

Teatro Tomás Terry  
MONUMENTO NACIONAL

# EL TEATRO TOMÁS TERRY:

PATRIMONIO MATERIAL Y UNA PRÁCTICA SOCIOCULTURAL



Centro de Recursos para el aprendizaje y la investigación



Dirección Editorial

Dr.C. Jorge Luis León González

Dra.C. Raquel Zamora Fonseca

Corrección

Lic. María del Rocío Rodríguez Leyva

MSc. Maritza Sánchez Arce

Compiladora:

MSc. Yudy Águila Cudeiro

Diseño y composición

DI. Idania Dorta Rodríguez

DI. Frank E. Valdés Vega

Encuadernación

Lucía Chiong Mena



Editorial UNIVERSOSUR.

Universidad de Cienfuegos "Carlos Rafel Rodríguez".

Carretera a Rodas, km 3 1/2, Cienfuegos, CP 59430, Cuba.

ISBN: 978-959-257-385-7

© Reservados todos los derechos.

Puede reproducirse de forma parcial o total siempre que se haga de forma literal y se mencionen los autores.

# ÍNDICE

Presentación / 5

I. El teatro de 1959-1980 como una práctica sociocultural.  
Principales aportes a la identidad cultural cienfueguera / 9

II. El patrimonio material: Uso y valoración del Teatro Tomás  
Terry de la ciudad de Cienfuegos / 69



# PRESENTACIÓN

Ha finalizado el siglo XX, catalogado como el siglo de los grandes avances tecnológicos, científicos, caracterizado por las guerras mundiales, por el nuevo reparto del mundo y el establecimiento de un orden unipolar. El presente siglo XXI, ha nacido bajo el signo de la globalización y, como defensores de la identidad regional, nacional y local, corresponde a los futuros profesionales del país, como seres humanos capaces y conscientes del mundo a nuestro alrededor, jugar un papel fundamental en este proceso.

Se está reivindicando nuevamente el carácter invariablemente social de la cultura; es decir, el hecho de que las prácticas culturales sean siempre expresiones de las propias realidades y fenómenos sociales, a las que se ligan y reproducen de manera compleja y medida; lo que sugiere en la actualidad un reenfoque del término y comenzar entonces a hablar de prácticas socioculturales. Estas se insertan en la presente monografía a través del horizonte de una manifestación artística, el teatro.

El teatro se presenta ante el público de dos maneras: mediante la actuación de los actores sobre un escenario delante de ellos o a través de la lectura de la obra como si se tratase, por ejemplo, de una novela. De todos modos, las obras teatrales están concebidas para ser representadas y cualquier lectura personal no es más que un ejercicio incompleto, ya que hemos de prescindir de elementos tales como la música, la iluminación, la expresión actoral, etc. Pues solo es en la relación activa entre el espectáculo y el público que el teatro logra cumplir su auténtica función social.

Considerando lo antes expuesto se impone abordar las principales teorías acerca del estudio de la relación teatro-cultura-práctica sociocultural 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 socio-cultural tipificador de las diferentes poblaciones cienfuegueras.

Se tiene en cuenta el contexto de surgimiento del teatro en Cienfuegos y sus principales elementos, se plasman además las etapas fundamentales del teatro de 1959 a 1980, los aportes principales del teatro a la formación de la identidad cultural cienfueguera y el reconocimiento del teatro en la localidad como práctica sociocultural. Es meritorio señalar que pese al reconocimiento de la necesidad de habilitar las prácticas socioculturales que sostienen la identidad a diferentes niveles de resolución por la Política Cultural Cubana, en Cienfuegos aún persiste la escasez investigativa con respecto al tratamiento de los aportes del teatro cienfueguero como una tradición y práctica sociocultural, a la formación de la identidad cultural; las investigaciones realizadas hasta el momento solo cuentan con un ligero acercamiento al tema, pues la mayoría tiene un marcado corte descriptivo e historiográfico.

A partir de ello se escoge el período comprendido entre 1959-1980, pues además de ser fructífero en cuanto al desarrollo teatral en la provincia, nos permite ilustrar mejor lo propuesto, pues cuenta con una génesis admirable, la cual posibilita analizar el fenómeno investigado en un período de gran importancia para nuestro país. En esta investigación se llega como conclusión principal al reconocimiento del teatro en Cienfuegos como práctica sociocultural, fundamentando así el objetivo principal de la misma.

En la revisión bibliográfica realizada, se consultaron, diferentes concepciones de cultura de prestigiosas personalidades e instituciones como el centro Juan Marinello, documentos normativos de la Política Cultural Cubana y desde un análisis crítico artículos tomados de Internet; también se emplearon las obras de importantes dramaturgos y actores, antropólogos, filósofos, comunicadores e investigadores sociales, cuyas teorías y conceptos sirvieron de base para el desarrollo del tema y del problema de investigación. Esta búsqueda resultó compleja, por los diferentes enfoques culturales que existen.

