca a Atilio Caballero, 19 marzo de 2012.

Conclusiones

Conclusiones

- ✓ Los Programas de Desarrollo Cultural de las instituciones rectoras de esta actividad en los niveles superiores no presentan una correcta elaboración pues no incluyen todos los aspectos necesarios para una exitosa implementación y evaluación del proceso de gestión sociocultural.
- ✓ El grupo “Teatro de la Fortaleza” en sus nueve años de creado a desarrollado una gran labor creativa, logrando mantener una programación que satisface los intereses de niños, jóvenes y adultos.
- ✓ La labor desempeñada por el grupo “Teatro de la Fortaleza” ha sido ampliamente reseñada por la prensa provincial y nacional, como parte de la estrategia de comunicación cultural planteada en la Dirección por Objetivos.
- ✓ La gestión del grupo “Teatro de La Fortaleza”, como parte de la aplicación de las políticas culturales se ve afectada por el escaso financiamiento y el escaso apoyo de las instituciones del territorio, pues la misma solo es apoyada con los escasos recursos con que cuenta la Casa de Cultura de la localidad.
- ✓ El proceso de gestión sociocultural del grupo “Teatro de la Fortaleza”, puede verse afectado, al no tener elaborado su Programa de Desarrollo Cultural.

Recomendaciones

Recomendaciones

- ✓ Redimensionar el Diagnóstico Sociocultural, los Programa de Desarrollo Cultural y la Dirección Por Objetivos a fin de que, desde una visión integrada, se constituyan desde la práctica cultural de las instituciones en documentos básicos en la implementación de las políticas culturales a nivel local.
- ✓ Promover el fortalecimiento del vínculo entre las instituciones del territorio adscritas al MINCULT y de éstas con la Dirección Provincial y Municipal de Cultura, para el mejoramiento de la programación cultural.
- ✓ Promover el análisis las políticas de financiamiento a los grupos de teatro, pues la que se emplea en estos momentos no favorece una adecuada gestión del presupuesto ni el manejo eficiente de éste.
- ✓ Confeccionar por parte del grupo “Teatro de la Fortaleza” su Programa de Desarrollo Cultural, afín de garantizar una mejor gestión institucional.
- ✓ Socializar los resultados de esta investigación a las instituciones culturales del territorio adscritas al MINCULT.

Bibliografía

Bibliografía

- Agüero, F. (2005). Programa de Maestrías en Estudios Socioculturales. Universidad de Cienfuegos.
- Almazán, S., & Sena. (2006). *Cultura Cubana*. La Habana.
- Álvarez, C. (2003). *Circulación al arte. Un acercamiento al paradigma sociocultural en Cuba*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Alvira, F. (2003). Perspectiva cualitativa - perspectiva cuantitativa en la metodología sociológica. En *Metodología de la investigación social I. Selección de Lecturas* (págs. 63 - 69). La Habana: Félix Varela.
- Arias Valencia, M. (2004). *La triangulación metodológica, sus principios, alcances y limitaciones*. Santiago de Cuba: Nuevo Mundo.
- Basto, A. (2000). *Investigaciones educativas* (Tercera.). Santa Fé de Bogota: Pontificia Universidad Javeriana.
- Buendía, L. (1998). *Metodología de análisis en Psicopedagogía*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España.
- Caballero, A. (2011). Dossier del grupo "Teatro de La Fortaleza".
- Castro, F. (2005). Palabras a los intelectuales. En *Historia de la cultura. Selección de lecturas* (págs. 223 - 246). La Habana: Félix Varela.
- Coelho, T. (2000). Institución. En *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. México: Pandora S.A.
- CPAE. (2003). Evaluación de Dirección por Objetivos 2003.
- CPAE. (2005). Evaluación de Dirección por Objetivos 2005.
- CPAE. (2007). Evaluación de Dirección por Objetivos 2007.
- CPAE. (2008). Evaluación de Dirección por Objetivos 2008.

- CPAE. (2009). Evaluación de Dirección por Objetivos 2009.
- CPAE. (2011). Evaluación de Dirección por Objetivos 2011.
- CPAE. (2003). Programa de Desarrollo Cultural del CPAE 2004-2007.
- De Katele, J. M. (1995). *Metodología para la recogida de la información*. España: La Muralla SA.
- De Urrutia, L. (2003). *Metodología, métodos y técnicas de la investigación social III*. La Habana: Félix Varela.
- Del Valle, S. (2009). Revolución, política y cultura. *Perfiles de la cultura cubana 3*.
- Del Valle, S. (2009). Revolución, política, cultura. Praxis revolucionaria y política cultural de los años sesenta. *Perfiles de la cultura cubana 3*.
- Departamento de Programas del MINCULT. (2003). Programación cultural: expresión concreta de la política cultural.
- Dirección Municipal de Cultura. (2003). Programa de Desarrollo Cultural Municipio de Cienfuegos.2004-2007.
- Dirección Provincial de Cultura. (1999). Programa de Desarrollo Cultural Provincia Cienfuegos.2000-2003.
- Dirección Provincial de Cultura. (2007). Programa de Desarrollo Cultural Provincia Cienfuegos.2008-2011.
- Dirección Municipal de Cultura. (2010). Programa de Desarrollo Cultural Municipio Cienfuegos.2011-2015.
- Dirección Provincial de Cultura. (2003). Programa de Desarrollo Cultural Provincia Cienfuegos.2004-2007.
- Domínguez, A. (2010). *Acciones para la concreción de intereses comunes de las instituciones culturales del Consejo Popular Castillo CEN desde la ESBU Mártires de Girón*.

Universidad de Ciencias Pedagógicas Conrado Benítez.

- Domínguez, A. (2007). Diagnóstico sociocultural. Casa de Cultura Luís Romero 2007. Casa de Cultura Luís Romero.
- Dorticós, O. (1961, Agosto 20). Apertura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba. *Hoy*, 4.
- Era, D. (1988). Apuntes acerca de la historia teatral cienfueguera.
- Espinosa, C. (1977). *Una dramaturgia encendida*. La Habana.
- Fernández, G., & Nuyri. (1986). *Pensamiento y política cultural cubanos*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Francisco, W., López, E., Miranda, C. E., & Díaz, D. (2001). *Metodología de la investigación*. Cienfuegos: Universidad de Cienfuegos.
- Gálvez, M. (1988). *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus.
- García, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- García, N. (1987). *Las políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- García, N. (1997). *Para un diccionario herético de estudios culturales*. México.
- González, G. (2006). *Las artes escénicas en el Ateneo de Cienfuegos*. Cienfuegos: Mecenas.
- Guédez, V. (1996). La formación del Gestor Cultural.
- Guédez, V. (1995). La gestión organizacional como imperativo transformador.
- Guzmán, J. (2010). *Creación artística y crisis económica en Cuba (1988 - 1992)*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Hard, A. (1995). *Una pelea cubana contra los viejos y nuevos demonios*. La Habana.
- Hart, A. (1989). *El Ministerio de Cultura ante el reto de un más amplio desarrollo cultural*. La Habana: Dirección de Información del Ministerio de Cultura.

