

Departamento de Estudios Socioculturales
Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas

TRABAJO DE DIPLOMA

TÍTULO:

El teatro en Palmira como una práctica sociocultural. Principales aportes a la cultura local de 1920-1959.

Autor: Yusimí Molina Rumbaut

Tutor: MSc. María Magaly González González.

Curso 2011-2012



*D*edicatoria

Dedicatoria.

Mi acción de gracia es en primer lugar para mi Padre celestial, que siempre me dio aliento de vida y bendice cada día mi existencia.

A mis esposo que ha sabido darme ánimo y consuelo y que persistió tanto para que fuera una profesional, además de estar conmigo todos estos años cobijándome con su ternura y amor.

A mis hijos que sé que para ellos seré un ejemplo a seguir, porque cuando se tiene ganas de vencer siempre se puede.



Agradecimientos

Agradecimiento.

A la profesora María Magalys González González mi tutora, hermana, y consejera que ha puesto su empeño y su tiempo en ayudarme y brindarme lo mejor de ella, con amor, ternura y sobre todo con esa sabiduría de conocimientos que me ha regalado solo por ser como es ella. De verdad que te agradezco de corazón lo que has hecho por mí.

A Luis su esposo por tener la paciencia de soportarnos no solo a mí sino a todos los que hemos pasado por esta casa.

A Nana, por darme consejos y ayudarme en mi vida personal, a mi hermano, que ha sabido ayudarme en este tiempo en que me encuentro al frente de mi familia sin mi esposo que está cumpliendo misiones.

A Marisol, Tania, Yanefys, Idania y Osvaldito, mis compañeras y compañero y además amigas (o) de mi grupo que en este tiempo nos hemos unido en un solo ideal, vencer todas las dificultades juntos y en armonía.

A los profesores y estudiantes de mi querido grupo, porque aprendimos en estos seis años a querernos y ayudarnos, siendo siempre una sola familia.

A Miguel y Loida Molina por ser dos hermanos especiales para mí, que me supieron dar en el momento preciso muestras de sus excelentes consejos y palabras de estímulo.

A nuestro Fidel por tener esa capacidad inmensa de pensar en la humanidad, para que personas como yo pudieran tener la oportunidad de adquirir tantos conocimientos en esta universalización, que abrió un espacio en mi vida, oportunidad que aproveché hasta el final.

Y gracias a ti lector, por invertir tu tiempo en el estudio de este trabajo.



Reflexionamiento

Pensamiento

“El teatro no es sólo un teatro con mayúsculas, sino una verdadera colectividad, cuyos miembros deben estar unidos por una misión y un fin comunes: servir al pueblo”

Eugenio B. Vajtangov



Resumen

Resumen.

El presente trabajo titulado: “El teatro en Palmira como una práctica sociocultural. Principales aportes a la cultura local de 1920-1959”, tiene como objetivo valorar el desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en la etapa de 1920-1959.

Se seleccionó este período por ser fructífero en cuanto al desarrollo teatral en la localidad de Palmira, pues abre este período la personalidad de Ernesto Cleto Sánchez Gómez en 1929 con la Compañía Teatral “Cataplún”, representativa del teatro bufo y cierra esta etapa el triunfo devocionario de 1959 con el cual comienza una nueva época para la Cultura Cubana esta etapa nos permite ilustrar mejor lo formulado por este estudio, pues cuenta con una génesis admirable, la cual posibilita analizar el fenómeno investigado en un período de gran importancia para nuestra localidad.

Como aporte significativo del presente estudio amplía las concepciones que se vienen construyendo pues en esta se interpreta el teatro siendo una manifestación artística como una práctica sociocultural portadora de elementos que conforman la cultura local. En el aspecto práctico ofrece una valoración del desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en el período de 1920 - 1959. Además permite determinar los elementos que aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad y la contextualización histórico cultural del desarrollo teatral en Palmira en la cultura local en el período de 1920 - 1959.

Summary:

The present work, titled: "The theatre in Palmira as a sociocultural practice. Principal contributions to the local culture from 1920 to 1959", has as main objective to value the theatre development in Palmira as a sociocultural practice that offers different elements that enrich the local culture during the period from 1920 to 1959.

This epoch was selected because of its fruits according to the theatre's development at the locality of Palmira. Ernesto Cleto Sánchez Gómez opens this period in 1929 with the theatre company "Cataplún", representative of the "teatro bufo", and this stage is closed by the revolutionary triumph of 1959, starting a new age for the Cuban Culture. This age allows to illustrate what is formulated by this study, because counts with a remarkable genesis, what gives the possibility to analyze the investigated phenomenon during a period very important for our locality.

As an important endowment, the present study opens conceptions that are being built, because in this, the theatre is understood like an artistic manifestation, a sociocultural practice carrier of elements that develop the local culture. About the practice aspect, offers a valuation of the theatre development in Palmira as a sociocultural practice that gives different elements that enrich the local culture in that period. Furthermore permits to determine the elements that the theatre in Palmira provides to the culture of the locality and the historic and cultural contextualization of the theatre development in Palmira in the local culture, in the period from 1920 to 1959.



Indice



Índice.

Introducción.....	13
CAPITULO I. El teatro cubano como práctica sociocultural y sus aportes a la cultura local en el período neocolonial de 1920 a 1959.....	19
1.1. Breve aproximación teórica a la historia al teatro.....	20
1.2. Desarrollo del teatro en Latinoamérica hasta la primera mitad del siglo XX.	22
1.3. Consideraciones sobre la dimensión comunitaria del arte Teatral.	24
1.4. La Promoción del Teatro desde su Dimensión Comunitaria.	27
1.5- Teatro cubano desde 1920 hasta el triunfo revolucionario.....	30
1.5.1. El teatro cienfueguero en el período de 1920 a 1959. Figuras destacadas.	33
1.6. El teatro de la neocolonia como práctica sociocultural.....	35
Capítulo II: Fundamentos Metodológicos de la investigación.	40
2.1. Diseño metodológico de la investigación.	40
2.2. Justificación del problema.	40
2.3. Principales unidades de análisis.	41
2.4. Operacionalización de las unidades de análisis.	42
2.5 .Justificación Metodológica.	43
2.5.1. Método Fenomenológico.....	44
2.6- Estrategia de recogida de Información.....	45
2.6.1. Análisis de documentos.	45
2.6.2. Entrevista a informantes clave.	47
2.7. Tipo de estudio. Descriptivo.	48
2.8 Tipo de muestra.	48
Capítulo III. Análisis y discusión de los Resultados.	50
3.1. Dinámica del desarrollo teatral en Palmira en el período de 1962– 2009.	51
3.1.1. Caracterización del escenario histórico, social, cultural y económico de la localidad de Palmira de 1920 a 1959.	51
3.1.2. Desarrollo teatral en Palmira en la etapa de 1920– 1959.	55
3.2. Rasgos del teatro palmireño como práctica sociocultural en el período investigado.....	59
3.2.1. Figuras destacadas dentro de las artes escénicas en Palmira en el período colonial....	62
3.3. Elementos que aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad en la etapa de 1920 a 1959.	67
3.4. Desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en el período de 1920-1959.	69
Conclusiones.	73
Recomendaciones.	76
Bibliografía	
Anexos	



Introducción

Introducción.

La esencia de la cultura no puede explicarse sin tener en cuenta la esencia de lo humano. El hombre halla su fundamento de ser allí donde comienza su vida: la producción de bienes materiales, en la cual crea los medios necesarios para vivir y establece simultáneamente relaciones sociales que le permiten desarrollar hábitos, habilidades, experiencias y conocimientos, así como maneras de concebir su relación con el mundo. En la medida del progreso social y del grado de humanización de la propia existencia social del hombre se da la correspondencia entre su esencia y su existencia. A través de su actividad va dejando su "huella", va "cultivando" su existencia tanto en el plano material como en el espiritual.

Es importante destacar que esa "huella" no puede verse solamente a nivel de la sociedad en pleno, sino que la familia, la colectividad, el entorno en que se desarrollan los individuos tienen un peso extraordinario en la creación y recreación de su realidad.

El Teatro surgió de la naturaleza humana y de todo lo que la ha rodeado y, hoy, aún se alimenta de ella. Pero el Teatro no es el "reflejo de la vida", sino el reflejo subjetivo de la realidad y la recreación de ella.

En los espacios que proporciona la cultura es donde el ser humano se siente realmente pleno, donde realiza su verdadera condición humana y donde se siente y, de hecho es, realmente libre, porque puede pensar, crear, actuar, comunicarse bajo formas que lo identifica del resto de los animales, porque se despoja de las condiciones de reproducción de sus necesidades naturales.

La cultura desempeña un papel importante porque es un fin deseable en sí mismo, porque da un sentido a la existencia (preservación de valores familiares, conservación del ambiente, reducción de las desigualdades).

La investigación sociocultural está radicalmente ligada al contexto, la cultura y el momento situacional en el que se producen los fenómenos, considerándose un proceso activo de aprehensión y transformación de la realidad desde el contacto directo con el campo objeto de estudio. Uno de los elementos cardinales lo constituye la participación en el proceso de investigación que tienen los actores involucrados. Los intereses, necesidades y aspiraciones de estos actores constituyen su fundamento, basado en el conocimiento y la comprensión de la realidad como praxis, intentando unir la teoría a la práctica (conocimiento, acción y valores) y orientar el conocimiento a mejorar el entorno y calidad de vida del hombre

Esta concepción desde la antropología cultural nos sugiere investigaciones socioculturales que nos ayudan a comprender las culturas a partir de su lógica interna y no asumiendo una pauta o enfoque que no se corresponda con el objeto y significado propio de cada cultura.

Esta perspectiva es de vital importancia en la realización de estudios de desarrollo de una determinada manifestación artística, en este caso el teatro como práctica sociocultural, pues facilita la reconstrucción detallada del acontecer histórico indicando los descubrimientos, sucesos y pormenores fundamentales desde el punto de vista sociocultural que han formado parte de la misma. Esto posibilita descubrir las principales etapas de espléndido desarrollo, los períodos de florecimiento, de crisis o de cambio que han caracterizado el desarrollo del teatro, en nuestro caso, en la localidad de Palmira. Además orienta su acción hacia la interpretación de los significados de determinadas políticas y valores culturales que no son más que las acciones de la vida sociocultural integrada por aspectos de vital importancia del desarrollo teatral palmireño, los cuales contribuyen a forjar el sentido de pertenencia y enriquecimiento de la historia local a establecer los elementos de diferenciación de nuestra comunidad teatral.

Valorar el teatro como una práctica sociocultural es bastante complejo, por lo que es necesario analizar su desarrollo histórico, caracterizarlo y demostrar los niveles de influencia sociocultural que tiene el mismo en la comunidad y en la tipificación de la cultura local Palmireña

Además se tiene en cuenta para la elaboración de este estudio el enfoque histórico-lógico ya que permite unir el estudio de la estructura del objeto de investigación y la concepción de su historia, pues para poder establecer una ruptura en la concepción del teatro como práctica sociocultural hay que estudiar el proceso histórico por el que ha transitado, posibilitando a la investigación comprender la situación a través de los cambios y sucesos que se han desatado en el pasado que repercuten en los niveles de influencia sociocultural de esta manifestación.

Los estudios desarrollados en el teatro como práctica sociocultural son escasos desde la perspectiva sociocultural, por lo cual se ha efectuado una exhaustiva búsqueda en la que se consultaron diferentes Tesis y Trabajos de Diplomas entre los que se encuentran la Tesis de Maestría de Zenaida Xiomara Rodríguez Rosa titulada “Contribución del centro dramático de Las Villas a la continuidad de la tradición teatral de Cienfuegos en la década de los años 60 y primera mitad de los 70 del siglo xx” en el año 2010, este estudio aborda en el marco teórico el desarrollo teatral de Cienfuegos durante la primera mitad del siglo XX, lo cual resulta de mucha importancia para el contexto histórico y social del período de 1920 a 1959 abordado por la presente investigación, además forma parte de los estudios regionales, en el tema relacionado con la historia de las instituciones culturales en Cienfuegos, pero no aborda el teatro como práctica sociocultural.

El Trabajo de Diploma de Yoana Lázara Piedra Sarría en el año 2008 titulado “El teatro de 1959-1980 como una práctica sociocultural. Principales aportes a la identidad cultural cienfueguera”, considerando este trabajo como el más cercano a los referentes abordados en el presente estudio.

En el contexto local se efectuó el análisis del Trabajos de Diploma: “Propuesta de Talleres de Apreciación- Creación para desarrollar el Teatro Vernáculo local en alumnos de 9no grado de la ESBU Gil Augusto González del municipio de Palmira.” de la Instructora de arte Yenisey Suárez Molina, este estudio recoge la personalidad de Cleto Sánchez dentro del teatro vernáculo de la neocolonia en Palmira pero carece de un análisis del teatro desde la perspectiva de práctica sociocultural.

Otros documentos investigativos sobre el tema los encontramos registrados en el Museo Municipal el cual se titula: “Apuntes sobre Cleto Sánchez”, de los autores: Lic. Marilin Águila y Jorge Der Dau (especialista de teatro).

De igual manera se aprecia que desde el punto de vista metodológico se carece de una coherencia en los métodos y técnicas de estudios del teatro como manifestación de la cultura y se quedan en la descripción empírica y cronológica de sus prácticas artísticas y culturales y en valoraciones casi nunca críticas de sus aportes, herramientas que ofrece la perspectiva sociocultural para profundizar en los estudios de las practicas socioculturales desde la manifestación cultural del teatro.

Se seleccionó este período por ser fructífero en cuanto al desarrollo teatral en la localidad de Palmira, pues abre este período la personalidad de Ernesto Cleto Sánchez Gómez en 1929 con la Compañía Teatral “Cataplún”, representativa del teatro bufo y cierra esta etapa el triunfo devocionario de 1959 con el cual comienza una nueva época para la Cultura Cubana esta etapa nos permite ilustrar mejor lo formulado por este estudio, pues cuenta con una génesis admirable, la cual posibilita analizar el fenómeno investigado en un período de gran importancia para nuestra localidad.

En consonancia con ello la presente investigación titulada “El teatro en Palmira como una práctica sociocultural. Principales aportes a la cultura local de 1920-1959.” pretende dar solución a la interrogante ¿Cuáles son los principales aportes del teatro en Palmira como práctica sociocultural y los diferentes elementos que enriquecen la cultura local en la etapa de 1920-1959?. Como objetivo general se propone valorar el desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en la etapa de 1920-1959.

Y como objetivos específicos los siguientes:

1. Caracterizar la dinámica del desarrollo teatral en Palmira en la etapa de 1920 a 1959.
2. Analizar los rasgos del teatro palmireño como práctica sociocultural.
3. Determinar que elementos aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad en la etapa estudiada.

Tras aplicar la metodología cualitativa, el método fenomenológico y las técnicas de recogida de información; entre los que se encuentran: el enfoque histórico lógico, el análisis de documentos y la entrevista se logró evidenciar las diferentes etapas por las que ha transitado el teatro en la localidad y se propone una periodización que se sustenta en las tendencias estéticas, históricas, institucionales y artísticas expresadas en hechos y acontecimientos sociales y culturales.

En este modelo los valores inciden en la realidad y la misma investigación es influida por los valores del contexto sociocultural, de este modo se procura comprender la conducta social a partir de un conocimiento de la interpretación que hacen los sujetos de determinada situación, que les permite decidir la forma de actuar.

Esta investigación está estructurada por tres capítulos.

El **Capítulo I**: constituye el marco teórico- conceptual, este se encuentra dividido en seis epígrafes. Se hace referencia a la aproximación teórica a la historia al teatro, definiéndose varios conceptos y objetivos de la misma. Además se justifica y se demuestra la importancia y veracidad del problema científico mediante el marco teórico elaborado a partir de la bibliografía relacionada con el tema. Se abordan las principales teorías que fundamentan la investigación orientada hacia el estudio de la relación teatro-cultura-práctica sociocultural en la época neocolonial, entendiendo al teatro como una manifestación artística que llega a convertirse en práctica sociocultural por las características particulares y que identifican a cada grupo o género teatral, siendo capaz de generar un sistema de relaciones significativas en todos los niveles de interacción, conformando, reproduciendo, produciendo y modificando el contexto sociocultural en su devenir histórico y tipificado en la historia de nuestra región y en particular en la población de Palmira.

El **Capítulo II** presenta los fundamentos metodológicos de la investigación, asumiendo la combinación de las metodologías cualitativa y cuantitativa, el método empleado es el fenomenológico y como técnicas de recogida de información se aplican el análisis de documentos y dentro de éste el análisis documental de la fotografía que se realiza teniendo en cuenta los criterios de Félix del Valle Gastaminza (2001), además se utiliza la entrevista a informantes clave.

. En el **Capítulo III** se presentan y analizan los resultados de la investigación organizados en cuatro epígrafes: El primero titulado: Dinámica del desarrollo teatral en Palmira en el período de 1962– 2009. En el segundo epígrafe se esbozan los rasgos del teatro palmireño como práctica sociocultural en el período investigado. En el tercer epígrafe se proyectan los elementos que aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad y en el cuarto epígrafe se valora el desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos

que enriquecen la cultura local en el período de 1920 - 1959. Todo esto se concibió a través de la reconstrucción del período mediante la metodología utilizada.

Las **conclusiones** destacan y demuestran el alcance de los objetivos propuestos y las principales regularidades y aportes obtenidos durante todo el proceso investigativo y las posibles generalizaciones y aplicaciones que puede tener este estudio.

Las **recomendaciones** puntualizan los aspectos sobre los que se debe continuar investigando y las posibles generalizaciones y aplicaciones que puede tener esta investigación

Como aporte significativo del presente estudio se valora que:

- **Plano teórico:** Perfecciona los soportes teóricos pues la autora aporta concepciones sobre la Promoción Teatral desde la perspectiva sociocultural lo cual contribuye al estudio. Amplia las concepciones que se vienen construyendo pues en esta se interpreta el teatro siendo una manifestación artística como una práctica sociocultural portadora de elementos que conforman la cultura local.
- **Plano práctico:** Ofrece una valoración del desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en el período de 1920 - 1959. .
- Permite determinar los elementos que aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad y la contextualización histórico cultural del desarrollo teatral en Palmira en la cultura local en el período de 1920 - 1959.

Novedad Científica.

Por primera vez en la localidad de Palmira se realiza un estudio que permite valorar el teatro como una práctica sociocultural portadora de elementos que enriquecen la cultura local lo cual aporta conocimientos sobre el desarrollo teatral que influyeron positivamente en la comunidad palmireña, en la etapa neocolonial. De ahí que esta investigación ofrecerá, según se conoce hasta la actualidad, el primer estudio teórico y metodológicamente fundamentado acerca de esta concepción.



Capitulo 1

CAPITULO I. El teatro cubano como práctica sociocultural y sus aportes a la cultura local en el período neocolonial de 1920 a 1959.

1.1. Breve aproximación teórica a la historia al teatro.

La mayoría de los estudios consideran que los orígenes del teatro deben buscarse en la evolución de los rituales mágicos relacionados con la caza, al igual que las pinturas rupestres, o la recolección agrícola que, tras la introducción de la música y la danza, se embocaron en auténticas ceremonias dramáticas donde se rendía culto a los dioses y se expresaban los principios espirituales de la comunidad. Este carácter de manifestación sagrada resulta un factor común a la aparición del teatro en todas las civilizaciones.

Tratar con la historia no escrita del teatro implica remontarnos a la historia misma de la humanidad ya que, en su esencia, ese conglomerado de acciones humanas que los antiguos griegos codificaron como teatro, no pertenece a ninguna raza, período o cultura en particular. Antes bien, es una forma de lenguaje por medio del cual, originalmente, el mundo fenoménico es imitado y celebrado. Esta forma de lenguaje, que subyace inequívocamente en lo más profundo del rito, ha sido un patrimonio común a todos los hombres -si bien con diferencias de grado- desde que el hombre existe.

En las culturas americanas prehispánicas el teatro llegó a adquirir un notable desarrollo, particularmente entre los mayas, una de las obras más representativas del teatro maya es el drama quiché Rabinal Achí el teatro maya se hallaba parcialmente vinculado a los ciclos agrícolas y a la épica de sus eventos históricos, y entre los aztecas e incas, sociedades que en correspondencia con su estructura teocrática dieron a sus actividades teatrales un matiz eminentemente guerrero y religioso.

El vocablo **teatro** se deriva del griego *Theatrón*, "lugar para contemplar" es la rama del arte escénico relacionado con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discursos, gestos, escenografías, música, sonidos y espectáculos. Es también el género literario que comprende las obras concebidas en un escenario, ante un público.

Además se conoce que el teatro es un género literario, ya sea en prosa o en verso, normalmente dialogado, concebido para ser representado; las artes escénicas cubren todo lo relativo a la escritura de la obra teatral, la interpretación, la producción, los vestuarios y escenarios. El término drama viene de la palabra griega que significa "hacer", y por esa razón se asocia normalmente a la idea de acción. En términos generales se entiende por drama una historia que narra los acontecimientos vitales de una serie de personajes. Como el adjetivo dramático indica, las ideas de conflicto, tensión, contraste y emoción se asocian con drama.

Si se considerara al teatro como una rama de la literatura o sólo como una forma más de narrativa, se estaría olvidando gran parte de su historia. En algunos periodos o culturas se ha dado más importancia a la literatura dramática —obras de teatro— pero en otros hay una mayor preocupación por los aspectos de la producción escénica.

El teatro se ha utilizado como complemento de celebraciones religiosas, como medio para divulgar ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, como entretenimiento y también como arte. A través de la historia ha desarrollado su actividad en tres niveles al mismo tiempo: como entretenimiento popular, como importante actividad pública y como arte para la elite. En el primer caso, ha habido siempre individuos o pequeños grupos que trabajan por su cuenta, y ejecutan diversos tipos de representación, desde números de circo hasta farsas para grandes masas. El teatro como actividad pública consiste en el drama literario representado en teatros públicos; se trata por lo general de una actividad comercial o subvencionada por el Estado para el público en general. La tragedia griega, las obras didácticas medievales y el teatro contemporáneo entran dentro de esta categoría. El teatro como arte para una élite lo define su propio público, un grupo limitado con gustos especiales.

Una representación consta sólo de dos elementos esenciales: actores y público. La representación puede ser mímica o utilizar el lenguaje verbal. Los personajes no tienen por qué ser seres humanos; los títeres o el guiñol han sido muy apreciados a lo largo de la historia, así como otros recursos escénicos. Se puede realzar una representación por medio del vestuario, el maquillaje, los decorados, los accesorios, la iluminación, la música y los efectos especiales. Estos elementos se usan para ayudar a crear una ilusión de lugares, tiempos, personajes diferentes, o para enfatizar una cualidad especial de la representación y diferenciarla de la experiencia cotidiana

La mayoría de los grandes dramaturgos de todos los tiempos, desde los clásicos griegos al inglés William Shakespeare el francés Molière, el español Pedro Calderón de la Barca o el alemán Bertolt Brecht, basaron sus creaciones en un conocimiento directo y profundo de los recursos escénicos e interpretativos y en una sabia utilización de sus posibilidades.

En la valoración teórica de este estudio se asume como Teatro:

” Género del arte escénico basado en la composición, interpretación y representación de una realidad, mediante la combinación de discurso, gestualidad, escenografía, música, sonido y espectáculo que crea un sistema de relaciones significativas que conforman, reproducen, producen y modifican el contexto sociocultural de una comunidad. (Piedra y Moya,2008: 29)

Como se ha podido observar las artes de la actuación han variado enormemente a lo largo de la historia y no siempre de manera uniforme, el teatro constituye un todo orgánico en el que sus diferentes elementos forman una parte indisoluble en función de la época, del contexto social, la

personalidad del actor, del director o de otras circunstancias por lo que es habitual que se conceda una mayor relevancia a las artes escénicas dentro de las manifestaciones artísticas.

1.2. Desarrollo del teatro en Latinoamérica hasta la primera mitad del siglo XX.

Se tienen pocas y vagas nociones de cómo pudieron haber sido las manifestaciones escénicas de los pueblos precolombinos, pues la mayor parte de éstas consistían en rituales religiosos. Más tarde, con la conquista española, los esfuerzos por borrar la antigua identidad para la implantación eficaz de la nueva religión, o bien destruyeron los vestigios culturales primigenios o éstos se fundieron en un sincretismo con los europeos, con lo cual muestran hoy aspectos singulares que no se corresponden ni con las culturas indígenas ni con las hispánicas. Tal es el caso de las celebraciones religiosas populares de Semana Santa en Iztapalapa y en Taxco o en la celebración del Día de los Muertos en México.

Existe, sin embargo, un único texto dramático maya, descubierto en 1850, el *Rabinal-Achi*, que narra el combate de dos guerreros legendarios que se enfrentan a muerte en una batalla ceremonial. Su representación depende de distintos elementos espectaculares como el vestuario, la música, la danza y la expresión corporal.

A partir de la época colonial, el teatro se basa sobre todo en los modelos procedentes de España. En México se destacó Sor Juana Inés de la Cruz, autora de *Los empeños de una casa*, comedia de enredo bajo la profunda influencia de Calderón de la Barca; *Amor es más laberinto*, en la cual se recogen rasgos de los autos sacramentales; *El cetro de José* y *El divino Narciso*, actos sacramentales en los que aparecen ya personajes mexicanos, pues la acción del resto de las obras transcurre en Madrid y la protagonizan personajes típicos de las comedias españolas de la época.