De igual forma se declara como interés de esta monografía introducir, a partir de las reflexiones teóricas y metodológicas,

la propuesta metodológica de la caracterización del recurso y el diagnóstico de la estrategia para contribuir al perfeccionamiento de la estrategia de gestión patrimonial del Teatro Tomás Terry de la ciudad de Cienfuegos. El diagnóstico se presenta como un instrumento teórico y metodológico para la valoración de la gestión patrimonial, el cual conduce a la propuesta de atractivos para ser convertidos en recursos y estrategia perfeccionadora del pensamiento cienfueguero en este orden. Se parte del legado de un grupo de investigadores latinoamericanos, cubanos y específicamente del contexto cienfueguero, los cuales han logrado un acercamiento a la interpretación de estos temas, orientando la labor científica y metodológica en el territorio, así como experiencias de estrategias de gestión e interpretación local.

Se tiene en cuenta que el desarrollo actual de la cultura incorpora complejos sistemas científicos y tecnológicos a su quehacer, aparecen incluso otras formas como la gestión del conocimiento, desde donde, la gestión del Patrimonio Cultural se convierte cada día en un imperativo. Se impone realizar estudios de diagnóstico y propuesta de estrategias para la determinación de recursos patrimoniales que generen el desarrollo de un turismo patrimonial.

La utilización de la cultura patrimonial, como atractivo turístico, puede ser instrumento de desarrollo local y regional desde el punto de vista socioeconómico, fundamentalmente en los países en vías de desarrollo, capaz de permitir una equitativa distribución de los beneficios económicos, sociales y culturales en las comunidades anfitrionas, reflejados, entre otros, en mejoras en la educación, la formación, la creación de empleo, la generación de ingresos, la revitalización de los habitantes por su cultura, la atenuación o rompimiento de la estacionalidad en destinos de marcada estacionalidad (como los de sol y playa), el fortalecimiento de políticas y programas conjuntos entre los sectores de turismo y cultura, la generación de recursos para la conservación, restauración y protección de los sitios de valor patrimonial, así como la promoción del intercambio cultural entre la comunidad anfitriona y el turista (Toselli; 2006: 32p).

La naturaleza compleja y plural del Patrimonio Natural y Cultural implica una gestión integral que articule investigación y gestión, produzca conocimiento y utilidad práctica, aproximando el pasado y el presente. La gestión integral implica comprender el trabajo en torno al patrimonio, como una cadena o sucesión

de trabajos que se inicia con la identificación y recuperación del registro continuado a través de su estudio y valoración. Va a ofrecer soluciones a la administración actual de los bienes que lo integran, posibilita su revalorización y rentabilización como recurso cultural y culmina con la difusión (Martín, M.; 2000: 26p).

La interpretación y gestión se constituye como una nueva disciplina adscrita al desarrollo de empresas patrimoniales, que resuelven una disyuntiva principal: poner en valor los patrimonios y conservarlos, a su vez, permite un profundo conocimiento de las diversas expresiones patrimoniales con beneficios para las comunidades portadoras, de forma directa e indirecta, garantizando su transmisión a futuras generaciones desde un proceso educativo e interpretativo, empleando la experiencia con amenidad en los contextos patrimoniales de alto valor de autenticidad, diferencia e identidad (Aguirre, Liván; 2009: 15-17p).

Para el estudio se tienen en cuenta las actas y documentos del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y las Convenciones Internacionales de Turismo, cartas sobre políticas culturales, los proyectos de la Asociación de Planificación e Interpretación de Gestión del Patrimonio Cultural de Naciones Unidas (UNESCO) para la Educación, la Ciencia y la Cultura, de la Asociación de Gestores de Patrimonio Cultural de España, del Instituto Latinoamericano de Patrimonio (ILAM), así como las propuestas de diagnóstico y estrategias de varios proyectos latinoamericanos y experiencias cubanas como el proyecto patrimonial de La Habana Vieja y el Centro Histórico de Camagüey.

Colectivo compilador



I

# EL TEATRO DE 1959-1980 COMO UNA PRÁCTICA SOCIOCULTURAL. PRINCIPALES APORTES A LA IDENTIDAD CULTURAL CIENFUEGUERA

## AUTORES

Lic. Yoana Lázara Piedra Sarría

Dra. Nereida Moya Padilla

## PALABRAS CLAVE

desarrollo sostenible, desarrollo local, actores sociales.