- Hernández, R., Fernández-Collado, C., & Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación* (Cuarta.). México: Mc Graw-Hill Interamericana.
- Ibarra, F. (2002). *Metodología de la investigación social*. La Habana: Félix Varela.
- Landaburo, M. I., & Álvarez, A. M. (2008). Políticas culturales de la Revolución Cubana. CNSC.
- Landaburo, M. I., & Álvarez, A. M. (2005). Políticas culturales y desarrollo.
- Landaburo, M. I. (2009). Apuntes prácticos sobre política y programación en Cuba. *Perfiles de la cultura cubana 1*.
- Landaburo, M. I. (2004a). La política cultural de la Revolución.
- Landaburo, M. I. (2004b). Las políticas culturales y el papel del estado en el desarrollo cultural.
- Landaburo, M. I. (2005). Reflexiones sobre la política cultural cubana. En *Estética, enfoques actuales* (págs. 281 - 299). La Habana: Félix Varela.
- Landaburo, M. I., & Monzón. (2004). Diseño de Programas de Desarrollo Sociocultural. Centro Nacional de Superación para la cultura.
- Leal, R. (1980). *Breve historia del teatro en Cuba*. La Habana: Félix Varela.
- Leal, R. (1975a). *El teatro bufo, siglo XIX*. La Habana: Arte y Literatura.
- Leal, R. (1975b). *La selva oscura de los bufos en la Neocolonia*. La Habana: Arte y Literatura.
- Martínez Casanova, M. (2009). *Los estudios socioculturales, retos y perspectivas*. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas.
- Martínez Heredia, F. (2010). Necesitamos un pensamiento crítico. En *El ejercicio de pensar* (págs. 246 - 262). La Habana: Ciencias Sociales.
- Martínez, F. (2005). *En el horno de los 90*. La Habana: Félix Varela.
- Martínez, M. (2009). *La intervención sociocultural: retos y perspectivas*. Santa Clara: UCLV.

- Martínez, M. (2008). *La intervención sociocultural como recurso de cambio*. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas.
- Mertens, D. (2005). *Investigación y evaluación en educación y psicología* (2º ed.).
- Mexidor, J. (2010). *Elaboración de un "Manual Práctico de Consonantes Españolas para la Estrategia Curricular de Lengua Materna", en la carrera de Licenciatura en Estudios Socioculturales*. Universidad de Cienfuegos.
- Microsoft Corporation. (2008). Perche. En *Microsoft® Encarta® 2009*. © 1993-2008 Microsoft Corporation). EUA: Microsoft Encarta.
- MINCULT. (1976). Informe Central al 1er Congreso del PCC. La Obra de la Revolución Cubana. Editorial Política.
- MINCULT. (1999). Versión del encuentro de Fidel con los directores municipales de cultura.
- Miranda, J. E. (1971). *Nueva literatura cubana*. Madrid.
- Moreno, J. (2006). *Gestión de proyectos sociales y culturales*. La Habana: Félix Varela.
- Muguercia, M. (1988). *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*. La Habana: Letras Cubanas.
- Muñoz, R., & Nápoles, E. (2005). *Comunicación y Sociedad Cubana*. La Habana: Félix Varela.
- Pérez, I., & Fernández, A. (2008). Investigaciones desde la antropología sociocultural. En *III Coloquio de investigaciones antropológicas*. Venezuela.
- Piedra, Y. (2008). *El teatro de 1959 - 1980 como práctica sociocultural. Principales aportes a la identidad cienfueguera*. Carlos Rafael Rodríguez.
- Pogollotti, G. (2006). Quitarnos la cultura es quitarnos el alma. En *Historia de la Cultura Cubana. Selección de lecturas II*. La Habana: Félix Varela.
- Prieto, A. (1998, Noviembre 9). Intervención en el VI Congreso de la UNEAC. *Trabajadores*.

- Quiñones, S. (2012). Diagnóstico Sociocultural Castillo CEN; Casa de C "Luís Romero" 2011. Casa de Cultura Luís Romero.
- Quiñones, S., & Domínguez, A. (2010). Proyecto sociocultural "No Hacen Falta Alas": Acciones para la concreción de intereses comunes de las instituciones culturales del Consejo Popular Castillo CEN desde la ESBU Mártires de Girón... Sistematizar para continuar.
- Rodríguez, G., Gíl, J., & García, E. (2004). *Metodología de la investigación cualitativa*. La Habana: Félix Varela.
- Rodríguez, L. I. (2009). ¿Otra esquina caliente para las políticas culturales? *Perfiles de la cultura cubana*.
- Rodríguez, R. (2009). *Procesos socioculturales, organizaciones de masas y desarrollo sostenible: Crucecita un estudio de caso*. Universidad de Cienfuegos.
- Rosello, D. (2004). Diseño y evaluación de proyectos culturales. Ariel.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. New York: Paidós Básica.
- Torrazza, Z. (2000). *La estructura social*. Murcia.
- UNESCO. (1967). Conferencia de Mónaco.
- UNESCO. (1982). Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo. Primer Informe Mundial de Cultura ..
- UNESCO. (1978). Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales en América Latina y el Caribe.
- UNESCO. (1982, Agosto 26). Cumbre Mundial de Política Cultural.
- UNESCO. (1967, Diciembre). Las Políticas Culturales.
- UNESCO. (1998). *Primer Informe Mundial de cultura*. Estocolmo.