Aunque nacido en Taxco, México, Juan Ruiz de Alarcón realizó sus estudios en España. Su obra, escrita según los modelos clasicistas, se diferencia de la de sus contemporáneos en un mayor cuidado formal en las tramas y los versos. En sus obras los vicios son siempre condenados, a la manera de un final feliz y ejemplificador, contra la pauta de las comedias nuevas de los españoles Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Francisco Rojas Zorrilla, entre otros, que solían sacar consecuencias modélicas de situaciones donde los valores cristianos bordeaban lo ambiguo e incluso peligrosos límites.

No es hasta mediados del siglo XX cuando el teatro latinoamericano ha adquirido cierta personalidad, al tratar temas propios tomando como punto de partida la realidad del espectador a quien va destinado.

El advenimiento de las teorías brechtianas ha encontrado un buen campo de cultivo en Latinoamérica, aquejada de problemas políticos y necesitada según muchos autores de la concientización de sus habitantes. De ahí han surgido teóricos y dramaturgos como el

colombiano Enrique Buenaventura y el trabajo realizado en el Teatro Experimental de Cali (TEC); Augusto Boal, en Brasil, que ha desarrollado técnicas de teatro callejero y para obreros, y es autor del texto *Teatro del oprimido*. Grupos como Rajatabla y La Candelaria se han preocupado además por realizar un teatro que sirva como medio de discusión de la realidad social, sin dejar al margen el aspecto espectacular y estético del drama.

En México, a partir de la pauta de Rodolfo Usigli, se creó el Colegio de Teatro de la Universidad, donde desde finales de la década de 1940 se forman profesionales del teatro, entre los que destacan el director Héctor Mendoza, Luís de Tavira, José Luís Ibáñez y Luisa Josefina Hernández, quienes junto con Emilio Carballido ocupan desde entonces un lugar destacado como formadores de generaciones comprometidas en el oficio teatral.

Los ejercicios escénicos innovadores de comienzos del siglo veinte a cargo de las llamadas vanguardias históricas, abrió, aunque limitadamente, algunos espacios para la renovación. Sin embargo, el mensaje, si bien crítico, continuó desarrollando la escritura de las ideas que la burguesía quería escuchar, postergando por un tiempo más las transformaciones radicales que las nuevas condiciones exigían al teatro.

El destacado escritor Sergio Pereira Poza (2009) expresa:

“Siempre se ha sostenido que el teatro es un reflejo de su época, y, en estas circunstancias, los proyectos de realidad desarrollados en escena estarían reflejando lo que ocurre en el entorno y las transformaciones profundas que viene experimentando la cultura y la civilización latinoamericanas. Al parecer, los modos tradicionales con que se representaba la realidad en el teatro dejaron de ser convincentes o, al menos, no satisficieron en plenitud lo que las expectativas del momento histórico habían diseñado como modelo. La multiplicidad de medios de comunicación que "bombardean" día a día con informaciones sobre la realidad actual ha terminado por convertirse en competidor serio del teatro en la creación y legitimación de imágenes. De esta manera, el hecho escénico se ha visto tensionado por el desafío que implica expandir sus posibilidades significativas hacia zonas de realidad que dejaron de ser inventariables y medibles.”(p.7)

Este autor continúa argumentando que:

“...ver teatro en algunas de las capitales o ciudades de Latinoamérica hoy día, no es lo mismo que hace quince o veinte años atrás. Las razones pueden ser muchas, y muchos los ángulos desde los cuales buscar una explicación. Sin embargo, el hecho más notorio que queda después de examinar las distintas formas en que se manifiesta el teatro en la actualidad es la manera cómo se concibe la imagen de realidad representada. Me parece que, a partir de este punto, se puede conocer con relativa exactitud los motivos principales del cambio.” (p.8)

Tradicionalmente, el teatro se ha apoyado en la palabra para dar a conocer los contornos del mundo, recogiendo en gran medida los valores, creencias e imágenes de una cultura que ha sido eje para el desarrollo de la sociedad. La uniformidad del mensaje estuvo siempre determinada por las preferencias del público que acostumbraba a presenciar los espectáculos.

Por lo que podemos concluir argumentando que el gran logro del teatro latinoamericano hasta la primera mitad del siglo XX, puede ser sintetizado en la superación de las influencias culturales a los que se ha visto expuesto constantemente, sobre todo, a la adecuación con su realidad social para cuya transformación ha sido instrumento puntual y constante.

1.3. Consideraciones sobre la dimensión comunitaria del arte Teatral.

Cualquiera que sea el teatro, cualquier modalidad que asuma (de calle, de sala) tiene, desde nuestro punto de vista un marcado alcance comunitario.

Lo dicho no excluye diferentes análisis. Pudiera ser cuestionado por qué el teatro tiene función transformadora, por qué es capaz de inculcar la creación de valores; análogamente, cómo puede llevar a la población cuestiones de naturaleza estéticas, éticas y cognitivas. El teatro puede hacerlo, pero no es privativo sólo de él, como forma de arte, - integrativo en este caso -, y con independencia de su tipo de espacio representacional, siempre llevará un mensaje educativo, constitutivo de los órdenes arriba apuntados como factor retroalimentativo. No difiere, viéndolo de forma tajante respecto a otras artes – que tienen su especificidad y admitimos-; sino que su alcance hace que éstas se efectúen y dimensionen con influencias recíprocas dentro de él.

Es, pues, primero literatura escrita, (salvo las improvisaciones de la comedia del arte o de las propias relaciones). Pero se aparta de éstas en el ejercicio de su carácter representacional que lo hace influir de forma acentuada en el receptor y por ende, en la transmisión de las cualidades educativas.

Por supuesto estos aspectos han sido percibidos por Brecht, al considerar la cualidad transformadora de los procesos escénicos; Stanislavski con sus investigaciones humanistas liberadoras; Grotowsky en su búsqueda de “lo vivo”, de “lo espontáneo” dado en la cotidianidad convergieron al tener al hombre *activo* y el teatro *actuante* como denominador común.

En nuestro caso hablamos de *transformar* sin excluir que el teatro es portador de un mensaje, que es realimentable; esto es, cómo impacta el teatro y cómo está a tono con su cualidad transformadora, creativa, productiva: su *alcance comunitario*.

Nos interesa introducir desde la ciencia sociológica, un análisis que propicie el acercamiento de dos términos que no se excluyen en sí mismos, sino que se complementan: Teatro y Comunidad. ¿Qué es lo comunitario del teatro? ¿Cómo se ha expresado esta relación?

Las respuestas a estas interrogantes justificarán lo que entendemos por teatro comunitario y que, los elementos que incluimos servirán para legitimar mediante la cualidad que tiene la Sociología

como ciencia, de penetrar en los nexos de las interrelaciones sociales que la dotan de la posibilidad de ver a la *comunidad*, como una de las esferas de investigación.

A tales efectos partiremos de algunos enfoques y niveles conceptuales de la noción de comunidad. De este modo Max Weber (1971) en su libro "*Economía y Sociedad*" define la Comunidad como: "[...] una relación social cuando y en la medida en que la acción social [...] se inspira en el sentimiento subjetivo [...] de los partícipes de constituir un todo".(p.18)

Ferdinand Tönnies (1957) categoriza a las comunidades, a partir de dos etapas o momentos:

Primario: Vínculo de parentesco, familia, aldea, simpatía y finalidades comunes de sus miembros: por tanto la existencia de nexos y relaciones comunales: comunidad. Frente al **secundario**, esto es, los nexos y relaciones sociales.

Cuando abordamos los referentes teóricos de comunidad nos damos cuenta que si bien es necesario vivir en un espacio, esto no es por sí suficiente para que exista comunidad. Es imprescindible la interacción, la conciencia de la posibilidad de alcanzar la satisfacción de alguna necesidad, de compartir una serie de intereses comunes. Por lo tanto, hay que dejar de hablar de áreas geográficas como comunidades. Tampoco parece ser que la aproximación espacial determine esas interacciones como lo señaló Ferdinand Tönnies (1855-1936), en su hoy clásico trabajo *Comunidad y Sociedad* de 1887 (1944).

La aproximación caracteriza al vecindario, pero éste no es una comunidad, porque carece del sentimiento que la conforma.

Análogamente la influencia de Tönnies se hizo sentir entre algunos estudiosos como es el caso de Cooley (1962) quien además de utilizar la clasificación de los niveles mencionados respecto a las relaciones sociales, avizora el sentimiento colectivo dado en la sicología social apareciendo vestigios- al decir nuestro -, de identidad local.

En la literatura científica sobre el tema, aparece definida como:

"(...) unidad social con una historia y evolución determinada, que forma parte de un contexto social mayor. Está constituida por un grupo de individuos que residen en un territorio específico, es decir, comparten un espacio geográfico común, que los lleva a un determinado grado de interacción." (Tovar, MA, 1994).

El investigador Ezequiel Ander Egg (1993) en su libro *Metodología y Práctica del Desarrollo de la Comunidad* define a ésta como: "(...) agrupación de personas que se perciben como unidad social, con conciencia de pertenencia, situado en una determinada área geográfica en la cual la pluralidad de personas interaccionan más internamente entre sí que en otro contexto".(p.234)

El español Gabriel Bello Reguera (1990) la asume a partir de lo que él denomina como discurso comunitario y nos plantea su "preocupación por esclarecer su referente conceptual [...] su significación" anidado por su constante presencia en los procesos de comunicación.

Para el presente estudio se asume el término de comunidad como: "Grupo humano que habita en un territorio determinado con relaciones interpersonales, Historia, formas de expresiones y tradiciones que lo identifica y sobre todo con intereses comunes". (CIE "Graciela Bustillos", 2000:10)

Estableceremos entonces, nuestras consideraciones sobre la noción de comunidad y lo comunitario del Teatro, a partir del siguiente Esquema de Correspondencia, según análisis de Isabel Taquechel Larramendi, (1996)

<p>Max Weber</p> <p>En su definición está recogida la acción social partiendo de elementos afectivos, volitivos presentes en la individual de cada sujeto, expresando su homogeneidad.</p>	<p>Lo Comunitario del Teatro</p> <p>Se proyecta a partir de la subjetividad del artista respecto al resto de las individualidades que conforman un conjunto social; quienes se receptionan el mensaje contenido en la obra como acción social (hecho teatral) al par diseñadas para satisfacer necesidades o crear nuevas expectativas.</p>
<p><u>Tönnies</u></p> <p>Establece nivel de relaciones también afectivas, de confluencia de intereses comunes, no solo en lo individual, sino con la trascendencia de relaciones sociales.</p>	<p>Lo Comunitario del Teatro</p> <p>Se da en lo que denomino relación intracomunicativa – intercomunicativa o sea, como referencia a su cualidad comunicativa. La relación que establece el ACTOR como hombre, como sujeto consigo mismo – en el primero de los casos; y lo segundo, en su posibilidad de relacionarse con sus semejantes utilizando al teatro como canal comunicativo y agente de socialización.</p>
<p>Charles M. Cooley</p> <p>Establece ese nivel de relaciones conformando sentimientos comunes en las relaciones sociales</p>	<p><u>Lo Comunitario del Teatro.</u></p> <p>Es capaz de promover, mediante la individualidad del artista, un sistema referencial en el que puedan estar</p>

	<p>contenidas, entre otras, los valores más representativos de la actividad humana transmitidos de generación en generación, como proceso identitario.</p>
<p><u>Ander Egg.</u></p> <p>Como él mismo admite, da una conceptualización más vasta; pero estratificada, favorablemente para nuestros propósitos, al considerar que esa amplitud posibilita su ampliación a diferentes unidades, pudiéndose resolver y resumir acertadamente como cualidad de lo compartido.</p>	<p><u>Lo Comunitario del Teatro.</u></p> <p>El teatro es por excelencia un hecho comunitario, una unidad de equipo, una tarea que no puede sobrevivir sin sus ingredientes básicos de forma mancomunada: autor-actor, público.</p>
<p>Bello</p> <p>En el reconocimiento de la propia amplitud del termino admite sus posibilidades de conexión intertextual.</p>	<p><u>Lo Comunitario del Teatro.</u></p> <p>Esta dado por su cualidad polisémica lo que permite connotar diferentes circunstancias y asumir posiciones que son reflejo de diferentes contextos: social, político sicológico, lingüístico etc. Reclamando de la “cuarta pared” una realimentación.</p>

Para el presente estudio asumimos lo Comunitario del Teatro a partir de la concepción que propone el alemán Ferdinand Tönnies (1957) por cuanto constituye un clásico para los estudios comunitarios.

A partir de lo argumentado con anterioridad se puede expresar que el alcance Comunitario del Teatro está dado en su posibilidad de ser un agente de interacción social que coadyuva a través del mensaje contenido en sí mismo -, a la productividad y reflexión de los individuos que lo reciben respecto a sus realidades sociales, esgrimiéndose como elemento de unidad estética y de impacto social, dentro o fuera de un espacio predeterminado con propósitos creativos y de transformación conductual positiva.

1.4. La Promoción del Teatro desde su Dimensión Comunitaria.

Para el logro de lo anterior concebimos a la promoción cultural teatral como parte del sistema íntegro de la misma dado en su posibilidad de especialización, la cual refleja la acción colectiva de la sociedad mediante el teatro como una de las formas de propiciar las posibilidades extensivas del género, dicho de otras maneras, su socialización.

El teatro es uno de los contribuyentes a la acción que ejerce el arte en la mejoría de la conducta sociolaboral de los habitantes de la comunidad. Tiene sus especificidades como las tienen cada una de las otras formas: la plástica, la música, la literatura, y otras.

Si nos atenemos al aspecto esencialmente cualitativo, su contribución a las transformaciones comunitarias es pequeña - si esto es medible por el potencial de posibles asistentes a los espectáculos . Este elemento no lo hace menos necesario pues lo mismo ocurre con las otras disciplinas artísticas o, dicho en otras palabras, cada una de las formas del arte son imprescindibles partiendo de que su efectividad en las diferentes componentes de la población está dado por su nivel de correspondencia mutua.

Lo específico del teatro en el trabajo comunitario será desarrollado por nosotros a través de los mismos aspectos referidos a éste en general. En este sentido, decimos que el arte fomenta la creación de sinergias grupales positivas.

En los grupos sociales tiene lugar el ejercicio de influencias recíprocas que contribuyen al comportamiento conductual considerado individualmente. Para este análisis consideramos como grupo, aquellos en que el ejercicio de influencia directa de cada uno de sus miembros, hace que todos los otros tengan un alto rango de posibilidad aunque así no se verifique.

La utilización de diferentes categorías presentes en este arte, coadyuvando a la especificidad y alcance comunitario mediante la unidad ética, estética y cognoscitiva con una fortaleza mayor que en las otras artes dado en su carácter representacional. Se convierte la promoción teatral en estímulo de naturaleza educativa, revirtiéndose en un mayor acercamiento dinámico y por intereses grupales a la población.

La promoción en el sentido amplio, se da como un sistema de acciones encaminadas a establecer procesos de transformación sociales.

Es entonces un acto previo para el ejercicio de su función transformadora en la población a partir del género utilizando formas y mecanismos que fortalecen su misión educativa. La fuerza de la obra teatral, de la puesta en escena se da también como elemento de promoción, como proceso realimentable. La obra en sí misma es capaz de generar público a través de la calidad, de la capacidad de fomentar motivaciones y necesidades en el auditorio a través del mensaje que emite, convirtiéndose en un “núcleo enriquecedor” social. Admite, entonces tres componentes:

1. Los factores de naturaleza económica.

El teatro exige un cálculo económico, aunque reconocemos que la obra de teatro ha de medirse por su calidad intrínseca y no financiera, pero que necesita un modo de inserción dentro de la sociedad.

2. Las actividades difusivas.

Como práctica cuyo objetivo esencial es el de difundir o divulgar la cultura (teatro en este caso) tanto la del pasado como la que se manifiesta en sus variadas expresiones.

3. Los elementos educativos.

Como actividades encaminadas a desarrollar en la población gustos estéticos, a partir de su práctica.

Para la consecución de todos estos elementos, es necesario desplegar un conjunto de actividades: Incluir la gestión económica por mecanismos de obtención de fondos (autofinanciamiento o no).

Las propiamente difusivas que se encargan de la conservación de la tradiciones (utilizamos técnicas grupales, individuales, medios de comunicación masiva, y otras.)

Las de formación destinadas a la promoción del personal especializado: promotores, actores, dramaturgos, escritores, con una concepción de desarrollo integral: seminarios, conferencias, talleres. (Ver Gráfico No 1.)

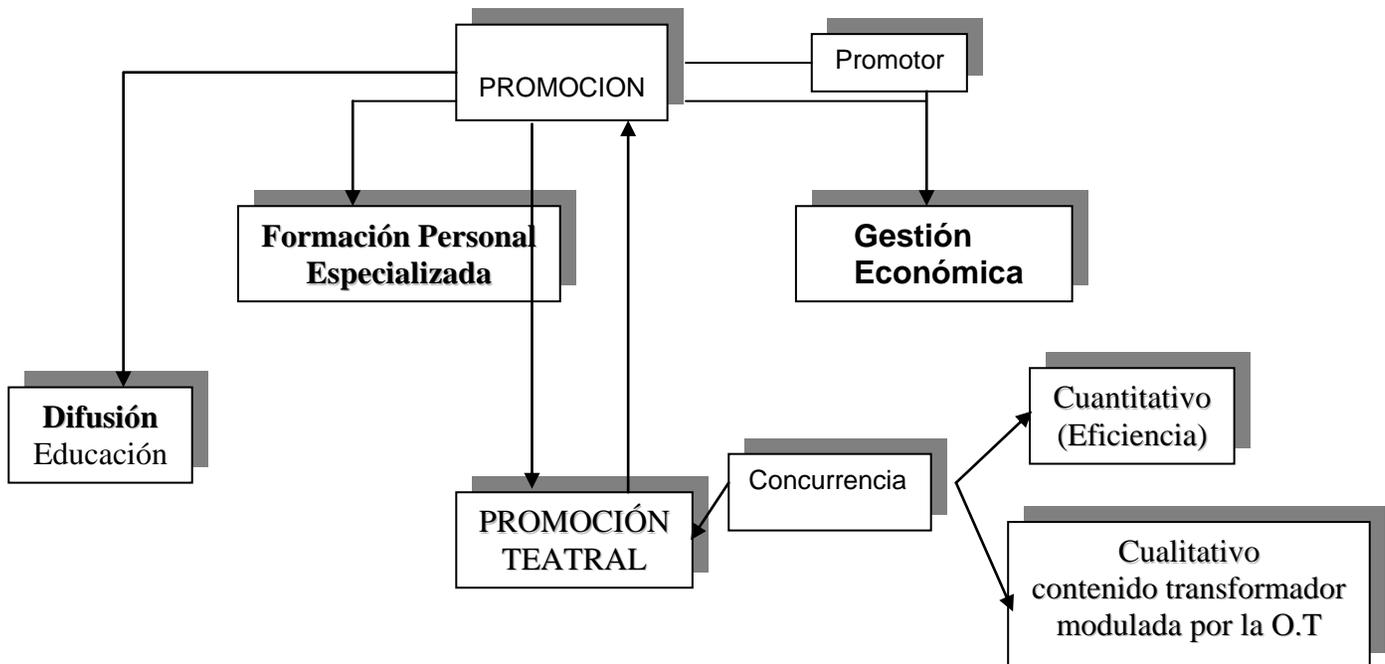


Gráfico No 1. Promoción del Teatro desde su Dimensión Comunitaria.

En la promoción teatral hay que conocer el potencial de asistentes y participantes a los espectáculos. Le corresponden a éste dos niveles; el primero resultado de una exploración inicial y el segundo que se obtiene después de realizada alguna labor de promoción. Entonces se reduce la investigación a concretar los factores que hacen que ese mensaje educativo cumpla su cometido con un mínimo de gastos en tiempo y en recursos, esto es, la Eficiencia de la Promoción Teatral. (Matute y Taquechel, 1998)

Por razones históricas no puede esperarse que un porcentaje apreciable de la comunidad se torne en asistente asiduo al teatro y mucho menos que podamos encontrar en ello un número grande de personas dispuestas a convertirse en escritores, actores o escenógrafos.

Esto nos lleva a desestimar la idea de trabajar sobre toda la población con la misma intensidad y utilizando los mismos recursos.

Dividimos, pues, a la comunidad en dos clases de habitantes:

- Los que potencialmente pueden convertirse en aficionados al teatro con una alta probabilidad
- Los que potencialmente pueden convertirse en aficionados con una baja probabilidad.

Sobre los primeros se ejerce la acción promotora- a través del propio espectáculo y de la publicidad divulgativa general, de la publicidad directa, de la organización en asociaciones o clubes y del estímulo a la participación.

Sobre los segundos se ejerce, solamente la acción promotora, a través del propio espectáculo y de la publicidad divulgativa general.

Expresamos con anterioridad otros componentes de la eficiencia, correspondiente al contenido y transformación conductual modelado en la obra teatral. Para determinarla se considera su cálculo asociado al contenido de la obra teatral y a la composición de la población. En correspondencia con la entrada se formulan determinados objetivos para los cuales hay que disponer un contenido acorde con diferentes modalidades del arte teatral.

Para cada una de ellas consideramos como entrada la asistencia esperada y como salida la asistencia en una etapa determinada. Como se ve, el conocimiento del volumen de posibles asistentes y participantes en la actividad teatral, así como la utilización de la eficiencia como indicador nos permitirán la realización de cálculos económicos sobre la construcción o utilización de instalaciones y los gastos de promoción.

Por los elementos anteriormente planteados podemos argumentar que la promoción del teatro desde la dimensión comunitaria es un sistema de acciones encaminadas a establecer procesos de transformación en la sociedad, lo cual se convierte en estímulo de naturaleza educativa, en un mayor acercamiento dinámico marcado por intereses grupales a la población.

1.5- Teatro cubano desde 1920 hasta el triunfo revolucionario.

La etapa entre 1902 y 1935 comienza con estado de crisis teatral determinada por la frustración revolucionaria y nacional, la intervención, la hecatombe económica y la politiquería. A esto va a oponerse la voluntad de crear fórmulas que permitieran el avance del teatro cubano: Sociedad de Fomento del Teatro(1910), Sociedad de Teatro cubano(1915),Revista Teatro(1919) Instituto cubano Pro Arte Dramático(1927) Pero falta, fundamentalmente la actividad escénica que pudiera lograr el avance deseado.

Un solo escenario será el que mantenga la presentación sistemática de obras teatrales, en una temporada que se extenderá desde 1900 a 1935: El Teatro Alhambra.

Este teatro pone en crisis los elementos sociológicos del teatro bufo: lo desvirtúa, lo desenfoca y lo lleva a pornografía, en un intento de llenar los teatros y vender sus productos.

Toman de los bufos los elementos más externos: música, parodia, personajes tipo, ambiente chanclero, lenguaje populachero y lo condimentan con “una fuerte pimienta” que aún hoy asombraría al lector más ingenuo. Esto está motivado por el uso de frases y dichos con marcados sentido erótico.

A las contradicciones dialécticas de guaracha-zarzuela, honor-choteo, arte-diversión, de los bufos se suma la de macho-hembra, de gusto dudoso.

Las obras del Alhambra representan la imagen del país enfermo y desintegrado moralmente: las frases de doble sentido responden a una degradación del gusto público, representando un paso negativo en la conformación de una escena nacional.

Se establecen en esta época del *Alhambra* una contradicción de juicios sobre este tipo de teatro dentro de la sociedad de la época, algunos de ellos cargado de una mirada altamente peyorativa. Entre ellos, cabe destacar las opiniones de Julio Antonio Mella quien en el artículo: Machado, Mussolini tropical, en 1925 dijo: “Creemos tan útil la política como las representaciones del Alhambra. Ambas cosas sirven para divertir al pueblo de Cuba y para corromperlo. Hablamos de política como de las últimas representaciones lúbricas en el teatro de Regino.”

Lo que deja de importante el Alhambra, es el sostenimiento de una temporada teatral de 35 años en que se mantienen las funciones diarias, los estrenos cada semana y la creación de un sistema de escritura y de actuación que se ponía al servicio de la puesta sin permitir interrupciones en su marcha. Y el mantenimiento de un público durante toda su existencia, sobre el cual el crítico teatral cubano José Manuel Valdés Rodríguez escribió en el periódico El Mundo del 31 de diciembre de 1944:

“La concurrencia el Alhambra ofrecía un verdadero corte vertical en el agregado social cubano. Desde los sesudos magistrados de la audiencia y el Supremo, los abogados y los médicos más prestigiosos, los caballeros y rentistas a los obreros y la gente del pueblo, los guajiros visitantes de la ciudad, los jóvenes de casa rica, hijos de las mejores familias, dependientes del comercio, pasando por algún que otro sacerdote de manga ancha, según la frase de José Juan Arrom, era posible encontrar el Alhambra representantes de todos los grupo sociales.”(Leal, R, 1980)

En este período que va del 1902 al 36 solo hay un nombre que merece recordarse: José Antonio Ramos (1885-1946). Novelista, ensayista, diplomático y hombre liberado, pero por encima de todo dramaturgo. Es el primero en la república de crear alguna escena de calidad y comentar críticamente la realidad despiadada del país. Hijo y representante de la primera generación burguesa republicana es el iniciador de una línea dramática naturalista y realista que alcanza su

punto más alto en "Tembladera" (1917) donde ya aparece el problema de la absorción de la tierra por los capitalistas extranjeros y se enfrentan cubanos de dos generaciones diferentes. Tanto en esta pieza como en las restantes "La leyenda de las estrellas" "La recurva" "El traidor", "Calibán Rex" "En las manos de Dios", "Fu-3001", Ramos es en alguna medida un fustigador de los vicios iniciales de la República, un perenne enamorado de las virtudes patrióticas de los mambises y un moralista que se mueve dentro de la arquitectura dramática realista burguesa. Resume todas las virtudes de la época, pero carece del necesario talento para superar los defectos.