## DESARROLLO

### 1.1. El teatro en Cuba. Expresión de lo tradicional e identitario

El término teatro viene del griego theatron, que significa lugar donde se mira. Cuando se habla de teatro, se debe comprender que el “hecho teatral” surge en la representación, la cual une un complejo entramado de actor-texto-público, por esto, considerar el contexto se hace fundamental.

Como manifestación artística figura dentro del espectro de las artes escénicas, es concebido como un 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 influyen en la comunidad.

También es un género literario concebido para la representación e interpretación propia de una determinada época, país, estilo o autor; que a su vez defiende diversas tipologías.

Se dice que el teatro nace en Grecia, pero lo cierto es que tiene sus antecedentes en los cultos a través de ceremonias en forma de representaciones a los dioses y otros aspectos mediante bailes y danzas. “Estas primeras manifestaciones dramáticas son las prehistóricas danzas mímicas que ejecutaban los magos

de las tribus, acompañándose de música y de masas corales en sus conjuros con objeto de ahuyentar los espíritus malignos, y otras pantomimas y mascaradas.”<sup>1</sup>

En distintos países o regiones del mundo los orígenes del teatro estuvieron matizados por las características propias del lugar de desarrollo independientemente de sus antecedentes comunes. De ahí que en el III milenio a.C. los egipcios ya representaban escenas en honor del dios Osiris; en China los orígenes del teatro se remontan al II milenio a.C. y su mayor florecimiento tuvo lugar durante la dinastía Ming; mientras que en el Japón el teatro se inició en el siglo VII d.C, y uno de sus mayores logros artísticos teatrales fue el género Noh<sup>2</sup>.

En la India, el teatro también surge como culto a los dioses, para ser posteriormente reglamentado de modelo convencional por la corte.. En el caso de Europa el teatro nace con los griegos, donde el culto a Dioniso propició espectáculos sacros, en los que un coro y un único actor, previsto de la máscara del dios, recitaban ante la divinidad el ditirambo o composición poética en su loor. Sus autores más representativos fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides, en la tragedia, y Aristófanes y Menandro, en la comedia en su etapa más importante (500-400 a.C). El teatro romano por su parte copió el modelo griego, pero con una temática propia, vale destacar entre sus autores a Séneca, Plauto y Terencio.

En la Edad Media, la iglesia se opuso al teatro y no fue hasta a partir del siglo X cuando se origina el drama litúrgico con un tropo pascual de tres versos y un diálogo entre las tres Marías y los ángeles en la tumba de Cristo, que toleró la representación de temas sacros (misterios, de Navidad, de la Pasión, de Corpus de la vida de la Virgen, etc.). Al mismo tiempo en este período de la historia europea se venía desarrollando el mimo, el teatro popular, y la farsa satírica, con personajes sacados de la realidad. Este teatro medieval era representado por estudiantes, cofrades y miembros de gremios y por compañías ambulantes.

“El teatro español, como el europeo, surge vinculado al culto religioso. La misa, celebración litúrgica central en la religión

---

<sup>1</sup> De Jonvent, Jean. “El Teatro y su Historia”. En: Orígenes del teatro.-- [s.l.]: [s.n.], [199?].— [s.p.]

<sup>2</sup> Antigua forma de teatro clásico japonés, cantado y bailado, muy influido por los principios del budismo

Zen; en él sólo actúan hombres, que realizan también los papeles femeninos cuando es necesario.

crisiana, es en sí misma un 'drama', una representación de la muerte y resurrección de Cristo. Serán los clérigos los que, en su afán didáctico por explicar los misterios de la fe a los fieles mayoritariamente incultos y analfabetos, creen los primeros diálogos teatrales: los tropos, con los que escenificaban algunos episodios relevantes de la Biblia. Estas representaciones, que tenían lugar dentro de las iglesias, en el coro o parte central de la nave, se fueron haciendo más largas y espectaculares dando lugar a un tipo de teatro religioso que fue el teatro medieval por excelencia.<sup>3</sup>

Poco a poco, con el decursar del tiempo se fueron añadiendo elementos profanos y cómicos a este tipo de representaciones que por razones de decoro, terminaron por abandonar las iglesias y comenzaron a realizarse en lugares públicos como: los pórticos y atrios de las iglesias, plazas, calles y cementerios.

En España, los actores profesionales aparecieron en el siglo XV, actuando en ferias y hospederías; ya durante el siglo XVII el teatro español llega a su siglo de oro, influenciado por circunstancias sociales y políticas que determinaron una situación excepcional donde la representación pública se convierte en el eje de la moral y la estética, con autores como Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, etc.

Independientemente de las diferentes modalidades desarrolladas por algunos países con respecto al origen del teatro, se aprecia como tronco común que los antecedentes del mismo están muy ligados a representaciones que nacieron en épocas prehistóricas con los ritos mágico-religiosos que eran efectuados en favor de los dioses, el clima, la abundancia de alimentos, etc.