Anexos

Anexo 1. Guía de la entrevista estructurada

1. Función que desempeña en la esfera de la cultura en el Consejo Popular Castillo-CEN
2. Programa de Desarrollo Cultural grupo “Teatro de la Fortaleza”
3. Intervención en el proceso de gestión sociocultural del grupo Teatro de La Fortaleza
4. Acciones en función de la gestión sociocultural, como expresión de las políticas culturales
5. Recursos para llevar a cabo la gestión sociocultural del grupo Teatro de La Fortaleza
6. Obstáculos para dicha gestión.
7. Apoyo de las demás instituciones culturales del Consejo Popular para la gestión sociocultural del grupo Teatro de La Fortaleza
8. Cumplimiento de las actividades previstas por el Programa de Desarrollo Cultural del Centro Provincial de las Artes Escénicas
9. Efectividad de la gestión sociocultural del grupo Teatro de La Fortaleza.

Anexo 2. Guía de análisis de documentos.

Objetivo: Analizar los documentos que norman el trabajo de gestión institucional del grupo “Teatro de la Fortaleza” en la implementación de las políticas culturales.

Técnicas a emplear:

1-.Recoger la documentación.

Documentos analizados.

1. Programa de Desarrollo Cultural del Consejo Provincial de las Artes Escénicas.
2. Programa de Desarrollo Cultural de las Direcciones Provincial y Municipal de Cultura.
3. Programa de Desarrollo Cultural del grupo “Teatro de la Fortaleza”.
4. Evaluaciones trimestrales, semestrales y anuales de los Programas de Desarrollo Cultural.
5. Artículos de la prensa nacional y provincial acerca del grupo de teatro.
6. Dossiers, plegables, anuncios y diversas promociones de presentaciones de este grupo.

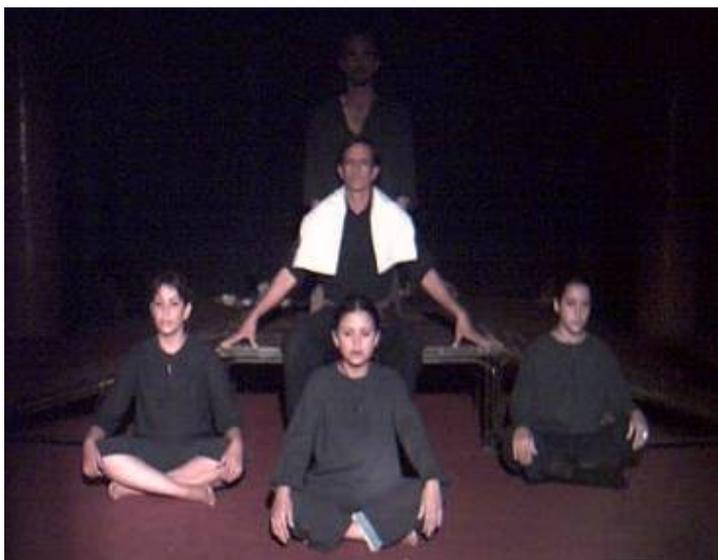
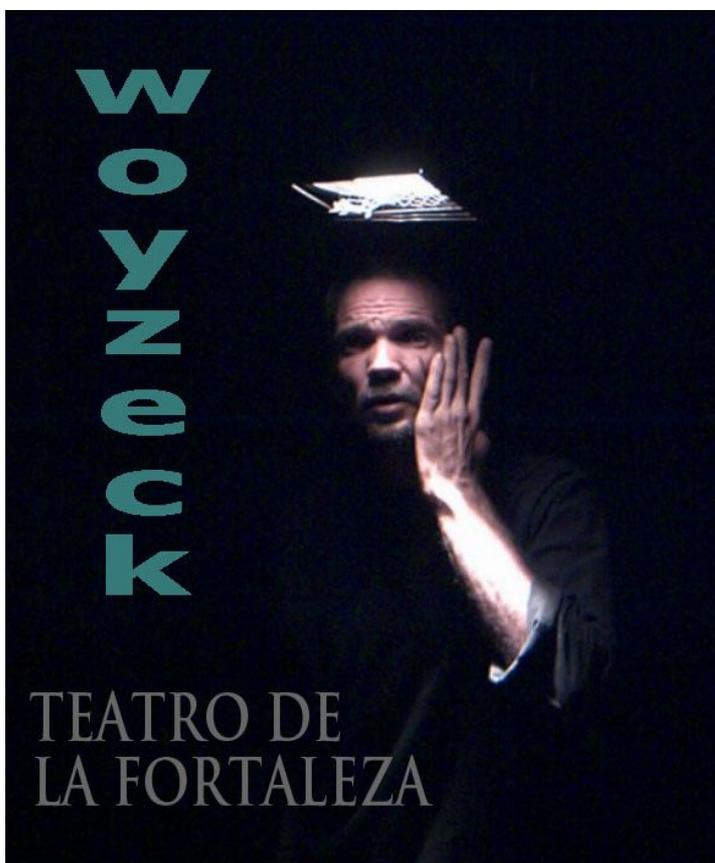
Otros aspectos a tener en cuenta en el análisis.

1. Breve reseña del documento.
2. Importancia programática del documento.
3. Lugar y empleo de documentos en las políticas culturales.
4. Descripción del contenido en cuanto a actividades propuestas, período queabarca, actividades desarrolladas y su valoración.
5. Análisis crítico analítico de la información.
6. Aspectos formales de redacción: Coherencia lógica, ortografía, confiabilidad, legibilidad, está completo o incompleto.
7. Interpretación de los resultados.
8. Redacción de las conclusiones y valoraciones.

Anexo 3 Fotos obra “La Bruja y el camarón”



Anexo 4 Póster y foto de “Woyzeck”





Anexo 5 Fotos obra “El Tigre”