En la tercera década del siglo XX, coincidiendo con un movimiento de renovación en la cultura y las ideas cubanas, dramaturgos y actores comienzan a nutrirse de teatristas europeos llegados a La Habana huyendo del fascismo. Surgen el Teatro Popular, Prometeo, Teatro Universitario, ADAD, ADADEL, y otros.(en el primer subperíodo) y TEDA, Farseros, Las Máscaras, en el segundo.

El año 1936 se inicia con proyectos teatrales como *La Cueva* que se propusieron lograr una profesionalidad en las distintas actividades que integran el teatro -texto, actuación, luces, música, escenografía, y hacer avanzar la escena cubana hacia la actualización. Este movimiento constituye la vanguardia en el teatro cubano.

En este periodo se considera de gran importancia del esfuerzo de los teatristas por constituir grupos que se dieran a la tarea de poner en escena obras que fueran logrando este afán de modernización a la vez que intentaban establecer un público a través de la sistematicidad de las funciones teatrales.

También se debe subrayar el papel que desempeñaron "las salitas", o sea, la creación de pequeñas salas teatrales en las que los grupos hacían sus puestas en escena y se empeñaban en alcanzar la función diaria.

Ya la década de los '40 hubo una explosión. Entre otras obras antológicas, sale a la luz "Electra Garrigó", de Virgilio Piñera, considerado como la más alta figura de la dramaturgia cubana del siglo XX y que sobresalió además en el cuento y la poesía. El teatro comenzaba a ver la realidad nacional con una visión diferente y más problematizada.

En los '50, aparecen en la palestra el director Vicente Revuelta y su compañía Teatro Estudio, que pese a las estrecheces económicas y la desatención oficial hizo época, además de la dramaturgia de Felipe, Ferrer y Piñera los cuales presentan el mundo teatral de la pequeña burguesía, fundamentalmente el de la familia pequeño-burguesa, con análisis sicologistas de los conflictos dentro de un mundo sin salida, asfixiante, enajenado. Teatro profundamente individualista por sus presupuestos y soluciones, es, desde el punto de vista dramático un indiscutible progreso ya que elevó el lenguaje teatral por encima de lo hecho anteriormente y se

separa de las limitaciones del teatro vernáculo sin renunciar a la búsqueda de elementos esenciales a la cubanía.

Para concluir podemos expresar que en el período de 1920 a 1959 se van a representar en Cuba las obras de los más importantes reformadores del teatro y sus seguidores. Las dos terceras partes de las obras puestas corresponden a dramaturgos que comenzaron su producción a partir de los años 20 y, en no pocos casos, el montaje cubano es de los primeros de estos autores fuera de su medio de origen, en la dramaturgia se hace presente la impronta de este panorama del teatro universal, a la vez que una continuidad de preocupaciones y formas de hacer que constituían la tradición cubana.

1.5.1. El teatro cienfueguero en el período de 1920 a 1959. Figuras destacadas.

Según los autores, Yoana Lazara Piedra Sarría y la Doctora Nereida Moya Padilla (2008): “Por esta época es ya notorio el gusto teatral que se ha ido arraigando en los cienfuegueros de entonces, que se habían acostumbrado a salir de noche a la calle y a disfrutar de los espectáculos públicos.(p.55)

Otros autores como Zenaida Xiomara Rodríguez Rosa y la Doctora Isabel Pérez Cruz afirman que:

“En el período de 1911 a 1940 según se refleja en a las fuentes periodísticas locales, (citas anteriores de El Comercio 1932, La correspondencia 1933 y 1955), se observa que a pesar de la crisis económica y política de los años 30, Cienfuegos mantenía la contratación de compañías habaneras y extranjeras, el público se preocupaba y exigía la presencia teatral y la prensa dedicaba espacio para expresarlo de forma crítica. Se pueden considerar estos elementos como muestra de la tradición y arraigo que venía sosteniéndose desde finales del siglo anterior.”(p.35)

La actividad teatral creciente y lo que representaba en el orden económico este auge cultural se evidencia con la inauguración de otro pequeño teatro con el nombre de Cervantes, lo que elevaba la cifra a cuatro teatros en la ciudad, aunque pequeños, pero que funcionaban en una población que apenas llegaba a los quince mil habitantes.

La ciudad favorecida también por contar con hombres como Nicolás Salvador Acea y Tomás Terry, quienes amasaron su fortuna al costo demandado por el sistema imperante, sirvió de escenario real del patrocinio ejercido por ambos en la construcción de obras de imperecedera arquitectura y gran significación social.

Un gran número de sobresalientes compañías de teatro, ópera y ballet de los siglos XIX y XX, así como famosos solistas, han desfilado por este coliseo mayor. Por solo citar alguno se puede mencionar a: Luisa Martínez Casado, Esperanza Iris, Enrico Caruso, Arquímedes Pous, Jorge

Negrete, Alicia Alonso y su compañía de ballet, Antonio Gades, Joan Manuel Serrat, Rosa Fornés, entre otros.

Hacia el siglo XX, el poeta Hilarión Cabrisas se convierte en el principal animador del teatro de aficionados en Cienfuegos. En 1911 el Liceo organizó una sección filarmónica y de declamación para amenizar sus veladas. Por entonces Sabina Pagés, dueña de Cayo Loco, estimulaba a los jóvenes aficionados y les cedía para sus ensayos una glorieta que tenía en el Cayo. Entre esos jóvenes se encontraba el cienfueguero Arquímedes Pous, quien continuó en otros de la ciudad para más tarde recorrer todos los de Cuba, muchos de los de México, Santo Domingo y Puerto Rico, donde lo sorprendió la muerte. El Sr. Pous era un notable actor en su género (caracterizaba el papel del negrito típico de las obras del país). Era un excelente artista coreográfico, especialmente en los bailes cubanos y americanos. Como artista de esta clase trabajó en los teatros de Boston, New York, Filadelfia, USA. y en Montreal, Toronto y Ottawa en el Canadá.

Alrededor de los años veinte y treinta, los principales animadores del teatro aficionado en la ciudad fueron el cronista teatral Eduardo Sanz, Ramón Romero, Leonardo Delfín, Luís Insausti y Eduardo Chávez. Por esa época sobresalieron como aficionados Esther Hernández D' Abrigeón, María Valcárcel, Oscar Coterá, Olga Solís y Esther Hautrive.

Debemos señalar también, que durante la década del treinta aparece por primera vez en la ciudad el teatro radial en la emisora CNHJ, que se inició por Luis Manuel Martínez Casado en un programa denominado Teatro del Aire donde se interpretaban obras dramáticas de la literatura universal. Entre los actores además de su director Martínez Casado figuraban Enrique Leiguarda, Ramón Romero, Antonio Mirete, Arnaldo Díaz y Virginia Rodríguez entre otros. También en esta emisora se transmitió el espacio denominado La hora católica, en el que se dramatizaron pasajes bíblicos e historias de santos.

Poco después Luis Manuel Martínez Casado y su hermano Mario comenzaron a hacer teatro radial en otra emisora cienfueguera de entonces, la CMHX, que estaba situada en la calle Castillo entre Prado y Cristina. Allí tenían gran éxito artístico con las obras que transmitieron lo que hizo que esta emisora creciera en audiencia. Entre los que actuaban se encontraban Margot Torralba, Arnaldo Díaz y Rosalía Castiñeira.

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, pues se celebró en el Teatro Terry y se transmitió por radio.

Otro grupo teatral aficionado hizo su irrupción en 1945, dirigido por Antonio Mirete. En él figuraban entre otros, Carmen Vázquez, Rafael y Eugenia Alcázar, Lincoln George, Juan José Fuxá, José García y Mirete que era su director.

Juan José Fuxá, desde entonces y después de recibir varios cursos sobre teatro moderno en el grupo ADAD, el Teatro Universitario y el Patronato del Teatro en La Habana, inició en esta ciudad una activa labor encaminada a promover el teatro de aficionados con obras de gran importancia, entre ellas obras de O'Neill, Ibsen, Chéjov y otras con una concepción teatral nueva.

Fuxá tuvo gran significación para el movimiento teatral cienfueguero, porque en noviembre de 1949 logró que la Sociedad de Artes y Ciencias, presidida por Delia Cantero, patrocinara un curso de iniciación en el arte escénico dirigido por él y con la colaboración de Alberto García Menéndez y Arnaldo Díaz.

La década del cincuenta aportó un enriquecimiento progresivo de la calidad del teatro aficionado al desarrollarse grupos tan importantes como el del Ateneo de la ciudad, cuya sección de declamación estaba dirigida por Juan José Fuxá, y por otra parte, el cuadro dramático que funcionaba en la Escuela Enrique José Varona, impulsado por el profesor Juan Olaiz y el locutor Armando Lamelo.

En mayo de 1954, al inaugurarse el local renovado del Ateneo en los altos del Teatro Terry, se exhibió la obra "El Patán de Antón Chéjov". El éxito fue tal que fue necesario repetir la obra. A partir de 1955 se presentaron "Vidas privadas" y "La fiebre del heno" de Noel Coward, "El mejor fruto" de Raúl González de Cascorro, entre otras. Después de 1959 este grupo teatral estuvo dirigido por José M. Macías y Félix Puerto Muñiz.

Para resumir podemos afirmar que en el período de 1920 a 1959 el teatro en la región cienfueguera estuvo influenciado en gran medida por el desarrollo económico alcanzado por la región con respecto al país y por el posterior carácter mercantil que tomó el teatro, pues por los grandes niveles de aceptación que alcanzó la manifestación, la construcción de teatros era una fuente de enriquecimiento garantizado, todo esto es también influenciado por el creciente número de grupos de teatros de aficionados con que se contaba.

1.6. El teatro de la neocolonia como práctica sociocultural.

En Cuba en el período neocolonial observamos que una de las primeras contribuciones del teatro la podemos encontrar en el arraigo de esta tradición desde los primeros años de la República. Caracteriza esta época el marcado carácter económico en el cual se le concedió en los primeros años gran importancia a la creación de salas de teatro, debido a los altos niveles de preferencia poblacional, estos constituían una fuente de ingresos segura para los inversionistas burgueses de la época.

Coexiste en ese período histórico una retroalimentación cultura-economía pues con el progreso económico que le reportaba a la burguesía la inauguración de teatros, se beneficiaba también la cantidad de sedes o instituciones teatrales con que se contaba.

Luego esta retroalimentación se basó en la mercantilización del arte teatral, pues el teatro alcanzó altos niveles de influencia sociocultural, ya que el sistema de significaciones socialmente asumido manejó la visión de esta práctica como una fuente segura de ingresos, elevándose así el número de teatros y variando los significados del teatro en la cotidianidad a través de lo representado en las relaciones individuo – individuo; individuo – grupo; individuo-sociedad.

El fuerte movimiento de artistas aficionados al teatro; el cual data desde los Areitos, antes de que se construyera el primer teatro en las ciudades, pues se hacían representaciones teatrales por aficionados en algunas casas particulares, patios comunitarios y otros, los cuales han estado muy vinculado a las principales etapas del desarrollo histórico social de nuestro país, es un ejemplo más de practica social y cultural.

El desarrollo auténtico de las prácticas culturales nos ha llevado a nuevos enfoques y definiciones, hasta llegar al universo de las prácticas socioculturales, lo cual es el objetivo puntal de este epígrafe, específicamente al reconocer el teatro en el período de la neocolonia en Cuba como una práctica sociocultural.

Según el “Centro de Investigación para la Cultura Juan Marinello” en Cuba, las prácticas socioculturales en un sentido amplio es toda actividad de producción y recepción cultural, para su estudio aporta la siguiente definición de Práctica Sociocultural:

“Es toda la actividad cultural e identitaria que realiza el hombre como sujeto de la cultura y/o como sujeto de identidad, capaz de generar un sistema de relaciones significativas a cualquier nivel de resolución y en todos los niveles de interacción, conformando, reproduciendo y/o produciendo (modificándolo) el contexto sociocultural tipificador de su comunidad.”(CIC Investigación para la Cultura Juan Marinello, citado en Desarrollo Local y Estudios socioculturales, 2006, 27)

La definición de prácticas socioculturales que asume este estudio aparece publicada por la Editorial Universo Sur de la Universidad de Cienfuegos, en la colección Humanística titulada: “Desarrollo Local y prácticas socioculturales” (2006). Además es la elaborada por el Proyecto Luna a partir del estudio de la propuesta del Centro Juan Marinello y el CIPS “Modelo Teórico de la Identidad Cultural” entendiéndose por práctica sociocultural a:

“... toda la actividad cultural e identitaria que realiza el hombre como sujeto de la cultura y/o como sujeto de identidad, capaz de generar un sistema de relaciones significativas a cualquier nivel de resolución y en todos los niveles de interacción, conformando, reproduciendo,

produciendo y modificando el contexto sociocultural tipificador de su comunidad ” (Díaz Díaz,E,2006:27)

Debemos tener en cuenta que la cultura no es solo práctica, ni la suma descriptiva de los hábitos, costumbres y tradiciones de una sociedad, sino que contiene además a todas las prácticas socioculturales, siendo la suma de sus interrelaciones. Desde el punto de vista artístico se puede apreciar, que una determinada manifestación puede llegar a ser una práctica sociocultural en la producción y recepción cultural en correspondencia con una región específica; sin llegar a ser absoluta esta meditación como el único modo de análisis.

Si hablamos del teatro en Cuba como una práctica sociocultural, hablamos entonces de los valores sociales, los cuales no son separables de los hechos, por lo que todo hecho o actividad cultural tiene un significado, una representación que es demostrada a través de los sujetos y que permite conocer, interpretar, reproducir e incluso modificar el sistema cultural a nivel individual y en su relación con el contexto social, incluyendo así a la cultura dentro de las relaciones sociales que establecen los hombres.

“(…)aquellos actores que intervienen o pueden intervenir en la articulación de las políticas culturales. (...) los agentes cambian y evolucionan de acuerdo con las variables espacio / territorio-tiempo/ evolución-contexto (próximo y global), representando un factor determinante en la consolidación de la intervención social en un campo concreto”.
(Martinell, Alfons, 1999:20)

Según las fuentes teóricas que anteceden esta investigación plantean que:

“Los estudios teatrales históricamente han estado enfocados, en torno al origen del mismo y su desarrollo en diferentes etapas; al abordarlo como práctica sociocultural estamos decodificando la función social de sus significantes. Las aportaciones primordiales para entender los modos de comportamiento que se tejen en el conjunto de relaciones sociales donde se insertan las prácticas socioculturales asociadas a este fenómeno, descansa precisamente en la visión acerca de la función social de sus significantes.” (Piedra y Moya,2008:29)

Según criterios de las escritoras anteriores para la comprensión de los significantes de un sistema teatral es necesario hacer un análisis de la estructura que éste asume y como se concreta en un contexto específico. La estructura del teatro cubano, se puede considerar establecida por los siguientes elementos:

- **Como una manifestación artística:** deben destacarse su historia, es decir los antecedentes de la manifestación y sus orígenes, sus características distintivas, su creatividad y expresión y las diferentes tendencias y proyecciones en todo el país.

- **Como producto teatral:** se puede apreciar la capacidad de expresar elementos tradicionales de los valores identitarios regionales y la demanda y satisfacción de este tipo de manifestación artística en función del tipo de público y locaciones.
- **Como agente sociocultural:** tener en cuenta las instituciones relacionadas, los grupos teatrales con sus características, calidad, tipología, criterios de selección artístico y profesional, los distintos especialistas, técnicos y directivos, así como el público con su gusto estético, sus niveles de audiencia, su conocimiento, etc.

La práctica teatral como agente calificador y de correspondencia entre fenómenos y estructuras sociales totales, realimentado por el hombre en su doble condición de “Emisor y Receptor”; entonces, los complejos sistemas de significados de la obra teatral - carácter “cerrado” y “abierto” de ella-, no serán remplazados por los elementos contenidos en la realidad; sino que se producirá una transferencia de las ideas (presentes en la comunidad) sobre esa realidad artística, que las asume y representa.

Estos presupuestos los contiene el teatro en concordancia con los diferentes períodos y orientaciones sociales creando y recreando realidades en proceso continuo.

A nuestro juicio queda demostrado que el teatro en Cuba es una práctica sociocultural por su representatividad en lo social y cultural, no solo como manifestación artística o como actividad, o como representación ideal de la realidad, sino como reflejo social de las necesidades materiales, espirituales y transformadoras que conforman la comunidad cubana y en especial del período histórico social de la neocolonia.



Capítulo II: Fundamentos Metodológicos de la investigación.

2.1. Diseño metodológico de la investigación.

Título: “El teatro en Palmira como una práctica sociocultural. Principales aportes a la cultura local de 1920-1959. ”

Tema: El teatro en Palmira como una práctica sociocultural.

Situación problemática es la siguiente: Los procesos investigativos relacionados con el teatro, desarrollados hasta la fecha en el marco local tienen gran valor histórico, descriptivo empírico, carente de una interpretación sociocultural científica. Son insuficientes los estudios sobre el teatro en Palmira en la etapa de la neocolonia (1920-1959) como práctica sociocultural portadora de elementos que conforman la cultura local lo cual fortalece el pensamiento identitario y la cultural palmireña desde la perspectiva sociocultural.

Problema de investigación: ¿Cuáles son los principales aportes del teatro en Palmira como práctica sociocultural y los diferentes elementos que enriquecen la cultura local en la etapa de 1920-1959?

Objetivo General.

➤ Valorar el desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en la etapa de 1920-1959.

Y como **objetivos específicos** los siguientes:

1. Caracterizar la dinámica del desarrollo teatral en Palmira en la etapa de 1920 a 1959.
2. Analizar los rasgos del teatro palmireño como práctica sociocultural.
3. Determinar que elementos aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad en la etapa estudiada.

Idea a defender: El teatro en Palmira como práctica sociocultural durante la etapa de 1920 -1959 es portador de diferentes elementos que enriquecen la cultura local.

Objeto de Investigación: El teatro como expresión de la cultura local.

Campo de Acción: El teatro en Palmira como una práctica sociocultural.

2.2. Justificación del problema.

Se selecciona el período de 1920 a 1959 para valorar el desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural porque entre los años 1921-1925 se establece el teatro “Velia”, este teatro desempeñó un importante papel en el contexto urbano local y en esa misma década, en el año 1929, Cleto Sánchez crea la compañía “Cataplum” conformada por dieciocho artistas aficionados de la localidad y sus actores y actrices, los cuales se dedicaban a las labores agrícolas y trabajaban en los centrales azucareros de la localidad y las mujeres se

desempeñaban como amas de casas en su generalidad, además se nutrían de otros profesionales tales como: pianistas, guitarristas, escritores y otros. Esta compañía mantuvo un desarrollo teatral creativo y sistemático hasta la década de 1950, generando un movimiento dinámico unido a la integración y la participación del pueblo en estas actividades en el período seleccionado.

El problema se presenta novedoso a partir de los siguientes presupuestos:

- Son insuficientes las investigaciones sobre el teatro en Palmira en la etapa de la neocolonia (1920-1959) como práctica sociocultural portadora de elementos que conforman la cultura local lo cual fortalece el pensamiento identitario y la cultural palmireña desde la perspectiva sociocultural.
- Porque se aprecia desde el punto de vista metodológico que se carece de una coherencia en los métodos y técnicas de estudios del teatro como manifestación de la cultura y se quedan en la descripción empírica y cronológica de sus prácticas artísticas y culturales y en valoraciones casi nunca críticas de sus aportes, herramientas que ofrece la perspectiva sociocultural para profundizar en los estudios de las prácticas socioculturales desde la manifestación cultural del teatro.
- Porque la investigación se sustenta en una estrategia metodológica que favorece la triangulación de datos, para conocer las características ,artísticas y socioculturales de las prácticas que desarrollan los artistas en sus diversos y complejos contextos a partir de una interpretación sociológica, psicológica, cultural que implica las expresiones documentales, iconográficas, las interpretaciones socioculturales comunitarias, la percepción que se tiene sobre la manifestación artística y en especial en los momentos histórico de la etapa de 1920 a 1959.

2.3. Principales unidades de análisis.

Teatro: Género del arte escénico basado en la composición, interpretación y representación de una realidad, mediante la combinación de discurso, gestualidad, escenografía, música, sonido y espectáculo que crea un sistema de relaciones significativas que conforman, reproducen, producen y modifican el contexto sociocultural de una comunidad. (Piedra y Moya,2008: 29)

Manifestación artística: “Tiene dos dimensiones: una es la creatividad artística y la segunda, es la expresión artística. Las manifestaciones artísticas son formas de la actividad humana que crecen a partir de los actos más rutinarios de la vida cotidiana, ofrecen la posibilidad de pensar y comunicar sus realidades desde una visión nueva con códigos y símbolos específicos.” (UNESCO, 1999:99)

Comunidad: "Grupo humano que habita en un territorio determinado con relaciones interpersonales, Historia, formas de expresiones y tradiciones que lo identifica y sobre todo con intereses comunes". (CIE "Graciela Bustillos", 2000:10)

Lo Comunitario del Teatro: Se da en lo que denomino relación intracomunicativa – intercomunicativa o sea, como referencia a su cualidad comunicativa. La relación que establece el ACTOR como hombre, como sujeto consigo mismo – en el primero de los casos; y lo segundo, en su posibilidad de relacionarse con sus semejantes utilizando al teatro como canal comunicativo y agente de socialización. (Tönnies, F, 1957)

Promoción Teatral: Según la autora es un sistema de acciones encaminadas a establecer procesos de transformación en la sociedad, lo cual se convierte en estímulo de naturaleza educativa, en un mayor acercamiento dinámico marcado por intereses grupales a la población.

Prácticas socioculturales: "Toda la actividad cultural e identitaria que realiza el hombre como sujeto de la cultura y/o como sujeto de identidad, capaz de generar un sistema de relaciones significativas a cualquier nivel de resolución y en todos los niveles de interacción, conformando, reproduciendo, produciendo y modificando el contexto sociocultural tipificador de su comunidad." (Díaz, E, 2004:27)

Agentes socioculturales: "en sentido amplio, aquellos actores que intervienen o pueden intervenir en la articulación de las políticas culturales. (...) los agentes cambian y evolucionan de acuerdo con las variables espacio / territorio-tiempo/ evolución-contexto (próximo y global), representando un factor determinante en la consolidación de la intervención social en un campo concreto" (Martinell, Alfons, 1999:20)

Espacio local: esta definido como un conjunto de subsistemas en interacción dinámica entre sí y con su medio ambiente, cuya finalidad es la satisfacción de las necesidades no solo de las personas que viven y/o trabajan en esta localidad, sino de las necesidades e intereses de los diferentes subsistemas que forman parte del sistema local. (Agüero Contreras,1996:111)

2.4. Operacionalización de las unidades de análisis.

UNIDADES DE ANÁLISIS	DIMENSIONES	INDICADORES
Teatro	Histórico – Teórico.	-Fundamentación teórico – práctica del objeto de la investigación. -Caracterización histórica y particularidades del teatro en América latina, Cuba y en Palmira en el período de 1929-1959. -Tendencias y proyecciones del teatro local de la época.
	Producto Teatral.	-Capacidad de expresar elementos tradicionales de la cultura local. -Demanda y satisfacción al tipo de público y locaciones.

	Agentes Socioculturales.	-Instituciones. -Grupos teatrales: características, calidad, tipología, selección artística y profesional. -Especialista, técnicos, e instructores de teatro de la Casa de la Cultural. -Publico, gusto estético, niveles de audiencia, conocimiento.
Practica sociocultural.	Histórica, teórica y metodológica	-Características históricas y contextuales de los estudios científicos sobre prácticas socioculturales.
	Social. Cultural.	- Identificación de las diferentes prácticas teatrales en Palmira. --Descripción de las prácticas teatrales. - Valoración de los significados de las prácticas teatrales.
	Sociocultural	- Valorar cuales de estas prácticas teatrales pueden declararse como prácticas socioculturales que nutren e interactúan en la cultura local. - Utilidad social
	Institucional.	- Nivel de relación que tiene la comunidad de Palmira con las actividades teatrales de la época. - Identificar cuáles son los elementos principales que caracteriza estas prácticas socioculturales a partir de su repercusión social. - Valorar los aportes de las prácticas socioculturales del teatro a la cultura de la localidad
Cultura local.	Histórica.	-Características históricas y culturales del teatro en Palmira de 1929-1959.
	Geográfica Regional.	Mapeo de la comunidad y los locales donde se Efectuaban las representaciones teatrales.
	Artística o Cultural.	-Rasgos culturales distintivos. -Costumbres -Tradiciones.

2.5 .Justificación Metodológica.

En la investigación cualitativa la profundidad y el detalle son atributos esenciales. Mientras que los métodos cuantitativos (por ejemplo, los cuestionarios cerrados de encuesta) cubren muestras relativamente amplias con un número reducido de preguntas, el enfoque cualitativo se limita usualmente a pocos casos que proporcionan una gran cantidad de información. Sin embargo, no hay reglas que guíen al investigador en relación con el grado de profundidad y de detalle en su programa de indagación cualitativa.

En este sentido Manuel Canales, (2001) expresa:

“(…)si algo caracteriza un estudio cualitativo es la presencia *de cuerpo y palabra* del investigador y el investigado. De alguna manera, ocurre que en el estudio cualitativo el

instrumento es el investigador. Su escucha, su palabra vacía, su estar ahí como tercero que muestra un otro atento y subjetivo, es lo que permite el habla propiamente tal: por definición subjetiva y personal. Sólo ante una persona puede alguien presentarse como tal. De la vida sólo se habla con alguien capaz de entenderla. Las palabras que sacan palabras –una metáfora con más de un sentido certero respecto a la investigación cualitativa– es la de un sujeto plenamente en el habla –no negado tras un instrumento, como en el caso del investigador cuantitativo que intenta la llamada ecuación personal igual a cero, o lo que es lo mismo, la automatización del procedimiento interrogativo, así llamado también recolección de datos-. En el habla, la subjetividad del investigador es el instrumento en el que se refleja el habla del investigado.” (p.18)

Por lo anteriormente planteado declaramos que el presente estudio asume básicamente la perspectiva cualitativa por ir más hacia la interpretación del fenómeno en sí. El investigador quiere obtener respuestas sobre el significado de los comportamientos, de los discursos, de las motivaciones. Intenta meterse "en el interior" de la realidad. Este enfoque cualitativo nos brinda una cercanía al contexto social, adecuado a la comprensión e interpretación intencional de determinadas conductas de los agentes socioculturales en su sistema de valores, deseos, creencias, modos de actuación, entre otros, en correspondencia con el significado del teatro como fenómeno y su trascendencia como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en la etapa de 1929-1959.

2.5.1. Método Fenomenológico.

La perspectiva fenomenológica está ligada a una amplia gama de marcos y escuelas de pensamiento en las ciencias sociales. Los dos enfoques teóricos principales de la perspectiva fenomenológica según Taylor y Bordan (1977:343) son: el interaccionismo simbólico y la etnometodología, que se han convertido en fuerzas dominantes en las ciencias sociales y pertenecen a la tradición fenomenológica.

Según Gregorio Rodríguez *Javier Gil Flores y Eduardo García Jiménez* (2004):

“Es el estudio de la experiencia vital, del mundo de la vida, de la cotidianidad. Lo cotidiano, en sentido fenomenológico, es la experiencia no conceptualizada o categorizada (...) es la descripción de los significados vividos, existenciales (...) procura explicar los significados en los que estamos inmersos en nuestra vida cotidiana, y no las relaciones estadísticas a partir de una serie de variables, el predominio de tales o cuales opiniones sociales, o la frecuencia de algunos comportamientos”. (p.43)

Por todo lo anterior para el presente estudio seleccionamos el método fenomenológico pues facilita la reconstrucción detallada del acontecer histórico indicando los descubrimientos, sucesos y pormenores fundamentales desde el punto de vista sociocultural que han formado

parte de la misma. Esto posibilita descubrir las principales etapas de espléndido desarrollo, los períodos de florecimiento, de crisis o de cambio que han caracterizado el desarrollo del teatro, en nuestro caso, en la localidad de Palmira. Además orienta su acción hacia la interpretación de los significados de determinadas políticas y valores culturales que no son más que las acciones de la vida sociocultural integrada por aspectos de vital importancia del desarrollo teatral palmireño, los cuales contribuyen a forjar el sentido de pertenencia y enriquecimiento de la historia local a establecer los elementos de diferenciación de nuestra comunidad teatral.

Todo lo anterior proporciona un superior nivel de interpretación y comprensión del mundo y de la vida a través de las prácticas teatrales en la localidad de Palmira.

2.6- Estrategia de recogida de Información.

2.6.1. Análisis de documentos.

El análisis va más allá de la descripción, usando métodos para transformar los datos. A través de este proceso, el investigador lleva los datos más allá de la descripción. Con el análisis, el investigador identifica las características y describe las interrelaciones entre ellas (Wolcott, 1994:16). Durante éste, el énfasis está en la identificación de temas y patrones en los datos. La codificación utilizada antes en la descripción también puede utilizarse para extender, transformar y reconceptualizar los datos, lo cual da la oportunidad de diversificar el análisis. (Burns, N. Grove S, 2004:45).

Según Carlos A. Sandoval Casilimas (2002:134):

“ El análisis documental se desarrolla en cinco etapas. En la primera, se realiza el rastreo e inventario de los documentos existentes y disponibles; en la segunda, se hace una clasificación de los documentos identificados; en la tercera, se hace una selección de los documentos más pertinentes para los propósitos de la investigación; en la cuarta, se realiza una lectura en profundidad del contenido de los documentos seleccionados, para extraer elementos de análisis y consignarlos en "memos" o notas marginales que registren los patrones, tendencias, convergencias y contradicciones que se vayan descubriendo; finalmente, en el quinto paso, se realiza una lectura cruzada y comparativa de los documentos en cuestión, ya no sobre la totalidad del contenido de cada uno, sino sobre los hallazgos previamente realizados, de modo que sea posible construir una síntesis comprensiva total, sobre la realidad humana analizada.” (p.134)

El presente estudio proyecta el análisis de los siguientes documentos:

a) Documentos Escritos.

1. Tesis de Maestría.
2. Trabajos de Diploma.

3. Trabajo Investigativos: “Apuntes sobre Cleto Sánchez”, de los autores: Lic. Marilin Águila y Jorge Der Dau ,especialista de teatro.(registrados en el Museo Municipal)
4. Carteleras de promoción del teatro de la época (1929-1959).(Documentos del Museo Municipal)
5. Libros históricos, recogidos como patrimonio bibliográfico en el Museo de la localidad.
 - a) Memoria Histórica de Palmira y su Partido. Serize y Xenes, Agustín Imprenta talleres. Archivo Nacional. La Habana. Cuba. 1963.
 - b). Apuntes bibliográficos de Palmira y su partido de Ángel del Riego. Inédito. S/p.

b). Documentos no escritos: Fotografías. (Ver Anexo 1)

El análisis documental de la fotografía se realiza teniendo en cuenta los criterios de Félix del Valle Gastaminza (2001), el cual propone un método para el análisis documental de fotografías y, para ello, se revisan algunos aspectos de la imagen como modo de representación de la realidad, como documento de carácter informativo, social o histórico.

La consideración documental de la fotografía debe tener en cuenta que ésta difícilmente puede desgajarse de un contexto específicamente documental (lugar de aparición, pié de foto, material textual o visual complementario, etc.) por lo que habrá que estudiar las relaciones entre el documento y el contexto.

Lo cierto es que una fotografía tiene multitud de lecturas, a veces tantas como lectores, pero algunas serán mentirosas, falaces o manipuladoras. El documentalista tiene dos posibilidades no excluyentes:

1. Buscar en la fotografía lo que el autor quería expresar.
2. Buscar en la fotografía lo que ésta dice, independientemente de las intenciones del autor.

En este segundo caso se articula la oposición entre:

- 2a. Buscar en la fotografía lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite;
- 2b. Buscar en la fotografía lo que el lector encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones o arbitrios.

Los pasos metodológicos a seguir para el análisis documental de la fotografía se realiza teniendo en cuenta los criterios de Félix del Valle Gastaminza (2001). (Ver Anexo 2)

Los aspectos a analizar son los siguientes.

- Grupos teatrales representativos de las diferentes décadas.
- Utilización y alcance de espacios promocionales idóneos.

Mediante el empleo de esta técnica se pudieron obtener datos y características en diferentes niveles como: cultural y fenomenológico, entre otros, además de permitir la confrontación de

criterios acerca de este tema de forma tal, que se pudo interpretar y recopilar información muy valiosa.

2.6.2. Entrevista a informantes clave.

La entrevista se utiliza para la obtención de información, mediante una conversación profesional con una o varias personas para un estudio analítico de investigación o para contribuir en los diagnósticos o tratamientos sociales. Se realiza para conseguir un profundo y mutuo entendimiento. El objetivo del investigador es obtener una idea profunda de las experiencias de los participantes. Durante las entrevistas para los estudios cualitativos, el investigador y el entrevistado están activamente comprometidos en la construcción de una visión del mundo.

Según N. Grove Burn (2004) “Las estrategias utilizadas para registrar la información de las entrevistas comprenden: tomar notas durante la entrevista, escribir notas detalladas inmediatamente después de ésta o registrar la entrevista en una grabadora.”

Es considerada por Gregorio Rodríguez y otros (2004) como: “una técnica en la que una persona o entrevistado solicita información de otra o de un grupo (entrevistados, informantes), para obtener datos sobre un problema determinado.”

En esta investigación se realiza la entrevista a informantes clave semiestructurada pues se adapta a un guión predefinido.

La entrevista a informantes claves se utiliza en el presente estudio porque nos ayuda conocer la carencia de la identificación del teatro en Palmira como práctica sociocultural y a reconocer los aportes de diferentes elementos que enriquecen la cultura local en el período de 1920 a 1959.

Para la aplicación de esta técnica se consideraron informantes clave a:

A) Especialistas sobre el tema: Directora de Cultura, Técnicos, Metodólogos, Instructores de teatro, Promotores Culturales y aficionados al teatro

B) Personas del contexto local con ciertos conocimientos culturales que vivieron la etapa prerrevolucionaria en la localidad de Palmira, comprendidos entre las edades de 50 a 70 años. (Ver Anexo 4 y5)

Para el análisis y confrontación de los resultados obtenidos mediante el empleo de estas técnicas antes explicadas se utilizó la triangulación de datos por cuanto contribuye a elevar la objetividad del análisis de los datos y a ganar una relativa mayor credibilidad de los hechos. Lo que se trata de delimitar no es simplemente la ocurrencia ocasional de algo, sino las huellas de la existencia social o cultural de algo (cuya significación aún no conocemos) a partir de su recurrencia, es decir, diferenciar o distinguir la casualidad de la evidencia.

Su objetivo es verificar las tendencias detectadas en un determinado grupo de observaciones....Generalmente se recurre a la mezcla de tipos de datos para validar los resultados de un estudio piloto inicial (Olsen, 2004).

2.7. Tipo de estudio. Descriptivo.

La selección del tipo de estudio a realizar depende, en lo fundamental, del enfoque que el investigador pretenda darle al estudio y de lo que la revisión de la literatura científica y otras fuentes de información pueda revelar sobre el “estado del arte y de la práctica” en el tema de investigación que se aborda. Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis (Dankhe, 1986).

Los estudios descriptivos miden de manera más bien independiente los conceptos o variables con los que tienen que ver. Teniendo en cuenta lo anteriormente planteado se seleccionó esta modalidad pues se necesita describir los aspectos más significativos para decretar los principales aportes del teatro en Palmira como práctica sociocultural y portador de diferentes elementos que enriquecen la cultura local en la etapa de 1920 – 1959.

2.8 Tipo de muestra.

En esta investigación se realiza un muestreo intencional, pues el investigador selecciona los elementos que a su juicio son representativos. En este muestreo la extracción de la muestra y su tamaño para ser representativa, se valora de forma subjetiva, este tipo de muestra se denomina no probabilística.

Según Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio (2006):

“En las muestras no probabilísticas, la elección de los elementos no dependen de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características de la investigación o de quien hace la muestra. Aquí el procedimiento no es mecánico, ni con base en fórmula de probabilidad, sino que depende del proceso de toma de decisiones de una persona o de un grupo de personas.” (p. 241)

La muestra no probabilística es adecuada cuando se trata de un estudio con un diseño de investigación descriptivo como este, es decir no es concluyente sino su objetivo es documentar ciertas experiencias. Este tipo de muestra supone un procedimiento de selección informal y un poco arbitraria, pero se utiliza en muchas investigaciones.

Universo: Especialistas y trabajadores de la cultura palmireña vinculados a la investigación científica de artistas y personalidades de la cultura, individuos, grupos sociales e instituciones relacionados con objeto de estudio. El universo está conformado por 80 trabajadores de la Cultura en la localidad de Palmira distribuidos en 7 instituciones culturales y la Dirección Municipal de Cultura y 180 comunitarios que conviven alrededor de las instituciones culturales en el Centro histórico el cual pertenece al Consejo Popular de Palmira Sur para un Universo de 260 personas.

Muestra: intencional a especialistas y trabajadores del sector cultural y aficionados para un total de 20 personas lo que representa el 20% de la muestra de los trabajadores de Cultura. En el Centro Histórico se seleccionó 37 personas del contexto local con ciertos conocimientos culturales que vivieron la etapa prerrevolucionaria en la localidad de Palmira, comprendidos entre las edades de 50 a 70 años para un universo de 57 personas.

Aporte de la investigación.

- **Plano teórico:** Perfecciona los soportes teóricos pues la autora aporta concepciones sobre la Promoción Teatral desde la perspectiva sociocultural lo cual contribuye al estudio. Amplia las concepciones que se vienen construyendo pues en esta se interpreta el teatro siendo una manifestación artística como una práctica sociocultural portadora de elementos que conforman la cultura local.
- **Plano práctico:** Ofrece una valoración del desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en el período de 1920 - 1959. .
- Permite determinar los elementos que aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad y la contextualización histórico cultural del desarrollo teatral en Palmira en la cultura local en el período de 1920 - 1959.

Novedad Científica.

Por primera vez en la localidad de Palmira se realiza un estudio que permite valorar el teatro como una práctica sociocultural portadora de elementos que enriquecen la cultura local lo cual aporta conocimientos sobre el desarrollo teatral que influyeron positivamente en la comunidad palmireña, en la etapa neocolonial. De ahí que esta investigación ofrecerá, según se conoce hasta la actualidad, el primer estudio teórico y metodológicamente fundamentado acerca de esta concepción.



Capitulo 3

Capítulo III. Análisis y discusión de los Resultados.

3.1. Dinámica del desarrollo teatral en Palmira en el período de 1962– 2009.

Sobre la dinámica del desarrollo del teatro en Palmira en el período de 1920 a 1959, tema que abarca la presente investigación, se hace necesario la utilización de la técnica de análisis de documentos, no se han localizado trabajos de autores foráneos. Sí se han hallado documentos en el Museo Municipal con carteleras de promoción del teatro de la época neocolonial, algunos apuntes registrados en dos libros históricos, recogidos como patrimonio bibliográfico en el Museo de la localidad. Además el Trabajo de Diploma “Propuesta de Talleres de Apreciación-Creación para desarrollar el Teatro Vernáculo local en alumnos de 9no grado de la ESBU “Gil Augusto González” del municipio de Palmira, de la instructora de arte Yenisey Suárez Molina. Otros investigadores del territorio han abordado el tema La historia del teatro en Palmira; ejemplo de esto es el trabajo realizado por la Lic. Marilyn Águila y Jorge Der Dau, especialista de teatro con el tema “Apuntes sobre Cleto Sánchez”, en el cual se aprecia que desde el punto de vista metodológico carece de una coherencia en los métodos y técnicas de estudio del teatro como manifestación de la cultura y se quedan en la descripción empírica y cronológica de sus prácticas artísticas.

A partir de las consultas bibliográficas y en entrevistas a personas autorizadas, Directora de Cultura, Técnicos, Metodólogos, Instructores de teatro, Promotores Culturales y aficionados al teatro y a personas del contexto local con ciertos conocimientos culturales que vivieron la etapa prerrevolucionaria en la localidad de Palmira, comprendidos entre las edades de 50 a 70 años, se condiciona el estudio por un enfoque primordialmente histórico-cultural, lo cual conformará el marco cronológico para valorar el desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecedores de la cultura local en el período de 1929-1959

3.1.1. Caracterización del escenario histórico, social, cultural y económico de la localidad de Palmira de 1920 a 1959.

En la primera mitad de la década del 20 el crecimiento de la población en la localidad de Palmira aumenta considerablemente, el proceso de organización y comercialización local provoca el surgimiento de caseríos con el predominio de mano de obra barata, desposeída de los medios de producción y con muy pocos ingresos financieros. La celeridad del aumento de las producciones y de la comercialización de los azúcares que producían los centrales palmireños sirvió de estímulo en la localidad para nuevas inversiones en la industria, el transporte y la agricultura; ya para 1927 la localidad contaba con una cantidad de establecimientos que demuestran el esplendor de la actividad comercial, por lo que se contaba con: 9 Tiendas Mixtas, 2 Tiendas de Tejidos, 19 Bodegas, 1 Hotel con Fonda, 1 Fábrica de Curtir Pieles, 1 Agencia de

Pompas Fúnebres, 3 Confiterías, 2 Herradores, 2 Panaderías, 3 Farmacias, 1 Lunch y Bodega, 5 Fondas, 1 Trituradora de Piedras, 1 Talabartería, 4 Barberías, 2 Tiendas de muebles, 9 Lunch, 3 Cafeterías, 1 Imprenta de Mano, 2 Carreterías, 5 Zapateros.

Significativo fue el servicio de trenes de Cienfuegos a Palmira inaugurado el 1ro de Noviembre de 1918 por la Empresa "The C.C Rail Ways Lt, cada una hora se recibía este servicio en la localidad.

Se puede apreciar como Palmira era un nudo tocado por los ferrocarriles nacionales y locales, esto en sentido general hasta 1920 aproximadamente, le dio esplendor al coincidir en este punto diversas actividades y gestiones que justificaban la gama de establecimientos comerciales y de servicio que existían. (Ver Anexo 6)

De los datos anteriores pueden dilucidarse diversas apreciaciones:

- Los dueños de las fábricas azucareras financiaban a su vez otras actividades económicas, como el comercio al por menor y al por mayor al poseer almacenes que influían en el poderío económico.
- En estos quehaceres hubo marcada influencia de la cultura China (Ver Anexo 7).
- Se aprecia como la posición geográfica del pueblo, el ferrocarril, la existencia de tres importantes centrales, unido a las posibilidades del terreno, fueron factores que decidieron que en las tres primeras décadas del siglo XX Palmira tuviera un amplio desenvolvimiento en el comercio que coadyuvó a que existieran diversas figuras adiestradas en estas labores.(Ver Anexo 8)
- La construcción de la carretera central tiene una influencia positiva en el completamiento de las vías de comunicación entre diferentes zonas importantes, siendo Palmira favorecida por el desarrollo de la infraestructura de carreteras.

En síntesis, el ferrocarril fue aparejado con el azúcar, otro renglón explotado por figuras nacionales y extranjeras, destacándose el capital norteamericano utilizado en la empresa ferrocarrilera.

La actividad de prensa en Palmira durante el periodo neocolonial fue notoria, ello lo confirma Ángel del Riego cuando expresa: "Palmira puede vanagloriarse de haber sido de las primeras poblaciones de la isla que tuvieron periódicos y hasta imprenta".

Su prensa, si bien modesta, fue siempre conservadora, a respetable altura en los límites de la cultura, contó con excelentes revistas, periódicos y verdaderos tipógrafos, entre ellos se distinguieron; Enrique Cabrera, César Perellano, Juan D. Cabrera y Felipe Marín. Las publicaciones contenían artículos sobre los diferentes géneros literarios y dentro de ellos el teatro.

Estos órganos de publicidad en su mayor parte eran hechos por cajistas y a mano, por lo que sufrían interrupción en sus tiradas y salidas. El primer periódico Palmireño fue “La semana” se fundó en el mes de Junio de 1893 por el licenciado en Farmacia Don Arturo Fernández, esta publicación contó con varios colaboradores y se dejó de publicar al comienzo de la guerra de independencia en 1895.

Dentro de las publicaciones e imprentas de mayor connotación abordadas en el estudio de la Historia de la localidad de Palmira se encuentran: el periódico La Nación, dos seminarios titulados Plácido de Literatura, el periódico “ El Palmireño” y otros , contentivos de asuntos de interés local (Ver Anexo 9.)

Según Ángel Hernández Riego (s.a) dentro de las autoridades de Palmira en el período de la Republica de 1929 a 1959 ,encontramos a:

Pedro Margolles Roca (1926-1933), José Manuel Tejada(1933-1933), Emilio Fernández Martínez(1933-1936), Jorge Alpízar Valdés(1936-1946), José Manuel Tejada(1946-1950), Eloy Villar Fonte (1950-1958). (Ver Anexo 10)

La tercera década del siglo tuvo amplia significación en la historia de Cuba por la fundación del primer Partido Comunista. En Palmira se produjo un proceso de creación de células comunistas que se pusieron al frente del movimiento obrero. Hasta 1939 nada cambió para la clase obrera y campesina por el contrario se perpetuaban el desalojo y la expropiación.

En 1934 se firma el “Tratado de Reciprocidad Comercial” en el cual Estados Unidos resultaba más beneficiado, existía el entreguismo y la corrupción política- administrativa de los gobiernos del período (robo de fondos públicos, fraude, juegos, negocios sucios y reparto de la “botella” entre familiares y amigos).En el sector de la Cultura hubo cambios también, pues las bibliotecas y museos eran mal atendidos. En la televisión se impusieron los ideales y costumbres yanquis (charlestón, rock), comerciales y dibujos animados. Aún en esta situación muchos intelectuales y artistas cubanos trabajaron por mantener nuestras tradiciones culturales y fueron dignos representantes de la cubanía. Entre ellos están: Wilfredo Lam, Nicolás Guillen, Ernesto Lecuona, Rita Montaner, René Portocarrero, Adolfo Guzmán, Benny Moré, Juan Marinello y José Z. Tallet. La Neocolonia dejaba huellas, pero tras estas existía las luchas cada vez más amplia para eliminar estos males.

También como resultado de otras investigaciones hoy sabemos que la tradición campesina ha sido fuerte en el territorio y que la misma se ha ido rescatando y revitalizando con valores originarios de la comunidad. Su mayor auge data del año 1936 cuando se organizó y se fundó por primera vez el "Conjunto Campesino" del Municipio, a petición del representante del Gobierno en aquella época Emilio Fernández Martínez, y se creó una estación de radio local por lo que se hace necesario transmitir la música campesina identitaria de la localidad.

En el municipio de Palmira en esta época existía una economía dependiente y parasitaria que afectaba a todas las clases trabajadoras, en especial, a los obreros y campesinos. El desempleo era crónico, estaba desocupados un promedio de 500 trabajadores entre Palmira y San Fernando de Camarones. Los tres centrales azucareros en manos de propietarios privados y sociedades anónimas, principal fuente de empleo, eran la muestra típica de la explotación capitalista pues por largas jornadas de trabajo se pagaban un ínfimo salario que no sobrepasaba los \$120.00 mensual y que descendió de 1956 a 1958. La jornada de 8 horas establecida por la Constitución de 1940 era violada constantemente.

El bajo nivel escolar fue otro de los grandes problemas que caracterizaron a esta sociedad antes de 1959. La situación de la vivienda era desastrosa, la mayoría de las casas del contorno eran de pisos de tierra, barrios insalubres y esto no era preocupación ni ocupación de las autoridades locales.

La salud, como en el resto del país, era prácticamente inexistente dentro de los renglones estatales. El único médico que prestaba servicios a la población cobraba sus haberes por la Alcaldía Municipal y funcionaba en la “Casa de Socorros”. La medicina era un negocio más, pues había en Palmira otras especialidades privadas que solo respondían a la clase rica. En aquella época de los 8639 habitantes que existían era muy común el Tifus, Parasitismo Intestinal y Tuberculosis; coincidiendo con el alto índice de mortalidad que existía.

En el ámbito de la cultura en el municipio existían Sociedades de Instrucción y Recreo, como el Liceo, el Casino Español, las Sociedades de Color “El Alba” y “Juventud Entusiasta”, cine, sala de teatro donde se hacían tertulias literarias, representaciones teatrales y concursos de simpatía y belleza. Se destacó el escultor palmireño Mateo Torriente y el músico y compositor Eusebio Delfín. En la literatura sobresalen los nombres de los escritores Juan René Cabrera y José Ramón Muñiz.

En esta época se destacó la figura de Ernesto Sánchez (Cleto) en la reproducción de la manifestación artística teatral y muy especial en el teatro Vernáculo.

En 1935 se constituye clandestinamente el sindicato de los trabajadores agrícolas e industriales. Para satisfacción de los obreros y como suceso trascendental en el municipio en 1941 resultó electo Elpidio Gómez Guzmán como secretario general de los trabajadores de Portugalete. En Abril de 1955 se produjo un paro de protesta en el ingenio Hormiguero; ya en diciembre de ese año el movimiento obrero se une a la lucha por el diferencial azucarero. La creación del Movimiento Nacional Revolucionario y la Asociación de Jóvenes Palmireños fueron los antecedentes inmediatos para la formación del Movimiento 26 de Julio en la localidad. Luego del asalto al Cuartel Moncada, la nueva dirección del M-26-7 reorganizó a los revolucionarios. En

agosto del 55 se reúnen en Palmira para decidir los objetivos de trabajo y se le dio la estructura que adoptaría. Sucesivamente se fueron conformando en el resto de los asentamientos.

El 26 de diciembre de 1958 el Capitán Julio Martínez, por órdenes de Víctor Bordón, recibe la encomienda de dirigirse a San Fernando de Camarones,.Luego de garantizar la defensa en Camarones se dirigieron al central Hormiguero. Bordón decide atacar a Palmira, le da la tarea el Capitán Martínez de no dejar pasar al ejército enemigo proveniente de Santa Clara en caso que recibieran refuerzos los cuales nunca llegaron. La entrada posterior de los barbudos materializó el triunfo definitivo de los rebeldes en el pueblo de Palmira.

La huelga general convocada por Fidel tuvo un éxito rotundo. Todas las actividades se inmovilizaron, el júbilo era inmenso.

Quedaba la tarea más difícil, la reconstrucción nacional asumida por todo el pueblo desde el 1ro de Enero del 1959.