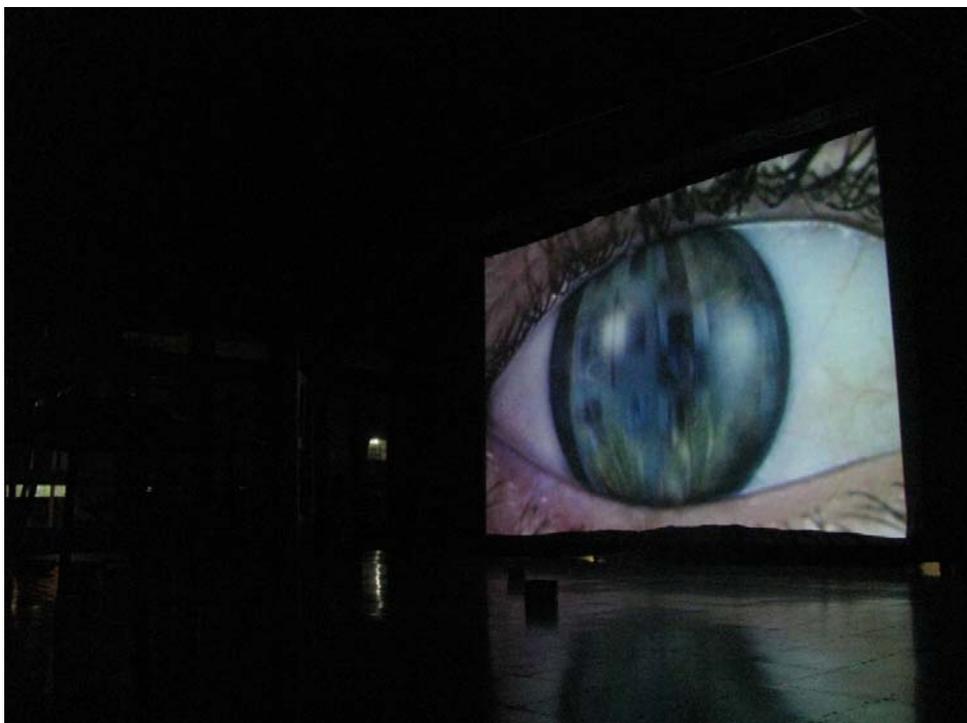
Anexo 6 Fotos obra “La alegría de los peces”



Anexo 7 Fotos obra “La Tentación”



Anexo 8 Fotos obra “Náufragos”



Anexo 9 Fotos obra “Antígona” (según Watanabe)







Anexo 10. Encuentro con el Teatro. Desmontaje de Malcom X.



■ Visión de *Woyzeck* desde una atalaya de La Fortaleza

Hasta donde alcanza mi información, casi nunca un proyecto teatral de reciente formación en nuestro panorama teatral contemporáneo había decidido irrumpir en el mismo con un texto de tan difícil transformación espectacular como el *Woyzeck* de Georg Büchner, al mismo tiempo que con ello llevaba a las tablas nacionales el estreno absoluto en nuestro país de una obra que, sin embargo, es ya todo un «clásico» de la dramaturgia –y la puesta en escena– moderna, considerada esta como el período comprendido entre los siglos XIX y XX. Y aunque ya sabemos que en arte no basta con las buenas intenciones, esta propuesta del grupo Teatro de La Fortaleza de Cienfuegos, dirigida por Atilio Caballero, vaticina a mi modo de ver una voluntad de abordar un camino de reflexión y búsqueda del hecho teatral a tener en cuenta por su rigor estético y conceptual, o lo que es lo mismo, su marcada intención de confrontar desde nuestra actual perspectiva socio-cultural la incidencia de fenómenos tan universales como el amor, las relaciones de poder, los celos, la venganza, la sumisión o la rebeldía, propuestos con una intención espectacular que apela a una variedad de códigos que van desde el minimalismo y lo simbólico, guiños expresionistas, cinematográficos o posmodernos como un collage lúdico y lacerante a la vez.

Con una trama compleja, desde el punto de vista de la tesis que maneja, donde el personaje principal «está sometido a un sistema disciplinario, cuya rigidez, insensata y oportunista, genera un autoritarismo del cual, por su propia bondad y simpleza, se convierte en víctima», parece ser también, y de hecho lo es, una parábola de la contemporaneidad, con lecturas que pueden realizarse a un nivel personal, microcósmico y macro-

cósmico, o sea, una lectura del individuo en su entorno cotidiano o de toda la sociedad. Así pues, el punto de vista del director parece trascender la fecha de 1837, cuando Georg Büchner escribió la obra, y ya después de una primera lectura anecdótica, esa que cuenta la historia del soldado *Woyzeck* y su relación con Maria, su resbaladiza amante, se desprende una riquísima trama de intenciones, lecturas varias e intenciones psicológicas, filosóficas y sociales.

Como se sabe *Woyzeck* es una obra incompleta. Es decir, su autor muere justamente cuando cotejaba las distintas versiones que de ella tenía escritas. No obstante su temprana desaparición a los veinticinco años, Büchner ya tenía escrita una novela, casi un centenar de artículos sobre temas científicos, políticos, sociales y artísticos, y otras dos piezas teatrales: *La muerte de Dantón* y *Leonceo y Lena*, los cuales, junto a la primera, conforman la tríada que lo convertirían después de muerto en un *enfant terrible* del teatro alemán y garantizarían, a la larga, su trascendencia como dramaturgo en la historia del teatro contemporáneo. Tal vez sea esta la razón por la cual el texto llega hasta nuestros días con una fragmentación insólita para la época en que fue escrito, y que sin embargo parece adelantar o presagiar un modo de elaborar ciertas pautas dramáticas tan comunes en la escena actual. De esta particular estructura dramática parece aprovecharse el director para proponer en este espectáculo un ritmo acelerado, casi vertiginoso por momentos, aunque engarzado por pausas intencionadas que funcionan como «válvulas de escape» a la tensión de la trama. Casi a la manera de una buena parte del mejor cine negro, la mayoría de las escenas están contadas –y representadas– desde su mismo

clímax, sin apenas una «preparación previa» para arribar a él, de manera que el espectador parece llevado por una dinámica *impetuosa* a modo de crescendo hasta ese desenlace fatal que, con la muerte de la infiel Maria a manos de *Woyzeck* y el posterior suicidio de este, nos parece estar ante un típico desenlace digno de la más rancia tragedia clásica.