3.1.2. Desarrollo teatral en Palmira en la etapa de 1920– 1959.

El asentamiento de colonos franceses, fundadores de la Villa de Fernandina de Jagua en 1819 generó la presencia de códigos, estilos artísticos y culturales europeos en todo el territorio de su jurisdicción. Como resultado del proceso de expansión azucarera desarrollado en el territorio durante la primera mitad del XIX, en el año 1842, el terrateniente Agustín de Cerice y Xenes funda Palmira de Alcoy, poblado que entre 1854 y 1860 incrementa notablemente su población considerada como una pequeña ciudadela por su estructura, por lo que no tardarán sus vecinos en demandar acciones culturales que contribuyeran al enriquecimiento espiritual.

Dentro del centro histórico urbano de Palmira se encuentra el parque central, manzana de áreas verdes y núcleo fundamental de la vida sociocultural de la localidad, este se encuentra limitado por las calles Villuenda , Recreo, Cerice y Pórtela que se destacan por sus características ambientales. Durante la etapa colonial el parque y su entorno conquistaron el papel de la gran sala común para la vida social diaria nocturna y dominical de este asentamiento poblacional. Por sus calles perimetrales y anexos se ubican las edificaciones con bellos portales como cumplimiento a las regulaciones de la época que propician la jerarquización urbanística de esta zona conocida como centro histórico, en la misma históricamente se han establecido las edificaciones que representan el poder político, religioso y económico, a saber: el ayuntamiento, la iglesia, sociedades de recreo y no religiosas , comercios y las viviendas de familia con alto poder económico, por tanto este sector urbano se ha convertido a través de los años en un conjunto monumental de inmuebles de valor constructivo ambiental, y en el centro cultural por excelencia.

Las verbenas Populares se convirtieron en festejos inolvidables para toda la población. Se celebraban en diciembre y el escenario fundamental fue el parque y sus alrededores; también se

extendían al Liceo, Casino Español y Sociedades de Color, duraban hasta 7 días. El parque era cerrado con maya y se cobraba la entrada. La firma comercial tabacalera “Trinidad y Hermanos” convocaba a concursos en décimas, los cuales premiaban con ruedas de cigarrillos y pequeñas cantidades de dinero. El Bazar “El Toro” contenía juegos de ruletas, se realizaba el pozo mágico, rifas, exposiciones con bailes de enanos, quioscos con disfraces alegóricos a diferentes culturas como el quiosco mexicano, el español y otros; además, se efectuaban bailes públicos con el punto cubano entre otros.

Donde se localiza actualmente el Templo Bautista, en la calle Cerice No. 36 e/ Camilo Cienfuegos y Pórtela, existió el antiguo “Teatro Velia” que fuera de la propiedad de Don Rufino Roque Mato, las paredes del teatro las construyó el propio Rufino, el teatro tenía sus camerinos para los artistas, este teatro se quemó en 1925 y luego se reconstruyó en un período breve. Este teatro desempeñó un importante papel en el contexto urbano local en la década de 1920. (Ver Anexo 11)

Rufino Roque fue a su vez dueño de la antigua empresa o línea de guaguas de transporte a Cienfuegos, a la cual denominaban “Los pisa y corre de Rufino”, actualmente empresa de ómnibus “La Palmireña”. Velia fue la única hija hembra de Rufino Roque y nace en el año 1921, hermana de ya fallecido Roberto Roque, expedicionario del Granma.

La hija de Rufino cantaba de pequeña y actuaba en el teatro, su hermano Rufino Roque Nuñez fue el primer pianista de la orquesta Aragón sobre el año 1939; Nino, como muchos lo conocieron, se dedicó por entero al piano y entregó su talento musical y su fecunda inspiración a varias generaciones de músicos.

Entre los años 1929 a 1930 cierra el teatro y en el 1935 pasó a ser propiedad de la Iglesia Bautista de Palmira.

En la década del treinta, el Doctor Rubén Castellanos Castilla, Farmacéutico, hermano de la logia “Luz de Palmira”, fue por varios años bibliotecario del Club Masónico, autor de “Guiñapos” y otros cuentos, entre ellos del género teatral; obtuvo Segundo Premio y Diploma del Concurso Interamericano en la República Argentina en el año 1934, así como Primer ex – vicepresidente de la Logia Teosófica “Marie Poutz”, de la capital de la República.

Desde el punto de vista cultural se destaca la celebración del Palmireño Ausente en 1937 donde sobresalió la figura de Andrés Montero Uraviontes, destacado intelectual que incursionó en varias manifestaciones y dentro de ellas en las artes escénicas.

En el año 1948 se construye el cine que ha llegado hasta nuestros días en la calle Portela No 104 entre Camilo Cienfuegos y Estrada Palma, siendo su propietario en aquel momento el Señor: José Eslodarz Wuizinski, el nombre se lo puso el propietario en honor a su hija “Cine Eva”, nombre que actualmente mantiene esa institución cultural.

En este cine en la década del cuarenta se proyectaban filmes y además se utilizaba de manera regular para presentar obras teatrales de artistas aficionados locales cuya entrada contenía el valor de \$ 0,20 por cada función, que por lo general se realizaban en horarios nocturnos a partir de las 8.00.p.m. (Ver Anexo 12). En los bateyes de campo se celebraban las controversias las cuales se dividían en dos bandos: Rojo y Azul, como distintivos se ponían pañoletas y realizaban torneos con carreras de caballo, palo encebado, carreras de amazonas, enlace de toro y otros. Estas actividades duraban un día aunque no existían reglas para la celebración, según la familia receptora. Se podía festejar hasta tres días. En Palmira se conformaban estos bando, Chanito Isidrón formaba parte del bando azul y José Colarte Noa del bando Rojo. Para entrar al espectáculo se vendían papeletas en Espartaco, Camarones, Arriete y en la propia localidad. Estas competencias se efectuaron en la década del cuarenta y el escenario principal era el Cine municipal, el bando azul de Chanito Isidrón tenía gran popularidad. En la competencia el bando azul le cantaba al bando rojo y viceversa, las mujeres bonitas e íntegras moralmente apadrinaban a cada bando; de esta manera, por un tiempo la madrina del bando azul fue la señorita María CaridaD Valladares Díaz y la madrina del bando rojo era Carmela Cuervo.

Chanito Isidrón llegó a Palmira sobre el año 1940, trabajaba en la emisora de Santa Clara y se casó con Estrella Ramos que era hija del Jefe de la estación ferroviaria de nuestro pueblo.

A Estrella dedicó la novela en décimas “Amores Montarases” conocida por Camilo y Estrella. Más de quinientos ejemplares fueron adquiridos por los campesinos de las diferentes zonas del país considerado como un clásico en su género. “ El elegante poeta de Las Villas” dejó su huella de honda raíz popular en nuestros poetas y decimistas esparciendo la savia del género humorístico, su fresca inspiración poética, su ingenio y jocosidad . Además desde las artes escénicas se clasifica por buen declamador y excelente presentador, representando dignamente al bando al cual pertenecía.

La figura de Francisco Díaz Moreira (1926-), de procedencia campesina, calificado como duende hacedor de rimas y poesía se incorpora al conjunto campesino demostrando su fructífero talento como declamador, presentador y cantante. Sus actuaciones comenzaron a tener gran aceptación por los pobladores de Palmira, por lo que en el año 1949 el alcalde Eloy Villar, sabedor del talento de Panchito, le pidió escribiera unas décimas para la campaña política y lo presentó por primera vez en la emisora CMHK de la casa de Virgilio en Cruces, en un programa radial que se llamó “ Gloria Palmireña”. A finales de este mismo año comienza a trabajar en la misma emisora todos los domingos en un programa llamado “ La escalera campesina”. Este programa se escuchaba de 10:00 am a 3:00 pm. En 1959 fue contratado por dos casas comerciales: casa Borda y Canasí, improvisó décimas a los productos que ofertaban, luego comienza a trabajar en la Emisora CMHJ de Cienfuegos.(Ver Anexo 13)

Alrededor de 1950 el destacado compositor José Ramón Muñiz dedicó una canción a los elementos que caracterizaban al pueblo.(Ver Anexo 14)

A manera de conclusión se puede referir que el desarrollo teatral en Palmira en la etapa de 1920– 1959 se caracteriza por:

- La dinámica del desarrollo teatral en Palmira en la etapa de 1920 a 1959 estuvo sujeta al desarrollo del escenario histórico, social, cultural y económico, como elementos fundamentales se encuentran: la llegada del ferrocarril, el desarrollo de la industria azucarera y construcción de la carretera central como vía de comunicación entre diferentes zonas importantes.
- La actividad de prensa en Palmira fue notoria y contó con excelentes revistas, periódicos y verdaderos tipógrafos, estas publicaciones contenían artículos sobre los diferentes géneros literarios y dentro de ellos el teatro.
- Las Sociedades de Instrucción y Recreo, como el Liceo, el Casino Español, las Sociedades de Color “El Alba” y “Juventud Entusiasta”, cine, sala de teatro donde se hacían tertulias literarias, representaciones teatrales y concursos de simpatía y belleza.
- Se destaca la celebración del Palmireño Ausente en 1937 donde sobresalió la figura de Andrés Montero Uraviontes, destacado intelectual que incursionó en varias manifestaciones y dentro de ellas en las artes escénicas.
- Se destaca la figura de Ernesto Sánchez (Cleto) en la reproducción de la manifestación artística teatral y muy especial en el teatro Vernáculo.
- Durante la etapa colonial el parque y su entorno conquistaron el papel de la gran sala común para la vida social diaria nocturna y dominical de este asentamiento poblacional, en estas áreas se celebraron “Las Verbenas Populares” que se convirtieron en festejos inolvidables para toda la población.
- El “Teatro Velia” que fuera de la propiedad de Don Rufino Roque Mato, desempeñó un importante papel en el contexto urbano local en la década de 1920.
- En el año 1948 se construye el cine que ha llegado hasta nuestros días, el cual funcionó como cine – teatro, en el que se representaron variadas funciones teatrales de los artistas locales y de los artistas invitados, además se celebraban las controversias las cuales se dividían en dos bandos: Rojo y Azul, Chanito Isidrón formaba parte del bando azul y José Colarte Noa del bando Rojo, para entrar al espectáculo se vendían papeletas en Espartaco, Camarones, Arriete y en la propia localidad.
- En la década del 40 Chanito Isidrón, “ El elegante poeta de Las Villas” dejó su huella de honda raíz popular en nuestros poetas y decimistas esparciendo la savia del género humorístico, su fresca inspiración poética, su ingenio y jocosidad . Además desde las

artes escénicas se clasifica por buen declamador y excelente presentador, representando dignamente al bando al cual pertenecía.

- También por los años 40 la figura de Francisco Díaz Moreira, de procedencia campesina, calificado como duende hacedor de rimas y poesía se incorpora al conjunto campesino demostrando su fructífero talento como declamador, presentador y cantante.

3.2. Rasgos del teatro palmireño como práctica sociocultural en el período investigado.

En la conformación del epígrafe sobre los rasgos del teatro palmireño como práctica sociocultural en el período investigado se hace necesaria la utilización de la técnica de análisis de documentos, en este caso, el análisis documental de la fotografía se realiza teniendo en cuenta los criterios de Félix del Valle Gastaminza (2001). Se analiza y se describen las carteleras de promoción de las obras de teatro de la época (1929-1959), las cuales se presentan en formato fotográfico y además fotografías de la etapa objeto de estudio; además informaciones valiosas obtenidas en las entrevistas a informantes clave, en tanto partimos de un análisis cronológico de la dinámica del desarrollo teatral en Palmira de la etapa de 1920– 1959 que presenta una caracterización por etapas y décadas:

1ra Etapa: Década de 1920:

- De 1921-1925 se destaca la actuación del cine teatro “Teatro Velia”. Director Roberto Roque Nuñez.. Dentro de los actores principales se encuentra Velia, Rufino Roque Nuñez, actor y pianistas y otros artistas locales e invitados.
- En 1929 Cleto Sánchez crea la compañía “Cataplum”, formada por dieciocho miembros entre los principales integrantes estaban: Ángel Sandar, Antonio Marín, Nilda Nimo, Noelia Simón, Rafael Marín, Francisco Peña, Frank Peña, Isidra Gil, América Villar (musicalizadora de las obras y en ocasiones las dirigía). (Ver Anexo 15)

2da Etapa: Década de 1930:

- Celebración de “Las Verbenas Populares” que se convirtieron en festejos inolvidables para toda la población y donde se realizaban juegos de ruletas, el pozo mágico, rifas, exposiciones con bailes de enanos, quioscos con disfraces alegóricos a diferentes culturas tales como: la mexicana, la española y bailes públicos con el punto cubano entre otros.
- Se destaca la celebración del Palmireño Ausente en 1937 donde sobresalió la figura de Andrés Montero Uraviontes, destacado intelectual que incursionó en varias manifestaciones y dentro de ellas en las artes escénicas.
- En 1934 el Doctor Rubén Castellanos Castilla, Farmacéutico, hermano de la logia “Luz de Palmira”, fue por varios años bibliotecario del Club Masónico, autor de “ Guiñapos” y otros cuentos, entre ellos del género teatral, obtuvo Segundo Premio y Diploma del Concurso Interamericano en la República Argentina.

3ra Etapa : Década de 1940:

➤ En 1948 en el “Cine Eva”, se efectuaban controversias entre los bandos rojo y azul. Chanito Isidrón dirigía el bando azul y José Colarte Noa el bando rojo. Se efectuaba una competencia con poetas, declamadores y damas que representaban a ambos bandos.

➤ En los años de 1942 a 1957, José Placeres Urrutia incursiona en el Teatro de títeres, además como ventrílocuo y amante del arte circense

➤ En el año 1949 la compañía “Cataplún” dirigida por Cleto Sánchez representó en el Teatro Sansón varias obras entre las que se encontraban:

1. “Pobre papá Montero”, en la que actuaban: Cleto Sánchez, Ángel Sandar, Dorita Díaz, Magali Reyes, Carolina Sánchez, Antonio Marín y Rafael Marín.

2. “Llorando a papá Montero”, con la actuación de Cleto Sánchez, Ángel Sandar, Dorita Díaz, Magali Reyes, Carolina Sánchez, Antonio Marín y Rafael Marín.

3. “La Corte de los Milagros”, dirigida por Cleto Sánchez, y con la actuación especial de su compañía teatral.

4. “Preparando las elecciones”, dirigida por Cleto Sánchez, y con la actuación especial del duo de las hermanas Morales, Dorita Díaz, Isidra Gil, Evelio Fuentes y Julio Pedraja. (Sábado 27 de agosto de 1949)

5. “Gran fin de fiesta”, con la actuación especial de Cleto Sánchez, Dorita Díaz, Magali Reyes, Carolina Sánchez, Nilda Nimo, Rafael Marín, Raúl Díaz y Paco Peña. La obra contiene un “Puporit de Congas”, interpretada y dirigida por Cleto Sánchez

4ta Etapa: Década de 1950:

➤ En el año 1950 la compañía “Cataplún” dirigida por Cleto Sánchez, representó en el Teatro Sansón varias obras entre las que se encontraban:

1. “Toreros a la fuerza”, con la actuación de Cleto Sánchez, Ángel Sandar, Dorita Díaz, Magali Reyes, Carolina Sánchez, Antonio Marín, Rafael Marín, Rosita García y María J Rodríguez.(viernes 22 de Diciembre de 1950)

2. “El Esclavo”, con la actuación de Cleto Sánchez, Dorita Díaz, Magali Reyes y Carolina Sánchez.

3. “Maldito Destino ”, Escrito por Antonio Marín y dirigido por Cleto Sánchez, actúan artistas invitados tales como: Carmen de Haro, Lina Lavastida, René Arriaga, Sergio Martí y artistas locales: Cleto Sánchez y su grupo.(Sábado del mes de Noviembre, 1950)

➤ En 1950 las alumnas de la academia Martí, actúan en el Teatro Sansón presentando la obra “La señorita de Pomporé”

➤ En ese mismo año las alumnas de la academia Martí presentan en el mismo escenario la obra titulada: “Chinito, chinito”

➤ De 1950 a 1957 Cleto Sánchez crea el conjunto musical al cual llamó Yambao, en el cual actuaba disfrazado de negrito Cleto cantaba y animaba; los ensayos eran todos en casas de aficionados y del propio Cleto.

➤ De 1950 a 1957 Cleto organiza una comparsa, la cual dirige Perico Padilla, aficionado del municipio, conformada por personas jóvenes y niños incluyendo a sus propios hijos que eran pequeños. (Ver Anexo 16)

A través del análisis de las etapas anteriores se puede constatar que:

- Las Carteleras divulgativas tenían como sede el “Teatro Sansón”, el cual se localiza en el actual local de los CDR municipal. (Ver Anexo 17)
- Las carteleras anunciaban: “El Programa de Variedades en el municipio de Palmira” o “Gran función artística.” Y se editaban en la imprenta Capestay, ubicada en San Carlos 109 en Cienfuegos.
- Estas actividades se realizaban los viernes y los sábados de cada semana con regularidad.
- Las décadas de 1940 y 1950 fueron las más prósperas en el desarrollo teatral en la etapa de la neocolonia en la localidad de Palmira.
- Dentro de los actores locales se encontraban:
 1. Cleto Sánchez (personaje del negrito “ chapita”) (Ver Anexo 18)
 2. Angel Sandar (interpreta el gallego).
 3. Evelio Fuentes (parodista sentimental)
 4. Julio Pedraja (recitador)
 5. Isidra Gil Fleites (cantante)
 6. Isidra Gil (actriz)
 7. Nilda Nimo (actriz)
 8. María J. Rodríguez (actriz)
 9. Dorita Díaz (actriz)
 10. Magalys Reyes (actriz)
 11. Carolina Sánchez. (actriz)
 12. Antonio Marín (actor y escritor)
 13. Neno Roque (pianista palmireño)
 14. Caridad Olivera Bocanegra. (profesora y pianista)

Otros colaboradores:

1. Enrique Yanes y Paco Peña.(escenografía)
2. Manuel Figueredo.(electricista)
3. Artistas Invitados.

4. “El curro Moreno” procedente del teatro nacional de la Habana, creador de “ La Bien Pagá.
5. Carmita de Haro, la gran vedette española, el salero español hecho mujer.
6. Dina la Vestida,(llamada, La muñeca de cristal) notable intérprete de nuestros ritmos cubanos.
7. René Ariaga (cantante mexicano.)
8. Enrique Arredondo y Bolito Landa.(Actores)
9. Sinfonía de la Orquesta Cienfueguera dirigida por el profesor Lino Roselló.
10. La compañía “Patagás”, la enviaba al pueblo el Sr. Manuel Gutiérrez, inspector provincial de la firma cigarrera “Ramón Rodríguez e Hijos”, la cual estaba integrada por:
 - Gladis Cerralvo (cancionera), Héctor Pérez del Prado (Tanguista), José Peláez y sus guitarristas, Oscar Pascual (imitador), Salvador Inclán (tenor), Jesús de Cárdenas. (Pianista acompañante) (Ver Anexo 20)
 - Las selecciones musicales estaban a cargo de la orquesta que dirige el profesor Emiliano Gil.
 - Eloy Villar, Alcalde Municipal, declaraba en las carteleras de promoción artística que las actuaciones en el Teatro Sansón se ofrecían a beneficio de las obras de pavimentación de la calle Escarza que están llevando a cabo en este pueblo.(viernes 22 de Diciembre de 1950. (Ver Anexo 21).

3.2.1. Figuras destacadas dentro de las artes escénicas en Palmira en el período colonial.

Según las entrevistas realizadas a las personas del contexto local con ciertos conocimientos culturales que vivieron la etapa prerrevolucionaria en la localidad de Palmira, comprendidos entre las edades de 50 a 70 años, se ha podido constatar que en este período se destaca en primer lugar Ernesto Sánchez Gómez, más conocido por Cleto Sánchez y su compañía teatral; en segundo lugar, José Placeres Urrutia, que en los años de 1942 a 1957 incursiona en el teatro de títeres y es amante del arte circense; y en tercer lugar los maestros Ismael Díaz Sayas e Ismael Martínez, de la escuela primaria número uno, quienes incursionaron en talleres de teatro con sus estudiantes y representaciones que aún hoy se recuerdan por su amor y dedicación.

A continuación presentamos una caracterización de estas personalidades locales:

Ernesto Sánchez Gómez, a quien se le conoció con el sobrenombre de Cleto Sánchez, nació en Palmira el 22 de noviembre de 1907 y falleció en el año 1965 en la calle Estrada Palma. De familia humilde compuesta por cuatro hermanos, pudo cursar sus estudios solo hasta el 6º grado en la escuela primaria numero uno, donde comenzó a mostrar sus cualidades innatas de artista, pues siempre se mostró dispuesto a participar en las actividades culturales escolares sin mostrar preferencia en esta época por una determinada manifestación ya que se inclinaba a todas las

ramas del arte; desde pequeño tuvo un carácter muy alegre, lo cual influyó largamente en su vida de artista.

Al terminar sus estudios primarios, por necesidad de su familia, comienza a trabajar en el central Portugalete (actual Elpidio Gómez) donde llega a ser obrero calificado en la Casa de Calderas, lo cual no impidió que siguiera en los ensayos de artista aficionado que era. Ya por esta época se inclina hacia el teatro, principalmente el Teatro Vernáculo, interpretando el papel de: Negrito siguiendo la línea de Arquímedes Pous, al cual admiraba desde pequeño y que fue el creador de este personaje en la provincia de Cienfuegos.

En 1929 formó su primera compañía teatral que llevó por nombre "Cataplún" y estaba formada por dieciocho miembros; entre los principales integrantes estaban: Ángel Sandar, Antonio Marín, Nilda Nimo, Noelia Simón, Rafael Marín, Francisco Peña, Frank Peña, Isidra Gil, América Villar (musicalizadora de las obras y en ocasiones las dirigía).

Entre las principales obras tenemos: Torero a la fuerza, Maldito Destino, Pobre papá Montero, Llorando a papá Montero, La Corte de los Milagros y Preparando las Elecciones, entre otras.

Podemos señalar que la mayoría de las obras tenían contenido social y las presentaciones se hacían para donaciones benéficas (construcción de calles, enfermos, reparación de un local, entre otros.)

Junto a la compañía actuaron grandes de aquella época, todos invitados por Cleto que tenía grandes amigos, entre ellos se encuentran: Carmita Haro (bailarina española), Curro Moreno (cantante), Enrique Arredondo, y Bolito Landa.

Para la promoción de estas actividades algunos actores y Cleto, salían para la calle a dramatizar escenas de la obra a presentar para despertar el interés del pueblo y poder vender las entradas (las presentaciones de la compañía eran costeadas por Empresas como Partagás y Trinidad y Hermano con el fin de propagandizar sus productos) a dichas presentaciones iba gran cantidad de público para ver la gran actuación de Cleto en su papel del negrito "Chapita". Las actuaciones se realizaban en el Liceo, Casino español y teatro "Velia" donde no tenía acceso la población negra, pero antes de comenzar la función Cleto actuaba en el portal para que sus admiradores y pueblo en general lo pudieran ver y deleitarse con sus chistes de Teatro Bufo.

Integró un conjunto musical llamado el: Yambao, donde disfrazado de negrito cantaba y animaba; los ensayos eran todos en casas de aficionados y del propio Cleto. También formó parte de una comparsa donde hacían presentaciones en otros municipios, esta comparsa la dirigía Perico Padilla, aficionado del municipio, cierta vez tuvieron problemas en Ranchuelo debido a algunos estribillos de sus canciones y fueron apresados por ser tildados de comunistas, Emilio Fernández, Alcalde de Palmira en aquel entonces los ayudó a salir sin complicaciones.

Luego Cleto logra tener su propia comparsa, la cual gustaba mucho por sus coloridos y calidad; formada por personas jóvenes y niños incluyendo a sus propios hijos que eran pequeños, lo cual demuestra la influencia de su carácter en la formación de su familia, esta comparsa duró por años y se supone que deja de existir en el 1957.

Se le conocía a Cleto como el hombre del cuento, según Nena Villar: un día llegó a su casa muy serio y le contó que por la tarde se había vestido para dar una vuelta por el parque y como solo tenía un par de zapatos y no tenía medias que ponerse se pintó el pie con tinta negra en el mismo sitio en que el zapato tenía un hueco para que al cruzar el pie este no se viera, solo que no contó con que lloviera y al llegar al parque se encontró con una amiga y notó que la tinta se había chorreado y a la vista de todos estaba el hueco del zapato.

Esta anécdota se convirtió en uno de los cuentos más populares de Cleto, lo que demuestra su defensa y deseo de hacer feliz a todos.

Nunca le gustó inmiscuirse en la política, aunque en algunas ocasiones prestó ayuda al Movimiento 26 de Julio.

Otra de sus facetas fue la medicina, ya que preparaba jarabes y cocimientos a los enfermos, nunca le importó la hora y siempre estuvo dispuesto a pasar días velando a los necesitados. Esto influyó ya que con el triunfo de la Revolución en 1959 se traslada para La Habana a trabajar en Salud Pública donde esporádicamente realizaba alguna actuación para sus compañeros de trabajo.

En el año 1965 fue trasladado a Palmira por sus familiares producto de una penosa enfermedad por la cual muere el día 15 de marzo del mismo año. El pueblo palmireño sintió honda nostalgia por la desaparición de una de las figuras más queridas y admiradas del Municipio: el negrito Chapita.

En su vida disfrutó del teatro enormemente y nunca se aprendió un libreto de memoria, pues le gustaba enriquecer su personaje con su propio estilo y hablar con él era como ver una representación teatral, esto nos demuestra que era un verdadero artista de pueblo que entregaba lo mejor de sí en una época en que la mayoría de los artistas daban su arte a una minoría a consecuencia de la situación convulsa que existía en el país.