Sin embargo, son varios los roces «irónicos» que median entre un momento y otro y que nos hacen alejar todo indicio de catarsis posible, y no precisamente porque tengan la intención de funcionar como recursos «distanciadores». La visión desahucadora parece estar dada por cierta –y al parecer– intencionada desmesura –que a mi modo de ver funciona en unos momentos y en otros no– de algunas situaciones y en las acciones mismas de los personajes, en el frenesí de la fiesta, de la feria y de la(s) muerte(s), en la utilización de una columna sonora que apela lo mismo a ritmos cercanos al *dumb* y al *heavy metal* como a armonías más próximas a lo coral y a la plegaria, al uso de las marionetas al final del espectáculo, a la multiplicidad de referentes (arreglos basados en conocidas composiciones plásticas del expresionismo, alusiones cinematográficas, referencia al recurso del teatro kabuki en la utilización-convencción del actor-ayudante como sombra del actor que «interpreta», estética sadomaso, arias de ópera) y, sobre todo, a esa particular disposición del ámbito escénico, un espacio desnudo y encerrado por un cuadrilátero diseñado sobre el piso y del cual los siete actores no salen nunca. En él se mantienen todo el tiempo a la vista del espectador, con un único vestuario similar y neutro (kimonos negros), sin maquillajes ni atributos caracterizadores y separados únicamente del «espacio de representación» por una delgada línea de

sombra que es atravesada sólo cuando se debe «asumir un rol». A ello contribuyen planos escénicos aprovechados en todas sus posibilidades con el manejo de los simples elementos escenográficos —tres pequeñas plataformas—, que se convierten en elementos protagónicos de una escenografía viva transformadora constante del espacio escénico. El riesgo de esta diversidad estética deviene complejidad signica del juego teatral, y lo dota de cierto carácter inquietante que intuyo como uno de sus mayores logros.

Pienso que es en el plano de las actuaciones donde de algún modo se «resiente» —por llamarlo de alguna manera— este espectáculo, algo que, en definitiva, no es de extrañar tratándose de un colectivo tan joven y donde la mayoría de sus integrantes afrontan por vez primera un trabajo de esta magnitud. Así podemos encontrarnos una estremecedora y convincente representación de Freddy Tejera (actor que ya había trabajado con Víctor Varela en los inicios de Teatro del Obstáculo, alejado hasta ahora de las tablas) en el personaje protagónico de Woyzeck, una composición llena de matices que va desde el desgarramiento o la crueldad más atroz hasta una ternura inesperada, niveles de complejidad que transita con absoluta organicidad y entrega, seguro y preciso incluso en la misma «inseguridad» del personaje. O un sobrio y elocuente desempeño de Abel Domínguez en los personajes de El Capitán y Andrés, junto a una por momentos «desenfocada» caracterización de Osmel Portilla en el Tambor Mayor, quien cuenta a su favor con una fuerte presencia escénica y una ajustada cadena de acciones. En este mismo sentido sería preciso «calibrar» aún más los desempeños de Laura Conyedo y Arianna Cepero en el fatigoso y complejo personaje de



FOTOS: LOBOS DEL COLECTIVO

María como eje de casi todas las acciones que mueven a Woyzeck, como centro de sus «visiones» e, incluso, como diana de sus cuchillos, pues la profundidad de este personaje está por encima de ser una simple portavoire conflictual del protagonista. Y moviéndose entre ambos niveles sorprende una actriz como Damaris Gutiérrez, desempeñando personajes tan disímiles como el abusivo y demagogo Doctor, la prostituta Kathy o el procaz dj de la discoteca. Preciso es señalar aquí que en esta versión realizada por Atilio Caballero, los actores —salvo Tejera— asumen casi una veintena de personajes, con lo cual parece haberse respetado la propuesta original de Büchner. De esta forma, y no obstante lo antes apuntado, es perceptible una suerte de «armonía» actoral, una labor que parece confluir con esa pauta minimalista antes

mencionada que evidentemente influye en este aspecto, como si se intentara conservar un tono, acorde con la estética general del espectáculo.

Como ya antes había señalado un crítico a propósito de este Woyzeck, «el mundo intensamente urbano del espectáculo, con la obsesión que a muchos de sus habitantes devora, más que proponer impone múltiples niveles intelectivos; exige y cumple, sin permitirse la liviandad como una opción. Está en la propia crudeza citadina que de algún modo refiere el propio entorno donde radica y labora esta agrupación,¹ sus referentes síquicos elevados al plano del arte y de la interiorización exacerbada...» (J. A. D. Roque). Así, Woyzeck es alguien que se debate entre la sumisión y la rebeldía, que se atormenta al no encontrar un resquicio de luz como salida a esta «búsqueda». Woyzeck «busca por todos lados la clave secreta del hombre que es, mientras en torno a él la vida —la realidad— se complica y descompone irrevocablemente. Hipnotizado por lo que lo devora, intenta llegar hasta el fondo, intuye el vacío o el hombre que puede haber al final, y cuando escarba, esparce detritus...» (nota del programa). Este parece ser el desafío que propone Teatro de La Fortaleza.

Miguel Cañellas Sueiras

Nota

¹ El grupo Teatro de La Fortaleza radica en la que estaba llamada a ser Ciudad Nuclear de Juraguá, en la provincia de Cienfuegos, complejo habitacional que albergaría a todos aquellos trabajadores relacionados con la primera Central Nuclear de nuestro país. Para la construcción de esta obra llegaron miles de personas procedentes de todo el país, quienes aún viven en este lugar apartado.

El Büchner de la Fortaleza

Osvaldo Cano

Resulta realmente escasa la presencia de grupos teatrales de otras provincias en la capital. Tal circunstancia termina por proveernos de una imagen parcial e inexacta del estado actual de nuestro movimiento teatral. No obstante, de cuando en cuando, algunos creadores consiguen mostrarse al público habanero. Entre quienes han logrado sortear escollos y hacer acto de presencia se cuenta Teatro de la Fortaleza. Es este un joven colectivo bienfueguero que nos ofreció recientemente, en la sala del noveno piso del Teatro Nacional, su versión de *Woyzeck*, de Georg Büchner dirigida por Atilio Caballero.

Büchner es un autor casi desconocido entre nosotros. En las notas al programa de mano del espectáculo se afirma que se trata de un estreno absoluto. Creo que están en lo cierto. El autor alemán de breve e intensa vida — murió a los 24 años — dejó varios bocetos de *Woyzeck* que fueron botajados y publicados tras su muerte. En otras palabras, se trata de una obra inconclusa, pero no por ello menos grande. Aquí, como en *La muerte de Dantón*, su otra tragedia, el hombre debe lidiar con fuerzas que lo superan. Esa es una de las esencias de su teatro: el carácter trágico de la existencia humana, algo así como "lo trágico cotidiano" de que hablara el belga Maurice Maeterlinck, está en el centro de sus preocupaciones.