José Placeres Urrutia en la década de 1950 incursiona en el Teatro de títeres y además como ventrílocuo y amante del arte circense. Según datos recogidos de las encuestas realizadas se pudo constatar lo siguiente:

Aidé López Medina de 81 años de edad ama de casa expresa: “ Conocí a un hombre llamado José Placeres Urrutia ventrílocuo que trabajaba con dos títeres y que también hacía teatro a su manera, pero más bien era con niños, aunque en ocasiones trabajó en el programa de variedades junto con Cleto, las características de estas personas era que tenían mucho amor por

lo que hacían, de hecho cautivaban al público, el cual se deleitaba con sus actuaciones. Placeres atraía a los niños, un viernes al mes realizaba una función gratis para los pequeños que no podían pagar. A veces trabajaba en el propio parque para toda la población, llevaba su teatro de títeres a diferentes pueblos y provincias, era muy sensible para con los niños, después de cada función hacía preguntas que le permitían a los niños ganar y les regalaba confites y caramelos.”

María Margarita Bernal Medina, jubilada de edad 79 años, argumenta: “Placeres utilizaba el parque de Palmira para actuar con sus títeres, en ocasiones cuando había muchos niños, utilizaba su parca de circo donde no solamente actuaba con ellos, sino que realizaba una actuación como ventrílocuo y además incrementaba su espectáculo con dos guanajos que bailaban rumba, el ponía un zinc y debajo de este ponía carbones encendidos cuando estaba caliente ponía encima a los guanajos con una música de rumba, estos por supuesto levantaban sus alas y se movían como si estuvieran bailando porque los pobres sentían el calor de los carbones y se movían como si estuvieran bailando”

Clara Jiménez López, ama de casa edad 82 años expone que: “José Placeres Urrutia comienza a trabajar con títeres desde 1942 hasta 1957, fecha en que se muda para la Habana, trabajaba en algunas funciones con su hijo en el parque de Palmira y allí le vendaba los ojos al niño y este adivinaba las prendas que su padre utilizaba del público. Trabajaba con dos títeres: Nicolás que era el títere negro y Baltasar que era el títere blanco; además montaba en una bicicleta de enormes ruedas con la que le daba la vuelta al parque y todos los niños iban a verlo. Le gustaba trabajar para los niños y en múltiples ocasiones hacía funciones gratuitas para aquellos que no tenían posibilidades económicas.”

Ismael Díaz Sayas e Ismael Martínez, maestros de la escuela primaria número uno, quienes incursionaron en talleres de teatro con sus estudiantes y representaciones que aún hoy se recuerdan por su amor y dedicación.

Isolina González Medina, de 81 años de edad ama de casa expresa que: “ Desde las escuelas se respiraba el aire teatral a través de dos maestros de primaria llamados: Ismael Díaz Sayas e Ismael Martínez; estos en su tiempo libre formaron un grupo de teatro para niños, representando obras de libros infantiles que exhibían en las escuelas o en fiestas que se hacían en algunas casas de las personas adineradas del pueblo, este teatro dotaba a los niños no solo de un rico conocimiento de altos valores de moralidad y educación, sino también los formaban de manera correcta, para conducirse tanto en sus casas como en los espacios sociales donde interactuaban, yo era parte de ese elenco artístico escolar”.

Carmen López Liviano, ama de casa edad 82 años, argumenta que: “ En la escuela hubo un maestro, Ismael Díaz Sayas que nos motivaba por el teatro para que aprendiéramos, a veces

en las fiestas de la escuela buscaba varias obras de cuentos infantiles en la que el aula entera participaba, entonces los padres que podían ayudaban en confeccionar los vestuarios y en la coreografía. Aunque no podemos decir que fue un teatro que se exhibió como el de Cleto, sí aportó valores de amor, unidad y fraternidad a la comunidad que apreciaba al buen maestro por la instrucción que brindaba a través del teatro.”

Berta Pérez Padrón de 88 años de edad, ama de casa argumenta que: “Recuerda otros grupos de teatros surgidos en las escuelas y a dos maestros que tuvieron una parte muy importante en la trayectoria teatral palmireña, estos maestros fueron: Ismael Díaz Sayas e Ismael Martínez, como daban clases a diferentes grupos se formaban competencias, yo pertenecía al del maestro Ismael Díaz Sayas y en una de esas competencias mi grupo de teatro ganó el primer lugar, después participábamos en fiestas de cumpleaños donde los niños, todos los que actuaban y los que observaban, nos divertíamos mucho; las características, bueno, sobre todo mucha ternura por parte de estos profesores que amaban el teatro, no fuimos nunca a ningún evento participativo, pero sí nos enseñaron a amar el espíritu teatral que en aquellos tiempos impuso su sello de espiritualidad, cooperación y alegría.”

Rasgos del teatro palmireño como práctica sociocultural en el período investigado.

- Las Carteleras divulgativas tenían como sede el “Teatro Sansón”, el cual se localiza en el actual local de los CDR municipal
- Las carteleras anunciaban: “El Programa de Variedades en el municipio de Palmira” o “Gran función artística.”, las cuales se realizaban los viernes y los sábados de cada semana con regularidad durante la década de 1940 y 1950, consideradas como las más prósperas en el desarrollo teatral en la etapa de la neocolonia en la localidad de Palmira.
- Dentro de las figuras representativas del teatro en la neocolonia en Palmira se encuentran: Ernesto Sánchez Gómez, más conocido por Cleto Sánchez y su compañía teatral “Cataplún”, en segundo lugar José Placeres Urrutia, el cual incursiona en el Teatro de títeres y amante del arte circense y en tercer lugar los maestros de la escuela primaria número uno : Ismael Díaz Sayas e Ismael Martínez, quienes incursionaron en talleres de teatros con sus estudiantes y representaciones que aún hoy se recuerdan por su amor y dedicación.
- La compañía teatral creada por Cleto Sánchez en el año 1929 nombrada “Cataplún”, estaba conformada por dieciocho artistas aficionados de la localidad y sus actores y actrices eran trabajadores agrícolas que laboraban en los centrales azucareros de la localidad y amas de casa en su generalidad, aunque se nutrían de otros profesionales tales como: pianistas, guitarristas, escritores y otros.

- Para la promoción de estas actividades algunos actores salían para la calle a dramatizar escenas de la obra a presentar para despertar el interés del pueblo y poder vender las entradas.
- Las presentaciones de la compañía eran costeadas por Empresas como Partagás y Trinidad y Hermano con el fin de propagandizar sus productos.
- Las actuaciones se realizaban en el Liceo, Casino español y teatro “Velia” donde no tenían acceso la población negra, pero antes de comenzar la función Cleto actuaba en el portal para que sus admiradores y pueblo general lo pudieran ver y deleitarse con sus chistes propios del Teatro Vernáculo.
- Las representaciones teatrales en repetidas ocasiones se realizaban para donaciones benéficas como por ejemplo: construcción de calles, enfermos, reparación de un local, entre otras; por lo cual eran bien acogidas por la comunidad, no solamente de Palmira, sino en barrios aledaños como Portugalete, Ciego Montero y otros.
- El parque central y las instituciones de instrucción y recreo, conjuntamente con el teatro Velia y Sansón jugaron el papel de la gran sala común para las representaciones teatrales en la etapa neocolonial y de la vida sociocultural de este asentamiento poblacional.

3.3. Elementos que aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad en la etapa de 1920 a 1959.

A través de la entrevista aplicada a especialistas sobre el tema: Directora de Cultura, técnicos, instructores de teatro, promotores culturales y aficionados al teatro, se pudieron constatar los siguientes elementos que aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad en la etapa de 1920 a 1959.

Pedro Guerra Jiménez”, instructor de teatro de la Casa de la Cultura expresa: “Los elementos que caracterizaron el teatro en Palmira en el período (1929-1959) se encuentran precisamente en los propios grupos de aficionados que se crearon dentro del contexto palmireño y los escritores que surgieron a través de estos grupos, en ellos existía un nivel de improvisación porque no eran artistas profesionales, hacían todo lo posible por hacer reír y reflexionar a la propia comunidad, chistes, refranes, juegos, adivinanzas, entre otras.. Por lo que considero que aportaron innumerables valores a la cultural palmireña dentro de los que podemos encontrar: amor a las arte escénicas, esmero por representar lo mejor, esfuerzo personal y colesctivo, entre otros”,

Jorge Der Dau” ex -director del grupo de teatro “Rogelio Delgado”, Director artístico y trabajador jubilado de la Casa de la Cultura expone: “ En esta etapa los escritores y artistas aficionados estaban unidos en un mismo propósito: deleitar al publico de la localidad palmireña a través de un teatro popular que se caracterizaba por expresar las vivencias de sus pobladores, las

pobrezas y miserias de algunos, la vanidad y el orgullo de otros, situaciones deplorables de economía en la mayoría de las familias y una minoría con un poder adquisitivo elevadísimo. Estimo que fue un teatro de impacto social, ya que las representaciones eran precisamente surgidas de lo cotidiano de sus pobladores, que muchos de los propios aficionados escribían obras que luego representaban para ayudar a los enfermos de la localidad o contribuían con obras públicas de beneficio para la comunidad, entre otras.”

Xiomara González González ex - integrante del grupo teatral “ Rogelio Delgado” argumenta que: “Las características de este teatro se expresaban en las frases de doble sentido, un lenguaje jocoso, que decía los hechos ocurridos a través de sus obras tal y como se comportaron, aunque con mucho cuidado al expresarse cuando era respecto a lo que estaba sucediendo en aquel entonces con las personas pobres, pero de todas formas estaba cargado de temas sociales que aunque se divertían con ellos también de una manera bien jocosa, hacían alusión a lo que se vivía y se ejercía la crítica social.”

Para concluir el presente acápite se enumeran los elementos que aporta el teatro en Palmira a la cultura de la localidad en la etapa de 1920 a 1959.

1. identificación con las artes escénicas del pueblo palmireño en esta etapa, pues se convirtió en partícipe directo e indirecto de estas artes donde el conjunto de relaciones y entrega se convirtió en una relación íntima entre el público espectador y el actor.
2. -Mostró una interrelación en el ámbito escolar, pues los maestros y los padres se sentían parte de las obras en las que sus hijos actuaban y participaban.
3. La utilización de un decorado sencillo, capaz de ser transformado con facilidad por los propios actores, aunque a veces llegaron a un decorado más complicado.
4. La estructuración de las obras sobre la base de representaciones cantadas, donde se alude a la forma popular del aspecto anecdótico del argumento, y un epílogo o despedida, también con música, donde se incide sobre la solución del conflicto.
5. La mezcla de situaciones cómicas y trágicas.
6. La conformación de obras dialogadas en verso y en prosa, y de obras unipersonales y monólogos.
7. El uso de vestuarios abigarrados, de mucho colorido, confeccionados por los propios actores o por “madrinas” o benefactores.
8. El uso de espacios escénicos muy variados: patios, escalinatas, plazas, calles, parques, instituciones sociales y de recreo
9. La ejecución de la música popular cubana en las actuaciones: guarachas, sones, congas, guajiras, entre otras, y su utilización según la necesidad escénica.

10. El empleo de la sátira, el chiste y el choteo cubano, el doble sentido, la frase ingeniosa y aguda de moda, el refrán y algún que otro dicharacho.
11. Dentro de las características propias que tiene el teatro palmireño que lo definen con respecto a otras regiones o provincias se encuentran:
12. El amor y la sensibilidad hacia las artes escénicas; el compromiso de cooperación y la estrecha relación actor – público; la jocosidad aún en tiempos difíciles y de dificultades económico – sociales; la forma de reflejar las temáticas sociales con humor, disciplina y con respeto; el hacer un humor a lo palmireño, con reflexiva alegría; ideas renovadoras con trascendencia educativa, entre otras. Un desarrollo teatral activo, creativo y sistemático.

3.4. Desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local en el período de 1920-1959.

Es imposible estudiar desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural fuera del contexto donde tienen lugar, así como no se puede obviar que ellas van conformando y/ o transformando dicho contexto.

La continuidad de la vida social es larga en el tiempo. Es como si una esfera de corte histórico se hubiera alargado y de golpe hubiera de reaccionar, y en esa reacción queda patente la ausencia de una estructura de conocimientos de lo sociocultural que aún hoy tiende a prevalecer.

Las entradas para pensar sobre el desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural desde el pensamiento sociocultural puede decirle algo a una cultura local, y desde esa perspectiva igualmente pueden ser múltiples. Un elemento que puede ayudar es revisar aquellas reflexividades que se han generado a partir de la experiencia de vivir en una cultura local, la necesidad de realizar un corte con el pasado y orientar al individuo a través de la historia que se forja mirando al futuro desde el presente, entonces la cultura reduce el espesor del pasado para situarlo en la epidermis de la memoria colectiva.

Es necesario no sólo mirar hacia atrás para encontrar los elementos constructivos: en la historia, la cultura y la sociedad. Es necesario ampliar la mirada respecto a la concepción del tiempo en la historia, las cuerdas del tiempo que en determinado momento se tejieron o destejieron con otros procesos socioculturales, así como con procesos más amplios, que igualmente han procedido a través de diversas cuerdas temporales.

Además, debemos tener en cuenta que la cultura no es solo práctica, ni la suma descriptiva de los hábitos, costumbres y tradiciones de una sociedad, sino que contiene además a todas las prácticas socioculturales, siendo la suma de sus interrelaciones, lo cual se convierte en el objetivo puntal del presente epígrafe, específicamente al reconocer el teatro en Palmira como una práctica sociocultural.

Al abordar el teatro desde esta perspectiva las prácticas socioculturales estamos decodificando la función social de sus significantes, no quiere esto decir que para este enfoque no se necesite un análisis histórico lógico, al contrario, es primordial para entender los modos de comportamiento que se tejen en el conjunto de relaciones sociales donde se insertan las prácticas culturales asociadas a este fenómeno, descansando precisamente en la visión acerca de la función social de sus significantes.

Al hablar del teatro en Palmira como una práctica sociocultural representativa durante el período de 1920 -1959 que aporta diferentes elementos que enriquecen la cultura local, no se debe reducir la comprensión de esta manifestación artística solo como actividad o como representación ideal de la realidad, hay que remontarse al origen de esta expresión escénica, dado en Palmira por la presencia de grupos de artistas aficionados que llegaron a matizar el desarrollo de las artes escénicas desde la etapa de la neocolonia.

Para comprender los significantes del sistema teatral en Palmira es preciso analizar la estructura que este toma. Si partimos de las dimensiones propuestas por esta investigación, que estructuran el teatro cubano, hay que analizarlo desde tres aristas fundamentales:

a) Como una manifestación artística, b) Como producto teatral, c) Como agente sociocultural.

Significantes del Sistema Teatral.
1. Como una manifestación Artística.
<p>-Se aprecia la evolución histórico -lógica de la manifestación artística en el período de 1920 a 1959. Además se tienen presentes antecedentes de la manifestación y sus orígenes.</p> <p>-Se realiza un análisis de la creatividad artística y la expresión de los diferentes grupos teatrales, esto se estima por la tipología representativa de piezas teatrales conformadas por escritores locales, artistas aficionados e instructores de arte, así como por los elementos de diferenciación que van en función de la inventiva y expresión o proyección escénica de los grupos, ya sean para niños o adultos.</p> <p>- También hay que tener en cuenta que el contexto del desarrollo de la manifestación de 1962 a 2009 estuvo matizado por el desarrollo histórico social y por los ideales de progreso que ya iba infundiendo la modernidad, así como por la influencia de las particularidades no solo en la provincia sino en toda la Isla a través de las tendencias y proyecciones progresistas del momento.</p>
2. Como producto teatral.
<p>- Como producto teatral hay que ir más hacia la capacidad de representación de los elementos más tradicionales de los valores identitarios de la región y dentro de la caracterización se aprecia: La estrecha relación actor – público, la ejecución de la música</p>

popular cubana en las actuaciones: guarachas, sones, congas, guajiras, entre otras, y su utilización según la necesidad escénica.

Empleo de la sátira, el chiste y el choteo cubano, el doble sentido y el refrán, entre otros. Hacer un humor a lo palmireño: con alegría y reflexivo, con ideas renovadoras con trascendencia educativa y un desarrollo teatral activo, creativo y sistemático, en función de la demanda y satisfacción de las expectativas de acuerdo al tipo de público.

3. Como agente sociocultural.

- Como agente sociocultural alude hacia las diferentes instituciones de instrucción y recreo, el parque central conjuntamente con el casino Español, el Liceo, el teatro Velia y Sansón jugaron el papel de la gran sala común para las representaciones teatrales en la etapa neocolonial y de la vida sociocultural de este asentamiento poblacional.

. Otros espacios fueron: Barrios del centro histórico, patios, escalinatas, plazas, calles, parques, instituciones sociales, de recreo y religiosas.

- Otros agentes que representan un factor determinante en la consolidación de la intervención social del teatro en Palmira en la etapa, es en primer lugar la figura de Ernesto Sánchez Gómez, más conocido por Cleto Sánchez y su compañía teatral; en segundo lugar, José Placeres Urrutia el cual incursiona en el Teatro de títeres y en arte circense y en tercer lugar, los maestros de la escuela primaria número uno, Ismael Díaz Sayas e Ismael Martínez, quienes incursionaron en talleres de teatros con sus estudiantes y representaciones que aún hoy se recuerdan por su amor y dedicación.

-La relación teatro- público se expresa con la categoría de buena porque el pueblo palmireño en la etapa estudiada aprecia y distingue esta manifestación y se convierte en partícipe directo e indirecto de las artes escénicas, las representaciones teatrales en repetidas ocasiones se realizaban para donaciones benéficas como por ejemplo: construcción de calles, enfermos, reparación de un local, entre otras, por lo cual eran bien acogidas por la comunidad, no solamente de Palmira, sino en barrios aledaños como Portugalete, Ciego Montero y otros. Todo lo anterior contribuye a una relación íntima entre el público espectador y el actor.

Tabla No 1. Significantes del Sistema Teatral en el teatro en Palmira.

En el caso de Palmira su escena sociológica, está dada por los niveles socioculturales de influencia de la manifestación, incluyendo así de las determinaciones contextuales, históricas, económicas, políticas y estructurales.

Se puede afirmar que el teatro en Palmira es una actividad cultural con rasgos identitarios que tipifican cada una de las etapas de desarrollo social a través del arte escénico, que en el presente estudio se identifica con la caracterización del teatro en diferentes décadas entre estas

se encuentran: 1ra Etapa: década de 1920, 2da Etapa: década de 1930, 3ra Etapa: década de 1940, 4ta etapa: década de 1950.

Se propone esta periodización porque se sustenta en las tendencias estéticas, históricas, institucionales y artísticas expresadas en hechos y acontecimientos sociales y culturales de la etapa que se analiza.

La influencia sociocultural del teatro tanto en Palmira como en el resto del país, es desconocida por muchos y tiene una funcionalidad en la cotidianidad y como algunas tendencias, llega a constituirse en *tradición* de hondo arraigo, desde los primeros años de la etapa neocolonial, la cual ha generando lenguajes propios y por ello un terreno de fecundas transmisiones y rupturas en el marco social y cultural.

Se hace evidente la significación que adquiere el teatro como práctica sociocultural en la comprensión de la vigencia del pasado en el presente, no como simple modificación, sino como conservación de los aspectos más significativos que se manifiestan, convertido de hecho en sistema de valores que expresan la conciencia colectiva que abriga la esencia de la práctica, de ahí los aportes de diferentes elementos que enriquecen la cultura local en el período de 1920 – 1959 analizados en el epígrafe anterior; es por esto que al asumir el teatro en Palmira como una práctica sociocultural estamos reconociendo que se diferencia no solo por el contexto y las condiciones en que se desarrolla, sino por los valores asociados que lo tipifican

Se ha expuesto en el presente trabajo una historia conformada por la labor de hombres y mujeres que se entretajan con la historia a través de las prácticas teatrales en diferentes escenarios, en un contexto histórico concreto de la neocolonia de 1920 a 1959. Las obras representadas, los escenarios, los nombres de los artistas y aficionados, las temáticas abordadas emergen determinados elementos que hace de cada una de las comunidades un marco irrepitible y un eslabón fundamental para la comprensión de la realidad humana, porque cualquier cosa que el ser humano hace, le viene asociado un significado simbólico y un [valor](#) atribuido, variable de cultura en la sociedad



Conclusiones

Conclusiones.

1. La dinámica del desarrollo teatral en Palmira en la etapa de 1920 a 1959 estuvo sujeta al desarrollo del escenario histórico, social, cultural y económico, como elementos fundamentales se encuentran: la llegada del ferrocarril, el desarrollo de la industria azucarera y construcción de la carretera central como vía de comunicación entre diferentes zonas importantes.
2. Dentro de las figuras representativas del teatro en la neocolonia en Palmira se encuentran: Ernesto Sánchez Gómez, más conocido por Cleto Sánchez y su compañía teatral “Cataplún”, en segundo lugar José Placeres Urrutia, el cual incursiona en el Teatro de títeres y amante del arte circense y en tercer lugar los maestros de la escuela primaria número uno : Ismael Díaz Sayas e Ismael Martínez, quienes incursionaron en talleres de teatros con sus estudiantes y representaciones que aún hoy se recuerdan por su amor y dedicación.
3. Las décadas de 1940 y 1950 fueron las más prósperas en el desarrollo teatral en la etapa de la neocolonia en la localidad de Palmira, destacándose la compañía “Cataplún”, dirigida por Cleto Sánchez, la cual ofrecía sus espectáculos en el escenario del “Teatro Sansón” y otros escenarios comunitarios.
4. Las representaciones teatrales en repetidas ocasiones se realizaban para donaciones benéficas como por ejemplo: construcción de calles, enfermos, reparación de un local, entre otras; por lo cual eran bien acogidas por la comunidad, no solamente de Palmira, sino en barrios aledaños como Portugalete, Ciego Montero y otros.
5. El parque central y las instituciones de instrucción y recreo, conjuntamente con el teatro Velia y Sansón jugaron el papel de la gran sala común para las representaciones teatrales en la etapa neocolonial y de la vida sociocultural de este asentamiento poblacional.
6. Tras aplicar el métodos fenomenológico y técnicas para la valoración del desarrollo teatral en Palmira como una práctica sociocultural, se logró evidenciar las diferentes etapas por las que ha transitado el teatro Palmira en la etapa de la neocolonia y se propone una periodización que se sustenta en las tendencias estéticas, históricas, institucionales y artísticas expresadas en hechos y acontecimientos sociales y culturales.

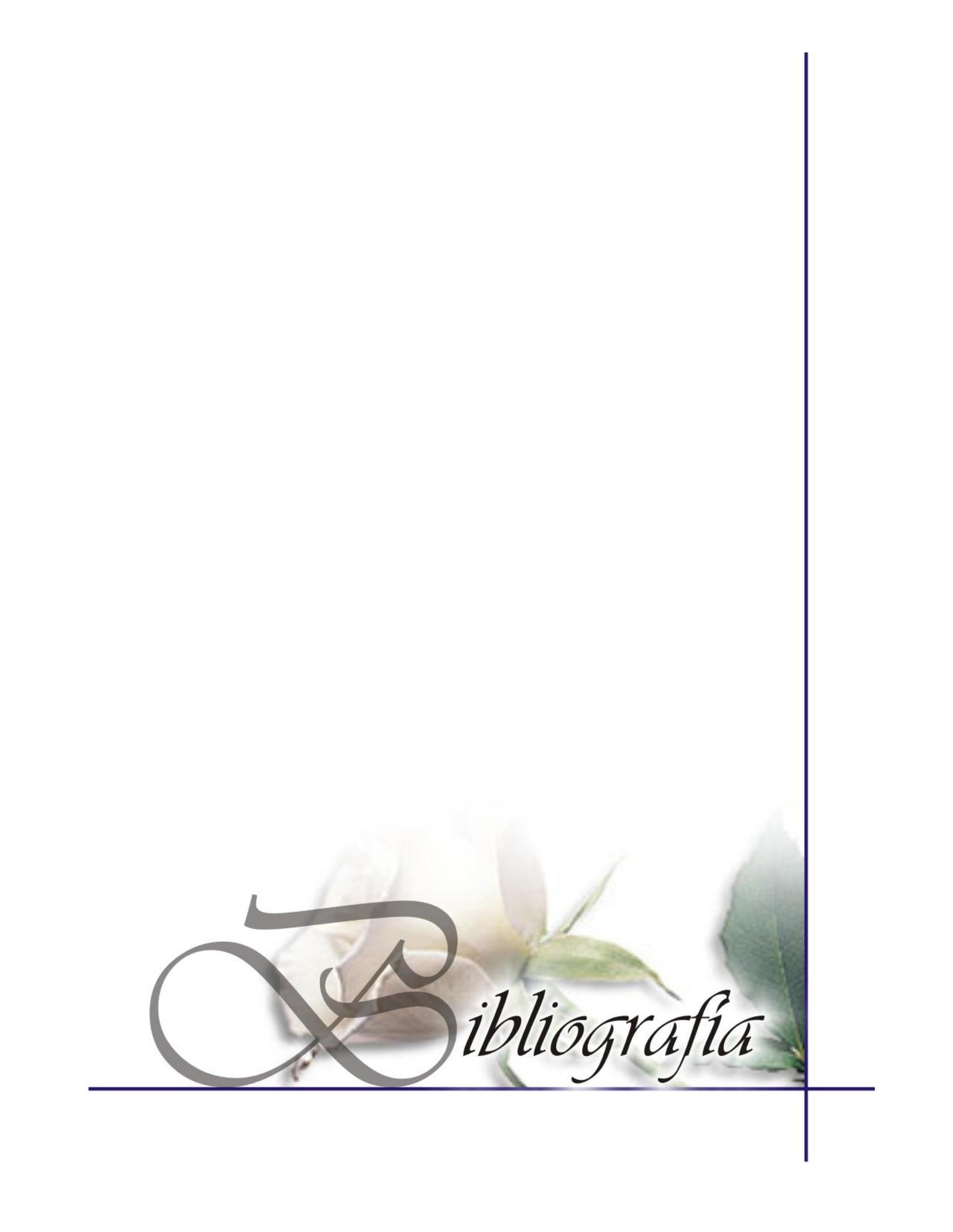
7. El teatro en Palmira se puede reconocer como una práctica sociocultural pues nos demuestra que los valores sociales no son separables de los hechos, por lo que todo hecho o actividad cultural tiene un significado, una representación que es demostrada a través de los sujetos y que permite conocer, interpretar, reproducir e incluso modificar el sistema cultural a nivel individual y en su relación con el contexto social, incluyendo así a la cultura dentro de las relaciones sociales que establecen los hombres.
8. Las obras representadas, los escenarios, los nombres de los artistas y aficionados, las temáticas abordadas emergen determinados elementos que hace de cada una de las comunidades un marco irrepetible y un eslabón fundamental para la comprensión de la realidad humana, porque cualquier cosa que el ser humano hace, le viene asociado un significado simbólico y un valor atribuido, variable de cultura en la sociedad



Recomendaciones

Recomendaciones.

1. Extender los estudios que desde una perspectiva sociocultural aborden al teatro como práctica sociocultural, a lo largo de la historia, dada la novedad del tema y el tratamiento del mismo por esta investigación que abarca solamente el período de 1920 a 2009.
2. Utilizar esta investigación para la superación de estudiantes de Estudios Socioculturales y promotores culturales vinculados a las asignaturas Teatro Cubano, Cultura Cubana y Arte Cubano, entre otras.
3. Socializar la investigación en soporte digital y el material impreso a través del Centro de información de Educación y la Biblioteca Pública de la localidad.



Bibliografia

Bibliografía

- Alfonso, Paco. (1979). *Teatro*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Arcos, Jorge Luis. (2005). *Historia de la literatura cubana. La colonia: desde los orígenes hasta 1898* (1º ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Arrom, José Juan. (1984). *El teatro de José A. Ramos en Letras, cultura en Cuba* (3º ed.). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Bacallao, J., Alerm, A., & Artilles, L. (2002). Texto complementario de metodología de la investigación educacional.
- Bello Reguera, Gabriel. (1990). *Comunidad y Utopía*. España: Editorial Lerna.
- Burns, N. Grove S. (2004). *Investigación en enfermería* (3º ed.). Madrid.
- Caballero Rivacoba, María Teresa. (2000). Elementos básicos para una correcta investigación social. In *Curso de Formación de Trabajadores Sociales. Metodología para el trabajo social*. La Habana.
- Canales, Manuel. (2001). *Investigación cualitativa y reflexividad social*. Medellín.
- Carrió, Raquel. (1982). Tres autores de transición. *Revista Temas*, (2).
- Chepe Rodríguez, Teresita, & Irán Millán Cuétara. (2003). *Teatro Tomás Terry., símbolo identitario de la cultura cienfueguera*. Cienfuegos: Ediciones Mecenás.
- Cook, T. D. (1986). *Métodos Cualitativos y Cuantitativos en investigación evaluativo*. España: Ediciones Morata.
- Cooley, Charles Morton. (1962). *Social Organization*. New York.
- Cuba. Centro Provincial de Artes Escénicas. (2007). *Programa de Desarrollo Cultural*. Cienfuegos.
- Felipe, Carlos. (1979). *Teatro*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ferdinand Tönnies, Jay Rummey, & J. Maier. (1957). *Sociología Ciencia de la Sociedad*. Argentina: Ediciones Paidós.
- Ferrer, Rolando. (1976). *Teatro*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Gil García, Mónica. (2006). *Movimiento coral en Cienfuegos. Alternativas de Promoción para una manifestación tradicional*. Tesis de Diploma, Universidad Carlos Rafael Rodríguez de Cienfuegos.
- González Rey, F. L. (2000). *Investigación cualitativa en Psicología. Rumbos y desafíos*. México.

- González Rodríguez, Generoso. (2006). *Las artes escénicas en el Ateneo de Cienfuegos*. Cienfuegos: Ediciones Mecenaz.
- Hernández Sampier, Roberto. (2003). *Metodología de la Investigación* (Vol. 1). La Habana: Editorial Félix Varela.
- Ibáñez, Jesús. (1992). *Más allá de la Sociología. El grupo de discusión. Técnica y crítica*. España: Editorial Siglo XXI.
- Jonvent, Jean. (1997). El Teatro y su Historia. In *Orígenes del teatro*.
- Katele, Jean-Marie. (1995). *Metodología para la recogida de información*. España: Ediciones La Muralla.
- Leal, Rine. (1980). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Leal, Rine. (2000). *La selva oscura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Martinell, Alfons. (1999). *Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural*. Brasil.
- Matute, Miguel, & Taquechel, Isabel. (1998). La Promoción del Teatro en las Investigaciones y Transformaciones Sociales. *Revista Iconos*, II(16).
- Medina Hernández, Odalys. (2005). *Estudio de las prácticas tipificadoras que regulan el sistema de relaciones espacio vivienda modeladas por el mar y su entorno en la comunidad del Perché*. Tesis de Diploma, Universidad Carlos Rafael Rodríguez de Cienfuegos.
- Muguerca, Magaly. (1983). El teatro cubano en vísperas de la Revolución.
- Pereira Poza, Sergio. (2009). Teatralidad. Retrieved from <http://Web.usach.cl>.
- Piedra Sarrí, Yoana Lázara. (2008). *El teatro de 1959-1980 como una práctica sociocultural. Principales aportes a la identidad cultural cienfueguera*. Tesis de Diploma, Universidad Carlos Rafael Rodríguez de Cienfuegos.
- Piñera, Virgilio. (1984). Electra Garrigó y Aire frío. In *Letras cultura en Cuba* (Vol. 3). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Portuondo, José Antonio. (1981). *El contenido político y social de las obras de José Antonio Ramos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Porzecanski, Teresa. (1983). Desarrollo de la comunidad y subculturas. Editorial Humanitas.
- Ramos, José A. (1976). *Teatro*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Riego, Ángel del. (n.d.). Apuntes bibliográficos de Palmira y su partido.

- Robreño, Eduardo. (1961). *Historia del teatro popular cubano*. Oficina del Historiador de la Ciudad.
- Robreño, Eduardo. (1978). *Teatro Alhambra. Selección y estudio introductorio*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Rodríguez Figueroa, Iraida D. (n.d.). La recurva de José A. Ramos: expresión de una época.
- Rodríguez Gómez, Gregorio. (2004). *Metodología de la investigación cualitativa*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Ruíz Olabuénaga, José Ignacio, & Ispizua, María Antonia. (1989). *La descodificación de la vida cotidiana. Métodos de Investigación Cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Selección de Lecturas de Trabajo comunitario*. (2000). La Habana: Asociación de Pedagogos de Cuba.
- Serize y Xenos, Agustín. (1963). *Memoria Histórica de Palmira y su Partido*. Archivo Nacional.
- Solorzano, Carlos. (n.d.). *El teatro hispano americano contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica.
- Suárez Molina, Yenisey. (2010). *Propuesta de Talleres de Apreciación- Creación para desarrollar el Teatro Vernáculo local en alumnos de 9no grado de la ESBU "Gil Augusto González"*. Tesis de Diploma, Universidad Carlos Rafael Rodríguez de Cienfuegos.
- Taquechel Larramendi, Isabel. (1996). *Un caso de transformación Social en la Comunidad a través de la promoción del género: El Proyecto Teatral Comunitario Arabbá*. Santiago de Cuba: Universidad de Oriente.
- Taylor, S. J. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de Investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Tonnies, Ferdinand. (1944). *Comunauté et Societé*. Paris: Universitaires de France.
- Tovar, M. A. (1994). *Identidad y psicología social. Selección de lecturas de psicología de las comunidades*. La Habana: Universidad de la Habana.



*A*NEXOS



Documentos.	Aspectos para el análisis.
a) Documentos Escritos.	
1 Tesis de Maestría.	<p>-“Contribución del centro dramático de Las Villas a la continuidad de la tradición teatral de Cienfuegos en la década de los años 60 y primera mitad de los 70 del siglo xx”</p> <p>Autora: Zenaida Xiomara Rodríguez Rosa.</p> <p>Tutora: Dra. Isabel Pérez Cruz.</p> <p>Año:2010</p>
2 Tesis de Diplomas	<p>1. “El teatro de 1959-1980 como una práctica sociocultural. Principales aportes a la identidad cultural cienfueguera”</p> <p>:Autora Yoana Lázara Piedra Sarría.</p> <p>Tutora :Dra. Nereida Moya Padilla.</p> <p>Curso: 2007-2008</p> <p>2. Propuesta de Talleres de Apreciación- Creación para desarrollar el Teatro Vernáculo local en alumnos de 9no grado de la ESBU “Gil Augusto González” del municipio de Palmira.</p> <p>Autor: Yenisey Suárez Molina.</p> <p>Tutor: Belkis Sánchez Rodríguez</p> <p>Curso: 2009-2010</p>
Trabajos investigativos	<p>“Apuntes sobre Cleto Sánchez”, de los autores: Lic. Marilín Águila y Jorge Der Dau ,especialista de teatro.(registrado en el Museo Municipal)</p>
3 Carteleras de promoción del teatro de la época (1929-1959).	<ul style="list-style-type: none"> - Nombre de la obra. - Artístas invitados. - Precios de la entrada. - Locales. - Horas de la representación teatral.

4	Libros históricos, recogidos como patrimonio bibliográfico en el Museo de la localidad.	<p>a). Memoria Histórica de Palmira y su Partido. Agustín Serize y Xenes, Agustín. Imprenta talleres. Archivo Nacional. La Habana. Cuba. 1963.</p> <p>b). Apuntes bibliográficos de Palmira y su partido de Ángel del Riego. Inédito. S/p.</p>
b). Documentos no escritos		
1	Fotografías.	<ul style="list-style-type: none"> - Ernesto Cleto Sánchez Gómez en 1929 con la Compañía Teatral "Cataplún", -Carteleras de la época. -Teatros en la época neocolonia construidos en el pueblo.

Pasos metodológicos a seguir para el análisis documental de la fotografía se realiza teniendo en cuenta los criterios de Félix del Valle Gastaminza (2001).

1. Documentos no escritos: Fotografía. Guía para el análisis.

Aspectos a analizar:

- ❖ Grupos teatrales representativo de las diferentes décadas.
- ❖ Utilización y alcance de espacios promocionales idóneos.

2. Metodología a seguir.

2.1. La fotografía como objeto del análisis documental.

El análisis documental es una operación que se realiza sobre los documentos pertenecientes a una determinada colección cuyo objetivo es obtener una representación de cada uno de ellos que permita encontrar y recuperar el documento de acuerdo con unos criterios previstos e informar sobre el mismo a través de un interfaz adecuado. Estas representaciones, más manejables que el original, pueden sustituir al documento en el proceso documental. Esto es especialmente útil en fotografía porque el documento original es frágil y de esta manera se preserva del uso habitual.

Ahora bien, en fotografía debemos ser conscientes de que nunca un texto va a expresar con suficiencia lo que la imagen traslada y, por ello, hay que constatar que las fichas documentales de fotografías no pueden remplazar a las propias fotos. Sin embargo las fichas sí pueden incluir una gran cantidad de información que describa los atributos característicos de cada fotografía considerada como unidad documental, información complementaria que, estructurada de acuerdo con los criterios normalizadores propios de todo proceso documental, serán de gran ayuda al que quiera encontrar las fotos, recuperarlas o saber algo sobre ellas.

2.2. Atributos biográficos

Una fotografía tiene un origen; fue creada en un momento determinado por un fotógrafo determinado y, en algunos casos, hasta fue "bautizada". Serán atributos biográficos de la fotografía, por tanto, el autor y sus circunstancias (escuela, estilo o agencia, por ejemplo) la fecha y el lugar de realización y el título, si lo hubiere. Pero también cada foto ha podido llevar una vida propia: ha sido quizás publicada en un libro o en una revista, está sujeta a unas condiciones restrictivas respecto a sus posibles usos, tiene unos derechos de autor, ha sido presentada en exposiciones, se han hecho copias, etc. Parece conveniente que toda esta información deba ir en la ficha de análisis documental.

2.3. Atributos temáticos.

Una fotografía tiene un tema, un argumento, un significado, representa algo y trata sobre algo. Una cosa es lo que aparece en la imagen, lo que se ve, concreto y objetivo, y otra lo que la imagen sugiere, aquello sobre lo que la imagen trata, abstracto y subjetivo. El retrato de Inocencio X de Velázquez y sus múltiples lecturas e interpretaciones muestran claramente este hecho: El cuadro podría describirse de forma precisa y objetiva: es un retrato de medio cuerpo de un hombre maduro vestido con ropajes de color rojo intenso, etc. Pero no se puede expresar de forma objetiva lo que representa: la sabiduría, el poder de Dios en la tierra, el peso del poder o la amenaza del poder, o también la soledad del poder, opiniones todas ellas subjetivas y sin duda fuertemente condicionadas por un entorno cultural concreto y por unos referentes personales muy determinados.

Al analizar el contenido de una fotografía se encuentran tres aspectos diferentes: la denotación y la connotación, lo que aparece en la fotografía y lo que ésta sugiere y el contexto en el que se produce.

La expresión de la denotación surge de una lectura descriptiva de la imagen y señala con claridad lo que realmente aparece en la fotografía. En el campo de la semiótica se entiende por denotación la indicación que se desprende de la relación directa entre un significante y un significado. El significado denotado sería aquel contenido explícitamente reconocido de forma unívoca tanto por el emisor como por el receptor. En una foto un gato es un gato, una pipa es una pipa y una rosa es una rosa es una rosa. La analogía existente entre la fotografía y el referente permite al lector identificar el contenido. El análisis de la denotación puede hacerse de varias formas:

A. Jerarquización de la imagen: Los componentes temáticos representados por una fotografía pueden ser de tres categorías:

- Componentes vivos: Seres humanos y animales.
- Componentes móviles: Medios de locomoción, agua, nubes, fenómenos naturales...
- Componentes estables: Una montaña, un grupo de árboles, un edificio, un objeto cualquiera...

Generalmente la percepción del elemento vivo precede a la del elemento móvil y ésta a la del elemento estable, factor que el documentalista tendrá que considerar, aunque, en ocasiones, el encuadre favorecerá otro modo de percepción. En todo caso, este orden no es determinante puesto que define la percepción, no la importancia relativa de cada componente en el significado final de lo fotografiado.

B. Interrogación de la fotografía: Aplicación de las cinco W's características de la noticia periodística para averiguar todo su contenido:

- ¿Quién aparece en la fotografía?: Identificar a todas las personas que puedan ser consideradas protagonistas de la misma: Nombre, edad, sexo, profesión, función: Claudia Schiffer; Jorge Valdano; policías municipales; refugiados políticos; estudiantes de formación profesional; jóvenes peluqueras...
- ¿Qué situación o qué objetos están representados por la fotografía? : Se trata de identificar situaciones, objetos, infraestructuras, animales: Conferencia de prensa; Quiosco de periódicos; Autobús urbano...
- ¿Dónde se ha hecho la fotografía? ¿Qué lugar representa? : Hay que precisar el lugar: Madrid; Estación de tren; Puerto de Barcelona...
- ¿Cuándo se ha hecho la fotografía? : Se debe establecer con la máxima precisión la fecha, estación, época: Invierno de 1960; 23 de febrero de 1981...
- ¿Cómo? : Describir las acciones de las personas, máquinas o animales: Políticos firmando un pacto; jubilados sentados en un banco; atasco de tráfico en una autopista...

La connotación es, evidentemente, el resto: Lo que no aparece en la foto de forma referencial y, sin embargo, la foto sugiere: los aspectos religiosos, míticos, el psicoanálisis, el inconsciente, la ideología... es decir, lo que la fotografía hace pensar al lector.

Hay una parte "objetiva" de la connotación, válida en un determinado contexto cultural: ciertos gestos o actitudes, símbolos o, incluso, colores cambian su significado en cada país o cultura. En este sentido, la lectura de la imagen pasa pues por la memoria colectiva.

Habrà también, sin duda, una parte "subjetiva" de la connotación que dependerá de la libre interpretación del documentalista. No hay que tener miedo, y el documentalista debe dejar correr su imaginación. Después de todo, las palabras clave que atribuyan a cada fotografía servirán para que sea recuperada y multiplicar los criterios de acceso puede ser útil para mejorar la recuperación. Cierta ruidos puede permitirse por la rapidez de selección entre los resultados: el ojo humano es capaz de leer una foto en un segundo. Ahora bien, en sistemas donde la recuperación sea lenta, donde la visualización del documento solicitado no sea instantánea el exceso de respuestas puede ser perjudicial. En tal caso, la indización debe ser más específica y la extracción de connotaciones limitada.

Análisis de las técnicas utilizadas.

TÉCNICAS EMPLEADAS	VARIABLE	OBJETIVO	DIMENSIONES	FASE DE LA INVESTIG.
Análisis de Documentos	Teatro	- Fundamentar el objeto de investigación desde una perspectiva teórico – práctico. - Caracterizar la historia y las particularidades del teatro en Cuba en el período de la Neocolonia y en Palmira. -Caracterizar la dinámica del desarrollo teatral en Palmira en el período de 1929– 1959. - Identificar los grupos teatrales del período de (1929-1959) y su desarrollo sociocultural en la localidad	Histórica	Antecedentes históricos y teóricos de la investigación Elaboración, aplicación e interpretación de los instrumentos
		Realizar análisis de: -Grupos teatrales: características, calidad tipología, selección artística y profesional -Publico, gusto estético, niveles de audiencia, conocimiento. -Identificar los canales de comunicación para la promoción del producto teatral. Utilización y alcance de espacios promocionales .	Cultural.	Elaboración, aplicación e interpretación de los instrumentos
		- Identificar las instituciones culturales y sociales donde se desarrolla la manifestación teatral en la localidad de Palmira en la neocolonia. . Valorar la capacidad de expresar elementos tradicionales de la cultura local	Institucional	Elaboración, aplicación e interpretación de los instrumentos
		Mapeo de la comunidad y las instituciones en los espacios o lugares donde se representaban las obras teatrales.	Geografía regional	Antecedentes históricos y teóricos de la investigación
	Prácticas Socioculturales	-Características históricas y contextuales de los estudios científicos sobre prácticas socioculturales	Histórica, teórica y metodológica	Antecedentes históricos y teóricos de la investigación
Entrevista a informantes clave. (Especialistas)	Teatro	-Valorar los elementos que definen y caracterizan al teatro en Palmira en el período (1929-1959). -Valorar como se manifiesta la relación teatro-público en este período. -Caracterizar los grupos teatrales de la época. -Identificar las instituciones culturales y sociales donde se ha desarrollado la manifestación teatral en la localidad de Palmira en el período de 1929-1959. -Definir las características propias que tiene el teatro palmireño que lo definen con respecto a otras regiones o provincias.	Cultural	-Análisis de los resultados.
	Práctica sociocultural	-Identificar cuáles son los elementos principales que caracterizan el teatro en Palmira como práctica sociocultural a partir de su repercusión social en la época. - Valorar los aportes del teatro en	Sociocultural.	-Análisis de los resultados.

		Palmira que enriquecen la cultura de la localidad en la neocolonia.		
Entrevista a informantes clave. (Personas de la localidad que vivieron la etapa prerrevolucionaria.)	Teatro	-Identificar si el período de 1929-1959 se caracterizó por una buena dinámica en el desarrollo teatral en Palmira. -Nombrar los grupos teatrales que recuerde de la época y alguna de sus características. -Identificar las instituciones culturales y sociales donde se ha desarrollado la manifestación teatral en la localidad de Palmira en el período de 1929-1959. -Determinar la influencia social que tiene el teatro en la comunidad palmireña. -Definir las características propias que tiene el teatro palmireño que lo definen con respecto a otras regiones o provincias en la neocolonia.	Cultural.	-Análisis de los resultados.
	Practica sociocultural	--Analizar cuáles son los elementos principales que caracterizan el teatro en Palmira como práctica sociocultural a partir de su repercusión social. - Determinar los elementos distintivos que puede aportar el teatro como manifestación artística a la identidad cultural palmireña.	Sociocultural.	-Análisis de los resultados.

Entrevista a Informantes claves.

Guía temática para el desarrollo de las Entrevistas a informantes clave. Especialistas sobre el tema.

- 1) Nombre y Apellidos. _____
- 2) Ocupación actual. _____
- 3) _____ Director. _____ Técnico. _____ Especialista. _____ Trabajador.
- 4) Nivel de escolaridad. _____

1. Exponga los elementos definen y caracterizan al teatro en Palmira en la etapa de (1929-1959).

2. Como se manifiesta la relación teatro-público en este período.

3. Conoce usted los grupos o artistas teatrales de la época.

4. Mencione las instituciones culturales y sociales donde se ha desarrollado la manifestación teatral en la localidad de Palmira en la etapa de 1929-1959.

5. Se considera una práctica sociocultural a “toda la actividad cultural e identitaria que realiza el hombre como sujeto de la cultura y/o como sujeto de identidad, capaz de generar un sistema de relaciones significativas a cualquier nivel de resolución y en todos los niveles de interacción, conformando, reproduciendo, produciendo y modificando el contexto sociocultural tipificador de su comunidad.”¹

¿Se puede entender el teatro en Palmira de 1929 - 19599 como una práctica sociocultural, si partimos del concepto, antes expuesto. ?

6. Cuales son los aportes del teatro en Palmira que enriquecen la cultura de la localidad en la neocolonia.

¹ Díaz Esperanza. Fundamentación del Proyecto Luna./ esperanza Díaz....[et.al.]--Cienfuegos:[s.n.], 2004.

Entrevista a Informantes claves.

Guía temática para el desarrollo de las Entrevistas a informantes clave. Personas de la localidad que vivieron la etapa prerrevolucionaria.

Nombre y Apellidos. _____

Ocupación actual. _____

Nivel de escolaridad. _____

1. Considera usted que la etapa de 1929-1959 se caracterizó por una buena dinámica en el desarrollo teatral en Palmira.
2. Mencione los grupos teatrales que recuerde de la época y alguna de sus características en la etapa de 1929-1959.
3. Mencione las instituciones culturales y sociales en las que se desarrollaron las manifestaciones teatrales en la localidad de Palmira en la etapa de 1929-1959.
4. Considera que el teatro defendió una alta influencia social en la comunidad palmireña en ese período. Explique su respuesta.
5. Qué características propias tiene el teatro palmireño que lo definen con respecto a otras regiones o provincias en la neocolonia.
6. Se considera una práctica sociocultural a “toda la actividad cultural e identitaria que realiza el hombre como sujeto de la cultura y/o como sujeto de identidad, capaz de generar un sistema de relaciones significativas a cualquier nivel de resolución y en todos los niveles de interacción, conformando, reproduciendo, produciendo y modificando el contexto sociocultural tipificador de su comunidad.”²

¿Se puede entender el teatro en Palmira de 1929 - 1959 como una práctica sociocultural, si partimos del concepto, antes expuesto. ? Explique su respuesta.

² Díaz Esperanza. Fundamentación del Proyecto Luna./ esperanza Díaz....[et.al.]--Cienfuegos:[s.n.], 2004.

Comerciantes del termino de Palmira establecidos por los años 1926-27.