El mundo que refleja Büchner ha sido acatido por el caos. Los principales pilares del cristianismo se han derrumbado y el nuevo orden no alcanza a vislumbrarse. Es por ello que sus héroes son seres inquietos y sin sosiego. El ritmo es frenético y el clima general es de extrema violencia. La acción es discontinua, fragmentada (con esto se anticipa a Brecht y Müller). Gracias a esta manera nada convencional de estructurar el relato va provocando en los espectadores constantes y profundas reflexiones sobre la vida, la moral, la religión, la soledad... Su teatro propone una extraña mezcla de metafísica y realidad, y *Woyzeck* no es una excepción. Aquí, el protagonista, un hombre común y corriente, termina por ser el juguete de fuerzas tales como su propia naturaleza y el medio en el cual interactúa. En fin que el hombre, según Büchner, está a merced de fuerzas superiores que determinan su destino.

Tan enjundioso y a la vez poético texto fue la proposición de los bienfuegueros. Creo que hay que agradecerles la selección. Sin embargo, la puesta, pese a adieros parciales no remonta la altura de la tragedia. Entre los mencionados éxitos está el hecho de relacionar los acontecimientos de la ficción y la realidad. Atilio Caballero consigue por momentos dotar al espectáculo de un ritmo y un tono acorde con la sensibilidad del espectador contemporáneo. Mientras el ritmo en ocasiones se toma lento y



cuenta que el teatro de Büchner se caracteriza por su virginidad, aquí tenemos un punto en el cual no se consigue seguir las pautas del autor.

En cambio, la escena inicial con toda su marcialidad y su juego de espejos o a quella en que, al son de la música disco, los personajes bailan frenética y procaxmente, resultan momentos gratos, bien elaborados.

La banda sonora apoya el movimiento de los actores, crea atmósfera, sirve de cortina a los cambios escenográficos y dota a la puesta de un aire de actualidad. La escenografía de Atilio Caballero permite realizar cambios ágiles, crear locaciones y dar soluciones a los problemas que el texto plantea, si bien su uso llega a tornarse reiterativo y hasta algo ingenuo.

Con *Woyzeck*, Teatro de la Fortaleza se aventura con audacia en un texto grande, poético e intenso. El montaje tiene sus alturas y sus bajas, sus triunfos y sus palpables influencias de directores y espectáculos de la escena cubana contemporánea, pierde por momentos el ritmo, incurre en reiteraciones. No obstante, considero que es un logro que un colectivo joven acepte el reto de aturdir una tragedia y a un autor de la envergadura de Büchner. Para nadie es un secreto que el teatro es un organismo vivo, no es estático sino dialéctico, y gracias a esa naturaleza suya es que se pueden esperar —como ya anuncia— nuevas incursiones de la tropa Bienfueguero-Caballero. Ellos están en el camino, ojalá no pierdan el rumbo,

CINCO

DE SEPTIEMBRE

Viernes, 16 de abril de 2004

WOYZECK

Un intento definitivo

Un intento definitivo llevó sobre las tablas del "Tery" esta semana el grupo Teatro de la Fortaleza, bajo la dirección de Atilio Caballero (con la actuación de Freddy Tejera, Abel Domínguez, Damarí Gutiérrez, Osmei Portilla, Laura Conyedo, Yaquelin Hernández y Adriana Cepero). Se trataba de *Woyzeck*, imponente texto dramaturgico escrito en 1837 por Karl Georg Büchner, poco antes de que el tifus matara sus 24 años.

El genial alemán, médico de profesión, había emigrado a Suiza a causa de su radicalismo político. La obra en cuestión, que medio siglo después constituyó el libreto de una ópera del compositor austriaco Alban Berg, refiere los avatares de un soldado, que incapaz de sobrevivir a la perfidia de sus congéneres, se suicida, luego de apuñalar a su mujer.

Realiza la importancia de este estreno (absoluto, dentro del contexto antillano), el que las obras conocidas de este autor, tanto *La muerte de Danton* (1835), y *Leoncio y Lena* (1835), como la propia *Woyzeck* (1836), nunca fueron a escena en vida de Büchner; y sin embargo, marcaron hondamente el desarrollo teatral de su país de origen, anticipando el drama naturalista y más luego el expresionismo, corrientes signadas por una visión emotiva de las capas menos favorecidas, y finalmente por el drama de la guerra mundial.

La propuesta de Teatro de la Fortaleza es una obra difícil para el actor y casi tan difícil para el público; una obra retadora, que pone a todos "alta la varilla", y exige el salto del entrenado, o el entusiasta ciego.

Está compuesta por numerosas escenas fulgurantes, a la manera de flashazos signicos, que se van sucediendo a partir de cambios de vestuario y deconstrucción escenográfica; todos con un inicio "de claqueta", ubicados ya en un momento elevado del ritmo narrativo... A veces, como espectador, me resultó un ensarte de joyas más o menos valiosas (llegué a cuestionarme un par de veces la medida en que un ensarte constituye un collar); los actores se exigen, el público va tomando los hilos de la mano, los actores se desdoblan una y otra vez, al público está a punto de pesarle el brazo que sostiene los hilos; la escenografía,

funcional y muy activa, alguna vez parece que constituye estancias prodigiosas (alguna que otra ¿suficientemente explotadas? ¿Serán un golpe más para el ariete? ¿Tiempo hay para percatarse de ello?), que se suceden de otras más simples o enigmáticas. El ritmo sigue alto, la atmósfera, en la sala, está muy densa, como sobrecogida por una niebla seca que parece venir del escenario, una atmósfera férrea, la que respira *Woyzeck*.

El texto resulta muy actual, rebusca en las razones y en la duda, en la simpleza del hombre y en la ascendencia de unos hombres sobre otros; en los rangos de comprometimiento y en la valoración que hacemos de ellos, comprometidos por las conveniencias.

Con la obsesión que a muchos de sus habitantes devora, el mundo intensamente urbano de la pieza, más que proponer, impone múltiples niveles intelectivos; exige y cumple, sin permitirse la liviandad como una opción. Está en el asceta perfeccionismo del capitán, o en la direccionalidad de todos (desde el galeno hacia la ciencia hasta la esposa por el sexo), y en la propia crudeza citadina que de algún modo refiere el propio entorno de la agrupación, sus referentes siquicos elevados al plano del arte y de la interiorización exacerbada, que permite notar la peca y arribar a consecuencias.