COMERCIANTES	LUGAR	COMERCIO
Monasterio y Hnos	Central Manuelita	Tienda Mixta
M:Villar y Cía	Central Portugalette	Tienda Mixta
Ignacio Padilla	Calle Portela	Tienda Mixta
Miguel Delgado	Calle San Agustín	Tienda Mixta
Miguel Cuan	Calle Máximo Gómez	Tienda Mixta
Tay Heng	San Agustín	Tienda Mixta
Antonio Yen	Ariza	Tienda Mixta
Fernando Ibáñez	Ariza	Tienda Mixta
Ramón Más	Limones	Tienda Mixta
Ulpiano Fernández	Calle Maceo	Panadería
Macías y Hno	Calle San Agustín	Panadería
Manuel López	Calle Portela	Tienda de muebles
Juan D: Cabrera	Calle Escarza	Tienda de muebles
Miguel O: Ferrer	Calle Portela	Tienda de tejidos
Emilio Rucabado	Calle Escarza	Tienda de tejidos
Juan Margolles	Calle Portela	Farmacia
Francisco Pujol	Calle San Agustín	Farmacia
Raúl A: Bobes	Calle Escarza	Farmacia
Aniceto Valdés	Calle Martí	Lunche y bodega
Wa Chong	Calle San Agustín	Lunche y bodega
Miguel Delgado	Calle San Agustín	Lunche
Antonio Locón	Calle San Agustín	Lunche
Luis Borcena	Calle N: López	Lunche
Miguel Cuan	Calle M: Gómez	Lunche
Eugenio Gómez	Calle San Carlos	Lunche
Ignacio Padilla	Calle Portela	Lunche
Lop Hen Long	Calle Portela	Lunche
Tay Heng	Calle San Agustín	Lunche
José Li	Calle San Agustín	Lunche
Benito Dage	Calle N:López	Café
Benito Bernal	Calle Portela	Café
Alfredo Ortíz	Ariza	Café
Secundino Capote	Calle Portela	Talabartería
Eliodoro Alvarez	Calle San Carlos	Bodega
Domingo Po y M:Lop	Calle Portela	Bodega
Luis León	Calle Martí	Bodega
Santalla y Vilches	Calle Cisneros	Bodega
Santalla y Cía	Calle San Agustín	Bodega
Tom Sen Long	Calle Cisneros	Bodega
Ton Woo	Calle M:Gómez	Bodega
Carlos Fuentes	Calle Portela	Bodega
Sebastián Padilla	Calle Estrada Palma	Bodega
Dionisio Moya	Calle San Agustín	Bodega
Longino Padilla	Calle San Carlos	Bodega
José de La Luz Villegas	Calle San Agustín	Bodega
José Lí	Calle San Agustín	Bodega
Generoso Valladares	Ariza	Bodega

Monasterio y Hnos.	Arango (Yara)	Bodega y en el Central Dos Hnos.
Vega y Gualderrama	Estrella Escarza	Bodega
Antonio Azconio	Arango	Bodega
José García Pérez	Arango	Bodega
Nicolás Solano Sevilla	Calle Céspedes	Hotel con fonda
Cipriano Ponce	Calle Cerice	Fonda
Miguel Sánchez	Calle San Agustín	Fonda
Andrés Turró	Calle N. López	Fonda
Ton Chong	Ariza	Fonda
Cándido Pardo	Calle N. López	Fonda
Etcheverry y Alvarez	Calle Cerice	Fca de curtir pieles
N.E. Allen	Arriete (Escarza)	Trituradora de piedras
Jiménez y Menéndez	Calle Portela	Imprenta de manos
Laureano Torrientes	Calle Portela	Agencia de Pompas Fúnebres
Rudesindo Pérez	Calle E. Palma	Carretería
Benito Heredia	Calle Martí	Carretería
Remigio Colarte	Calle Portela	Confitería
Eugenio Pérez	Calle Cerice	Confitería
Tong Chong	Calle Portela	Confitería
Emilio Dávila	Calle Portela	Barbería
Santiago Pérez	Calle E. Palma	Zapatero
Antolín Brunet	Calle Villuendas	Zapatero
Manuel Los	Calle San Agustín	Zapatero
Pascual Cruz	Calle Portela	Zapatero
Domigo Dávila	Calle Portela	Zapatero
Diego Gómez	Calle Portela	Herradura
Valentín Stuart	Calle Colón	Herradura
Salvador Dávila	Calle N: López	Barbería
Ezequiel Ponvert	Calle San Agustín	Barbería
Cirilo Entenza	Calle Portela	Barbería

Comerciantes chinos en Palmira en la década de 1920.

Alrededor de 1825 llegaron a crear la Sociedad “El Casino Chino” palmireño, sociedad de comerciantes que se estableció en Palmira y sus barrios y que radicaba en la calle Escarza. Este casino pasó luego a la calle Portela entre Estrada Palma y San Agustín. Es notoria la difusión de los hábitos culinarios asiáticos a través del comercio donde se destacaron diversas figuras como Miguel Cuán, Tay Heng, Wa Chong, dueños de La Japonesa, Jop Hen Long, José Lí, Domingo Pon, y muchos más. Estos comerciantes se dedicaban en lo fundamental a la importación de productos chinos y a la creación de fondas y comedores de baja factura dedicados a la comercialización de la comida.

COMERCIANTE	LUGAR	COMERCIO
CHINOS		
Tay Heng	San Agustín	Tienda Mixta
Antonio Yen	Ariza	Tienda Mixta
Wa Chong	Calle San Agustín	Lunche y bodega
Lop Hen Long	Calle Portela	Lunche
Tay Heng	Calle San Agustín	Lunche
José Li	Calle San Agustín	Lunche
Domingo Po y M:Lop	Calle Portela	Bodega
Tom Sen Long	Calle Cisneros	Bodega
Ton Woo	Calle M:Gómez	Bodega
José Lí	Calle San Agustín	Bodega
Andrés Turró	Calle N. López	Fonda
Ton Chong	Ariza	Fonda
Tong Chong	Calle Portela	Confitería
Manuel Los	Calle San Agustín	Zapatero
Total		14

Anexo 8.

Palmira en la época de la neocolonia.



La actividad de prensa en Palmira.

PUBLICACIÓN	FECHA	EDITOR
AGENCIA DE LA IMPRENTA DEL GOBIERNO	Marzo de 1866	Agente: Capitán Don José Morgolles Sánchez. Palmira.
CRISALIDA. 1ª revista de La época.	1889	Editor: Manuel F. Aday. Fundador: Fernando M. Acosta González.
PLACIDO. Semanario de Literatura.	1892	Propietarios: Sr Ma- Nuel F. Aday.
LA SEMANA. Periódico palmireño	Junio 1893- 1895	Fundado: Lic. D. Arturo Fdez Hebrez
Se tiraba en la casa Andreu e hijos en Cienfuegos.		
EI PALMIREÑO. Semanario de Intereses locales y generales.	Enero 1896. En 1897 circula Diario.	Admón - Director: D. Lus Carbonell y Romero.
Este periódico era LA SEMANA que cambió de nombre.		
PUBLICACIÓN	FECHA	EDITOR
LA NACIÓN. (periódico) este periódico era EL PALMIREÑO que cambio de nombre.	1897	Dr. Luis Carbonell y Romero.

IMPRESA (propia)	1896-1898	Dr. Luis Carbonell y Romero.
------------------	-----------	------------------------------

Al ocurrir su fallecimiento fue trasladada a Santa Clara por sus familiares.

MEMORIA IMPRESA	31 de Dic. de 1893	Secretario: Lic. D. Arturo Fernández Hebrez. Palmira.
-----------------	--------------------	---

Trabajo realizado por el cuerpo de bomberos y su comité directivo.

SIGLO XX

EL PATRIOTA. Seminario político, literario y de intereses generales. "Todo por la libertad" (Redacción, Administración e imprenta en la calle Cienfuegos N° 13. Palmira.	Enero 1900	Dctor: José Felipe Echevarría.
---	------------	--------------------------------

LA ESCUELA o EL ESCOLAR	1902.	Edit. por alumnos, Semanario. Empleados y maestros de la escuela Pública Palmireña.
-------------------------	-------	--

CRISALIDA: (2da época) Revista semanal. Literatura e información General.	Marzo de 1906	Edit. Manuel F. Aday. Admón: José García Dtor: Fernando M. Acosta.
---	---------------	---

Se imprimía en Parque Libertad N°20, entre Rosario y Serize. Redacción calle Cienfuegos N°36.
Admón calle Portela N°8.

PUBLICACIÓN	FECHA	EDITOR
-------------	-------	--------

EL TIEMPO. Seminario político, Informativo y literario. Organó Oficial De la coalición Liberal Palmira.	Enero de 1908	Dctor. E.R. Aguila Alfonso Admón: Rafael
---	---------------	--

IMPRESA "LIBERTAD"

1906

Fernando M.

Acosta y José García Cordovés.

Situada en Rosario y Serize, frente al parque.

IMPRESA.

1906

Manuel F. Aday.

Aday, impresor acreditado. Establecimiento situado en parque Libertad N° 20. Palmira.

CRISÁLIDA III (3ª época).

1910

-

Revista Mensual.

No se hace mención a los editores, es muy posible se mantuviera Manuel F Aday. Aparece editada fuera de Palmira, posiblemente en Cienfuegos.

IMPRESA DE MANOS.

-

Jiménez Menéndez.

Calle Portela. Palmira.

EL TIEMPO. (2ª época)

1910

Propietario:

Seminario Político, informativo

Dr. Fortunado

Literario.

Sánchez Ossorio

Febrero de 1911

Dtor: Juan Trejo Posada.

Jefe de Redacción

César Pellerano Torres

Propietario: Dr

Dr. Fortunato Sánchez Ossorio

LOS TIEMPOS. periódico de información

1912

Propietario César Pellerano

General. (año1)

Dr. Conrado Glez Fundora

PUBLICACIÓN	FECHA	EDITOR
ORDENANZAS MUNICIPALES. Término de Palmira. 80 pág.	1914	-
Por esta etapa circularon otros periódicos en Palmira, no ha sido posible precisar el año. Entre estos tenemos: EL PORVENIR. EL PUEBLO. EL COMERCIO. PORVENIR DE PALMIRA. Fundado por Luis de Juan Puñal por el año 1910.		
LOS TIEMPOS (año 3) Calle Escarza y San Agustín.	Abril 1915 En 1918 (año 6)	Dr- Admón: César Pellerano Torres.
al Editarse su número 249 tiene su oficina en Serize y Máximo Gómez con su mismo administrador, alineándose como defensor de los intereses del pueblo. Por el año 1921 (número 380, año 9), se traslada su oficina a la calle Salvador Cisneros en Palmira.		
IMPRESA "LA MODERNA"	1914	Don Manuel F Aday.
Calle Escarza y San Agustín.		
IMPRESA D CAJA.	1917-1921	Juan Dionisio Cabrera y Pellerano
ECOS DE PALMIRA. Revista social – literaria. (seminario)	Mayo de 1920	Dr. Manuel Zamarriego Admón: Sr Manuel López Fernández.
EL PENSADOR QUINCENARIO.	1922	Juan René Cabrera. César Pellerano.
Su primer número aparece mecanografiado, posteriormente impreso por cajistas.		
EL TIEMPO	1926	Luis Dionisio Cabrera

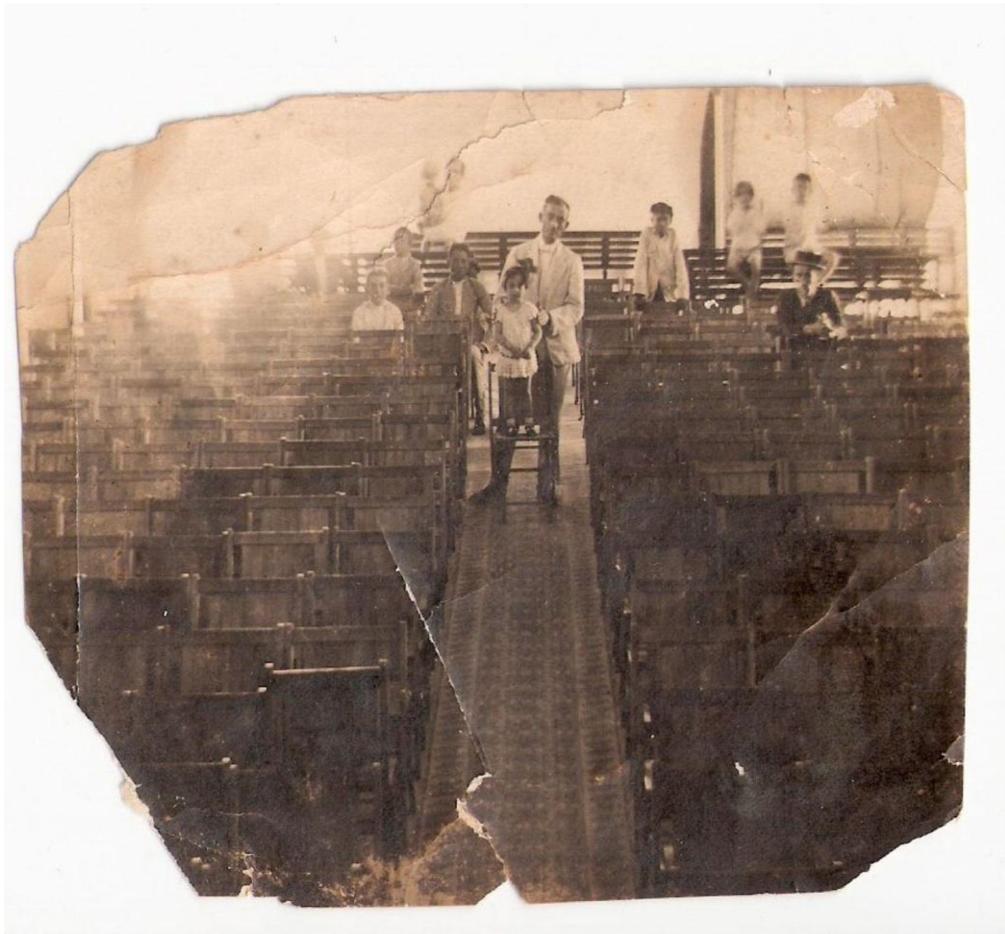
Autoridades del período neocolonial en Palmira.

NOMBRE Y APELLIDOS	CARGO	PERIODO
Jacinto Portela Mora	Alcalde	1902-1906
Ernesto Collado Castillo	Alcalde	1906-1908
Ramón Abreus	Alcalde	1909-1912
Atanacio Gómez Pérez	Alcalde	1913-1921
Antonio Castillo	Alcalde	1921-1923
Jacinto Portela Mora	Alcalde	1923-1926
Pedro Margolles Roca	Alcalde	1926-1933
José Manuel Tejada	Alcalde	1933-1933
Emilio Fernández Martínez	Alcalde	1933-1936
Jorge Alpízar Valdés	Alcalde	1936-1940
Jorge Alpízar Valdés	Alcalde	1940-1946
Jorge Alpízar Valdés	Alcalde	1944-1946
José Manuel Tejada	Alcalde	1946-1950
Eloy Villar Fonte	Alcalde	1950-1958

Fuente: Hernández Riego, Ángel. Apuntes Bibliográficos de Palmira y su Partido

El Teatro "Velia", propiedad de Rufino Roque Mato.





Rufino Roque Mato y su pequeña hija Velia.



Breve reseña histórica del “Cine Eva” de Palmira.

En el año 1948 se construye el cine que ha llegado hasta nuestros días en la calle Portela No 104 entre Camilo Cienfuegos y Estrada Palma, siendo su propietario en aquel momento el Señor: José Eslodarz Wuizinski, el nombre se lo puso el propietario en honor a su hija “Cine Eva”, nombre que actualmente mantiene esa institución cultural.

En este cine en la década del cuarenta se proyectar filmes y además se utilizaba de manera regular para presentar obras teatrales de artistas aficionados locales cuya entrada contenía el valor de \$ 0,20 por cada función, que por lo general se realizaban en horarios nocturnos a partir de las 8.00.p.m. José Eslodarz Wuizinski fue detenido en el año 1962 por sospechoso de realizar actividades contrarrevolucionarias, pero al no detectársele nada continúa su trabajo en el cine y al año siguiente (1963) juntamente con su familia se va para Estados Unidos, dejando un apoderado al frente del cine de apellido Dorticós Torrado quien residía en Cienfuegos y ejercía como abogado, este fue sustituido por Álvaro Menéndez Otero el cual se desempeñó como administrador del cine hasta la nacionalización, pasando el cine a ser propiedad del Estado cubano en el año 1964.

Décima a Francisco Díaz Moreira realizada por el poeta Alberto Vega Falcón.

PANCHITO DÍAZ

Quién te puede negar Panchito Díaz

***Tu estatura genial de trovador
Viajero permanente del humor
Y eterno animador de canturías.***

**Por bateyes, poblados, sitierías
Te saben sempiterno tocador
Eres en las parrandas el mejor
¿Quién lo puede negar Panchito Díaz?**

**Sin ti no queda bien ninguna fiesta
Se troca tu guitarra en una orquesta
Y la risa del público se adueña.**

**Eres como un mesías campesino
Repartiendo la voz por el camino
¡Con tu gracia cubana y palmireña!**

Alberto Vega Falcón.

El destacado compositor José Ramón Muñiz dedicó una canción a los elementos que caracterizaban al pueblo. La letra era la siguiente:

Palmira.

Bella Palmira
tus tardes mulatas
tus noches de plata
tus cielo y tu cruz.

Laurel legendario
que es un relicario
de historia y de luz
Mujeres preciosas
ciudad que se entrega
con el corazón

Palmira...
te dejo en mi voz
mi última pena
mi último sueño
mi último adiós.

Cleto Sánchez crea la compañía "Cataplum" en 1929.



Integrada por dieciocho miembros entre los principales integrantes estaban: Ángel Sandar, Antonio Marín, Nilda Nimo, Noelia Simón, Rafael Marín, Francisco Peña, Frank Peña, Isidra Gil, América Villar.

Cuadro sobre la dinámica del desarrollo teatral en Palmira de la etapa de 1920– 1959.

Año	Teatro o compañía	Obras.	Director	Actores.
1921 - 1925	"Teatro Velia"	-	Roberto Roque Nuñez.	-Velia, Rufino Roque Nuñez, actor y pianistas y otros artistas locales e invitados.
1929	Se crea la compañía "Cataplum"	-	Cleto Sánchez	Integrada por dieciocho miembros entre los principales integrantes estaban: Ángel Sandar, Antonio Marín, Nilda Nimo, Noelia Simón, Rafael Marín, Francisco Peña, Frank Peña, Isidra Gil, América Villar (musicalizadora de las obras y en ocasiones las dirigía).
1948	Cine Eva	Controversias entre los bandos Rojo y azul	Chanito Isidrón (bando azul) y José Colarte Noa (bando Rojo.)	-Poetas, declamadores, damas que representaban los bandos.
1949	Teatro Sansón	Pobre papá Montero.		Cleto Sánchez, Ángel Sandar, Dorita Díaz, Magali Reyes y Carolina Sánchez, Antonio Marín y Rafael Marín
1949	Teatro Sansón	Llorando a papá Montero.	Cleto Sánchez	Cleto Sánchez, Ángel Sandar, Dorita Díaz, Magali Reyes y Carolina Sánchez, Antonio Marín y Rafael Marín
1949	Teatro Sansón	La Corte de los Milagros.	Cleto Sánchez	Cleto Sánchez, Ángel Sandar, Dorita Díaz, Magali Reyes y Carolina Sánchez, Antonio Marín y Rafael Marín
1949	Teatro Sansón.	"Preparando las elecciones."	Cleto Sánchez	Duo de las hermanas Morales, Dorita Díaz, Isidra Gil, Evelio Fuentes, Julio Pedraja y Cleto Sanchez.

1949	Teatro Sansón	“Gran fin de fiesta”	Cleto Sánchez	Dorita Díaz, Magali Reyes, Carolina Sanchez, Nilda Nimo, Rafael Marín, Raúl Díaz y Paco Peña. La obra contiene un “Puporit de Congas”, interpretada y dirigida por Cleto Sánchez, acompañado por las bellas señoritas de su compañía teatral.
1949	Teatro Sansón	“Toreros a la fuerza”	Cleto Sánchez	Cleto Sánchez, Ángel Sandar, Dorita Díaz, Magali Reyes y Carolina Sánchez, Antonio Marín y Rafael Marín
1950	Teatro Sansón	“Toreros a la fuerza”	Cleto Sánchez	Cleto Sánchez, Ángel Sandar, Dorita Díaz, Magali Reyes y Carolina Sánchez, Antonio Marín, Rafael Marín, Rosita García y María J Rodríguez
1950	Teatro Sansón	“La señorita de Pomporé”		Alumnas de la academia Martí.
1950	Teatro Sansón	“Chinito, chinito”		Alumnas de la academia Martí
1950	Teatro Sansón	“El Esclavo”	Cleto Sánchez	Cleto Sánchez, Dorita Díaz, Magali Reyes y Carolina Sánchez.
1950 Nov.	Teatro Sansón	“Maldito Destino ”	Escrito por Antonio Marín y dirigido por Cleto Sánchez	Artistas Invitados: Carmen de Haro, Lina Lavastida, René Arriaga, Sergio Martí. Artistas locales: Cleto Sánchez y su grupo
1950 - 1957	Conjunto musical llamado Yambáo		Cleto Sánchez	Disfrazado de negrito Cleto cantaba y animaba; los ensayos eran todos en casas de aficionados y del propio Cleto
1950 - 1957	Comparsa de Cleto.		Perico Padilla, aficionado del municipio	Formada por personas jóvenes y niños incluyendo a sus propios hijos que eran pequeños.
1957	Teatro de títeres.		José Placeres Urrutia	Incursionaba en el Teatro de títeres, además como ventrílocuo además como ventrílocuo y amante del arte circense

Obra teatral titulada “Gran fin de fiesta”, la cual contiene un “Puporit de Congas”, interpretada y dirigida por Cleto Sánchez, acompañado por las bellas señoritas de su compañía teatral.



Las Carteleras divulgativas tenían como sede el “Teatro Sansón”, el cual se localiza en el actual local de los CDR municipal

TEATRO “SANSON”
PALMIRA

SABADO 27 DE AGOSTO DE 1949

¡GRAN VELADA ARTISTICA!
PRESENTADA POR CLETO SANCHEZ Y SU CUADRO ARTISTICO

en colaboración con la formidable Caravana Artística PARTAGAS que gentilmente será enviada por el Sr. Manuel Gutiérrez, Inspector Provincial de la firma cigarrera Ramón Rodríguez e Hijos, que como en otras ocasiones nos prestan su valiosa cooperación, esta vez para que nuestro querido pueblo cuente con su Cuadro Artístico, levantando así el espíritu cultural y social tan necesario al progreso de los pueblos.

7 y 30 P. M. DOS TANDAS 9 y 45 P. M.

PROGRAMA PRIMERA PARTE

1º - *Sinfonía por la Orquesta que dirige el Prof. Rufino Roque Jr.*
2º - *ESTRENO de la chispeante comedia de palpitante actualidad en un acto y 4 cuadros, que lleva por título:*

«PREPARANDO LAS ELECCIONES»

REPARTO

Marina.....	Zenayda Vega
Teté.....	Isidra Gil
Rosalía.....	Pastorita Díaz
Agustina.....	Rosita García
Wenceslao.....	CLETO SANCHEZ (Negrito)
Casimiro Blanco.....	Julio Pedraja
Catruviña.....	Frank Peña
Liberato.....	Antonio Marín
Lorenzo.....	C. Oropesa
Bastián.....	R. Pérez
Apunte y adaptación de MORERA	

Cleto Sánchez (Personaje del negrito "chapita")



Segunda Parte -- Gran Acto de Variedades

DUO DE LAS HERMANITAS MORALES (*Canciones Mexicanas*)

DORITA DIAZ, La María Antonieta Pons Palmireña (*Rumbera*)

Presentación del **DUO MORALES GARCIA** (*Cancioneras*)

EVELIO FUENTES (*Gran Parodista sentimental*)

JULIO PEDRAJA (*Recitador*)

ISIDRA GIL FLEITES (*Intérprete de lindas canciones*)

CLETO SANCHEZ, Excéntrico Parodista (*Negrito*)

Y la actuación especial de la Caravana "Patagás" integrada por

GLADYS CERRALVO (*Cancionera*)

HECTOR PEREZ DEL PRADO (*Tanguista*)

JOSE PELAEZ y sus Guitarristas

OSCAR PASCUAL (*formidable Imitador*)

SALVADOR INCLAN (*aplaudido Tenor*)

Pianista acompañante: **JESUS DE CARDENAS**

Gran Fin de Fiesta con un regio Poupurrit de Congas interpretado y dirigido por CLETO SANCHEZ, acompañado de bellas señoritas, con la actuación especial de EL DIABLO ROJO

PRECIOS PARA CADA TANDA: 30 Centavos

NOTA:—Para conocimiento del público en general hacemos constar que el Teatro será abierto a las 7 en punto para la primera tanda, comenzando la segunda a las 9 y 45.—Todos los niños pagan.—Suspendidas todas las entradas de favor.

Fume siempre PARTAGAS, el cigarro que gusta más

Imp. CAPESTANY. San Carlos 109, Cienfuegos

El Alcalde Municipal, declara que las actuaciones en el Teatro Sansón se ofrecían a beneficio de las obras de pavimentación de la calle Escarza

Teatro SANSON
PALMIRA

Viernes 22 de Diciembre de 1950

GRAN FUNCION ARTISTICA

A beneficio de las obras de pavimentación de la calle Escarza que se están llevando a cabo en este pueblo.

La Administración Municipal, velando por el progreso de Palmira, pide la cooperación de todos los vecinos de buena voluntad que nos ayuden a llevar a feliz terminación la magna obra emprendida hace unos días. Al mismo tiempo les ofrecemos una función digna de tan culto público.

El cuadro de comedias de Palmira, de todos conocidos por sus anteriores actuaciones, contando con la colaboración de la Caravana Partagás, gentilmente cedida para este acto por su Representante en la Provincia, y un fin de fiesta por todos los artistas. También contaremos con un acto que de manera especial nos ofrece un Palmireño ausente, que vendrá expresamente a colaborar en ésta función; se trata de Manolo López.

A todos, que de una manera tan espontánea han colaborado al feliz éxito de ésta función: Muchas gracias.

ELOY VILLAR
Alcalde Municipal

7.30 P.M. DOS TANDAS 9.45 P.M.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.---Sinfonía por el gran pianista Palmireño NENO Roque.
2.---ESTRENO de la gran obra, original del magnífico autor Palmireño Antonio Marín, que lleva por título:

Toreros a la Fuerza

REPARTO

Doña Antonia	Isidra Gil
Dorita	María J. Rodriguez
Carmelina	Rosita García
Severino (negro)	Cleto Sánchez
Segundo (gallego)	Angel Sándar
Don Roberto	Antonio Marín
Periquito	Rafael Marín

Guión y Dirección: América Villar. Apunte: Sergio Martinez
Escenografía: Enrique Yanes y Paco Peña
Electricista: Manuel Figueredo
Maestro de Ceremonias: Humberto Dominguez