De cualquier modo es bien difícil hacerse una opinión a partir de las dos primeras puestas. Es un grupo muy joven, en proceso de profesionalizarse. Es un teatro diferente del lugar donde actúan. Quizás perturba la atención la ubicación de los actores que esperan, sentados al final del escenario, quizás porque hacia falta un trabajo de luces que no lograron totalmente, porque el sustento técnico implica un gasto superior a las fuerzas cienfuegueras... quizás la dinámica, cercana al video clip (sin ofender a los locales) y también la escasisima presencia de teatro experimental sobre estas tablas... eso siempre conspira... Cuando se trata de lo nuevo, es mucho más difícil aceptarlo si es bueno, que si es tonto.

Pero que valgan los aplausos y el relativo éxito de público. "*Woyzeck*, ¿estás pensando?". Sí. (Juan Antonio ALFONSO ROQUE)

Cuando a través de la bahía, o por el vital, llegamos a la comunidad Castillo-CEN, nos sentimos impresionados por la singularidad del pueblo pesquero del Castillo, donde sus rojos techos de tejas conforman una sinfonía de color y salite saipicado por la blancura de las gaviotas que sobrevuelan las aguas de la bahía, o más allá la Fortaleza de Nuestra Señora de los Angeles de Jagua, nos transporta a un tiempo lejano de corsarios y piratas. De pronto, si reorientamos la vista, nos sorprendemos con el imperativo de la modernidad, signada por la presencia de los edificios, la ciudad del reactor nuclear, escarmada en su caparazón de cemento. Una comunidad llamada a tener tanta vida en otro tiempo, por razones que conocemos todos, pareció caer en el olvido.

Precisamente como conjunto a todo esto, nace el embrión de lo que hoy es el grupo Teatro de la Fortaleza, pues al amparo de la Casa de Cultura de la localidad, se abría entonces un proyecto teatral alcohólico de amplio espectro comunitario, llamado Ecuí del Tiago, que logró trazar los destinos de aquella comunidad al hecho artístico, para alcanzar un significativo respaldo de los habitantes del lugar. Hoy, la agrupación ya profesionalizada por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, denominada grupo Teatro de la Fortaleza, está conformada por ocho actores, algunos de incor-

Razones para hacer Teatro



CULTURALES 6

porción más reciente otros, provenientes de grupos profesionales de prestigio en el país como Teatro del Obstáculo y Teatro D. Dos.

Conversando con su director general y artístico, Atilio Caballero, nos sumergimos en la historia del colectivo teatral, todavía joven, pues el pasado 1ro. de diciembre arribó apenas a sus dos años de existencia. Apunta Atilio: "Las premisas estéticas estuvieron dadas desde el inicio, primero, tomar textos no trabajados hasta entonces para la escena nacional; segundo, privilegiar una estética minimalista, de pocos recursos en cuanto a decorado, vestuario, pero en la que el actor se lanza todo el tiempo en escena, en un tiempo real, al alcance de la vista del espectador".

Woyzack, de George Buchner, fue la primera obra de estreno como teatro de la Fortaleza, realizada a partir de un texto alemán

del siglo XIX, que tras sufrir un proceso de recontextualización, a cargo de Atilio, provocó puntos de contacto entre las vivencias de la comunidad y los temas que tocaba la puesta, referidos al desamor, el abandono, la soledad.

Ahora con un texto también versionado por Atilio, vuelven a la escena con la obra *Figura*, basada en el relato *Eligma* de Tracy, del norteamericano William Sanyan, estrenada en el Teatro Tary.

Al decir del crítico Marcos Llacocá, "se trata de un hecho artístico signado por una dramaturgia en la que prima la experimentación y la necesidad del artista al plantearse cuestionamientos sobre el comportamiento sensorial y psíquico de los personajes".

A la pregunta sobre propuestas futuras, Atilio asevera: "Seguiremos tratando temas contemporáneos. Pensamos, si las condiciones de producción lo permiten, trabajar con el texto *El despertar de la primavera*, del dramaturgo austriaco Frank Wedekind, y para los niños queremos hacer una versión de *El canto de la cigarra*, original de nuestro cuento mayor, Onelio Jorge Cardoso".

Para finales de año esperan bajar en un empeño interesante: trabajar con la obra de dos figuras emblemáticas de la cultura y la identidad corderoquenas, insertadas por derecho propio en la cultura nacional: Samuel Ferjón y Luis Gómez, que como entrañables amigos que fueron, vuelven a entrelazarse, esta vez gracias al talento de Atilio, en una especie de limbo dantesco habilitado por el sinfín de personajes que poblaron sus historias.

Acercado de presentaciones en otros escenarios con esta última puesta, figura, según su director, la militación al teatro Saulo, de Matanzas y al Tricón, sede de Teatro El Público, en Ciudad de La Habana. Por lo demás, "crear aquí, nutrirnos de aquí, seguir dando vida cultural a esta peculiar comunidad, es algo que el grupo tiene muy claro y que hacemos con mucho gusto, pues sabemos todo lo que significamos para ellos", expresó Atilio. (Aymara CACERES ABREU)

Anexo 15. Sitio digital de la emisora Radio Santa Cruz

The screenshot shows a Microsoft Internet Explorer browser window. The title bar reads "Actúa Teatro de la Fortaleza en Jornadas Villanueva - Microsoft Internet Explorer". The address bar shows the URL "http://www.radiosantacruz.icrt.cu/noticia/ver/9794-actua-teatro-fortaleza-jornadas-villanueva.htm". The page content includes a navigation menu with links like "Portada", "De Santa Cruz del Sur", "Nacionales", "Internacionales", "Reflexiones de Fidel", "Cinco Héroeos", "Economía", "Cultura", "Deporte", "Ciencia", and "Curiosas". The main article is titled "Actúa Teatro de la Fortaleza en Jornadas Villanueva" and is dated "14 de Enero de 2010". The article text discusses the play "La Tentación" by René Gómez Torres, performed by the Teatro de la Fortaleza in Cienfuegos. A sidebar on the right contains a "Noticias ..." section with a list of related news items, including "Reconocen en Camaguey al grupo Los Guayaberos" and "Concurso dedicado a Martí concita millonaria participación". The browser's taskbar at the bottom shows the "Inicio" button and several open tabs, including "Actúa Teatro de la Fo...", "datos (E)", and "Documento1 - Micros...". The system tray in the bottom right corner shows the time as "14:06".

Anexo 16. Sitio digital de la Asociación Hermanos Saiz

Asociación Hermanos Saiz :: Artes escénicas - Windows uE v. 9.5 Final Edition

Archivo Edición Ver Favoritos Herramientas Ayuda

Atrás Búsqueda Favoritos Ir Vínculos

Dirección F:\Carpeta Tentacion (y Grupo)\Artículo Tentación (Roque).html

Para ayudar a proteger su seguridad, Internet Explorer impidió que este archivo mostrara contenido activo que podría obtener acceso al equipo. Haga clic aquí para consultar más opciones...

AHS asociación hermanos saiz

Artes escénicas Crítica e Investigación Audiovisuales Literatura Artes plásticas Música

la página del arte joven cubano

Inicio Sobre nosotros Noticias Becas, premios y eventos Contactos

Noticias

- La Chinche de nuevo
- El "Virgilio Piñera" a los más jóvenes
- Cigüeñas en el trópico holguinero
- La fortaleza de hacer teatro desde la gente
- Tras la noche en ropa

La fortaleza de hacer teatro desde la gente

Por: Alfonso Roque

"Trabajar con actores jóvenes es un reto del que puedes salir bien o mal parado, pero es un riesgo que uno tiene que correr", afirma el director de Teatro de la Fortaleza, Atilio Caballero.

Listo MI PC

Inicio P... F... D... F... N... Mi... As... ES 14:55

Anexo 17. Sitio digital Cubaescena

CUBAESCENA = Artes Escénicas = CUBA = AGRUPACIONES - Microsoft Internet Explorer

Archivo Edición Ver Favoritos Herramientas Ayuda

Dirección <http://www.cubaescena.cult.cu/global/loader.php?cat=agrupaciones&cont=showitem.php&item=69&seccio> Ir

www.cubaescena.cult.cu

agrupaciones

Ballet Danza Teatro Circo Humor Catálogo Comercial Escenotecnia

BUSCAR POR:

Director Espectáculo BUSCAR

INICIO
CARTELERA
CATALOGOS DE ARTISTAS
PREMIOS NACIONALES
DANZA
TEATRO
HUMOR
AGRUPACIONES
CONVOCATORIAS
INSTITUCIONES
ESCENARIOS
TEATROS
SALAS Y CINES TEATROS
ESPACIOS
ALTERNATIVOS
EVENTOS
PUBLICACIONES
ESPECTACULOS
ACTUALIDAD
ARTICULOS
ENTREVISTAS
CRÓNICAS DE VIAJE
ESCENA DEL MUNDO
EFEMÉRIDES

Teatro de la Fortaleza

Teatro de la Fortaleza es una compañía profesional formada como una necesidad de ampliación en las perspectivas del trabajo desarrollado por el proyecto teatral-comunitario **Baúl del Trasgo** a partir del año 1996, en la antigua Ciudad Electro Nuclear (CEN) de Cienfuegos. Los acontecimientos de 1989 en Europa del Este cambiaron el rumbo del proyecto, que en 1992 se paraliza definitivamente.

Las intenciones más profundas de este grupo no apuntan únicamente al montaje de espectáculos, sino también, a proponer una reflexión permanente, crítica, sobre la ética del actor y del teatro, buscando siempre modos y medios de llevar al espectador una reflexión sobre la condición humana.

Temas como el amor, la soledad, la locura o la muerte fueron algunas de las premisas seguidas en Tigre, versión realizada por el director Atilio Caballero de la novela corta **El tigre de Tracy**, de William Saroyan.

Teniendo en cuenta la existencia de un numeroso público infantil en el territorio, el colectivo opta por los espacios alternativos para la concepción y presentación de dos espectáculos infantiles **La bruja y el camarón** y **El canto de la cigarra**, a partir de una idea de Onelio Jorge Cardoso.

Teléfonos- 95191

(Quedan 1 elemento) Descargando imagen http://www.cubaescena.cult.cu/images/home/linea_menu_horist.gif

Inicio CUBAESCENA = Arte... datos (E:) Internet 13:42

Anexo 18

BOLETIN EL APUNTADOR. No. 14, Diciembre 2011

Teatro Tomás Terry – Cienfuegos

Antígona (según La Fortaleza)

Por: Frank Armando Pérez Aguayo

El grupo cienfueguero Teatro de la Fortaleza escogió el centenario Teatro Tomás Terry para representar Antígona, (según Watanabe), su más reciente propuesta, que celebra ocho años de constante creación y quehacer escénico de este destacado conjunto.

La dramaturgia de la puesta en escena, concebida por el dramaturgo, poeta, narrador y director teatral Atilio Caballero, es sin dudas la real fortaleza de la propuesta escénica. En esencia, la obra trata sobre tres mujeres, cuyo oficio es velar la sala de un museo en el cual se exponen objetos de la antigüedad. Al concluir su jornada laboral, las susodichas juegan a representar la conocida historia de Antígona,

La conformación de la escena, la funcionalidad de la escenografía y la utilería, el empleo del espacio, el diseño sonoro, la iluminación, así como la imbricación y apropiación de diferentes técnicas y estilos como el teatro dentro del teatro y la narración oral escénica, proporcionan al espectáculo un carácter contemporáneo y renovador. Estos elementos permiten y facilitan a su vez que el espectador de este tiempo se identifique con el discurso estructurado por Watanabe sobre la historia original. El tratamiento dado al texto resulta interesante, pero la densidad que lo caracteriza, la manera en que se dicen la mayoría de los parlamentos y la atmósfera de intimidad planteada por el director, atentan contra el ritmo de la puesta.

Enfrentarse a un clásico como este resulta difícil, y es cuestión de mucho tiempo de entrega, dedicación e investigación, pues juega un papel fundamental que, sobre todo, los actores tengan la mayor información y claridad posible de la obra, o sea el tema, el conflicto principal y de los personajes, los distintos objetivos y puntos de vista.

La nueva propuesta de Teatro de la Fortaleza necesita hacer mayor énfasis en la actuación, en la cual debe seguirse profundizando, sobre todo en la interiorización de cada uno de los personajes, o sea en el estudio sincero y comprometido de las caracterizaciones, tanto internas como externas, sin caer en la concientización del rompimiento entre actriz y personaje, propuesto. Los presentes juicios surgen a partir de apenas la segunda presentación de la obra ante los diferentes públicos, reunidos en el Coliseo Mayor de nuestra ciudad. Seguramente como todo proceso creativo, la Antígona de Atilio Caballero estará sujeta a cambios y abierta a transformaciones, que a la larga la enriquecerán y harán perdurar.