Cuba no escapa de estos orígenes y sus primeras manifestaciones de arte teatral fueron los areítos (ver anexo 1) - mezcla de poesía, música y danza con magia y religión-, vocablo antillano proveniente del arauaco *airin* que significa ensayar o recitar, estos constituyeron a decir del destacado investigador y crítico teatral cubano Rine Leal (1978) "la máxima expresión de nuestra cultura aborigen".

"Los areítos eran, una compleja manifestación de la cultura aborigen donde se mezclaban el canto, el baile, la poesía, la coreografía, la música, el maquillaje y la pantomima, dirigidos por

---

<sup>3</sup> De Jonvent, Jean. "El Teatro y su Historia". En: Orígenes del teatro.-- [s.l.]: [s.n.], [199?].— [s.p.]

el tequina o coreuta, donde hemos de ver a los primeros poetas, actores y músicos cubanos, en una apretada síntesis artística que expresa la liturgia religiosa, los ritos mágico de la vegetación, la epopeya e historias tribales, y la identidad colectiva.”<sup>4</sup>

Constituían una verdadera creación colectiva, un rico espectáculo coreográfico y cohesionador de la comunidad; era su más perfecta representación de la política, la cultura y su cosmovisión. Al carecer de conflicto el areíto no se consideraba todavía drama pero si una representación, ya que narraba o relataba los principales hechos y hazañas de caciques y señores, así como sucesos de la vida diaria relacionados con la fertilización.

Una de las leyes de Burgos el 27 de diciembre de 1512, prohíbe los areítos. Los que desafortunadamente vieron frenada por la conquista, su resistencia cultural. Estos desaparecieron al no poder compartir un espacio que les pertenecía por derecho con la cultura española, cultura que estaba basada en la destrucción de la estructura económica y social aborígen, imponiendo no solo su dominio y explotación sino también sus imágenes teatrales. Con la conquista “nada de ellos quedó, y cuando sus ecos se apagaron, sobre este silencio de sangre comenzó el nacimiento del teatro cubano”<sup>5</sup>.

Con la colonización española se heredaron también sus rasgos culturales, se afirma que el teatro cubano comenzó siguiendo los patrones de la escena española a través de las festividades cristianas del Corpus Christi. Iniciada la época colonial, la primera referencia teatral de que se tiene noticia data de 1520 fue una danza relacionada con las fiestas cristianas ya mencionadas realizada en Santiago de Cuba por Pedro de Santiago. Precisamente, con esta herencia se vincula el primer autor “a la europea” conocido, en 1570, Pedro de Castilla, el cual realiza una danza del Corpus y posteriormente domina la vida teatral durante seis años con la realización de nuevos Corpus ya incorporando a los mismos a negros libres y artesanos, sastres, zapateros, herreros, carpinteros, calafateadores, escenografía y vestuario, además de maquinaria teatral e invenciones de tramoya, de gran importancia en los actos sacramentales debido a su espíritu religioso.

---

<sup>4</sup> Leal, Rine. Breve historia del teatro en Cuba/ Rine Leal. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.p. 10.

<sup>5</sup> *Ibíd*em, p.13

Durante estos años las representaciones realizadas tenían como núcleo el Corpus Christi, colocándonos ya en un terreno literario pues las "obras" debían ser revisadas por el Obispo y Señor Teniente, para la posterior aprobación o no de la misma; con el paso del tiempo se fueron incorporando a las mismas farsantes o actores y se comienza a hablar de farsa; vale destacar en este período a autores como Juan Pérez de Bargas, Francisco de Mojica, Jorge Ortíz. Ya 1599 se estrenan dos comedias de Juan Bautista Siliceo, las cuales lamentablemente no han llegado a nuestros días.

"De esta manera podemos observar el desarrollo de nuestra escena partiendo de modestas danzas, y llegando a la comedia a través de invenciones, autos, entremeses, farsas, fiesta de carros, juegos, y «obra buena». En realidad, el surgimiento del teatro en Cuba repite el mismo proceso que en España, y no es más que una prueba del carácter colonial de nuestra escena inicial, el trasplante del arte europeo a las nuevas tierras conquistadas."<sup>6</sup>

A la par de la naciente burguesía y sus creaciones escénicas, los esclavos y negros libres también tenían la suyas, a pesar de que estas no eran aprobadas por los blancos, ni podían realizarse en espacios oficiales, sino en fiestas, ceremonias religiosas y sobre todo en el Día de Reyes.

"De la misma manera que aceptamos que los areítos fueron la representación de la cultura aborigen con indudables raíces teatrales, las ceremonias afrocubanas deben ser tomadas como la representación de las luchas, anhelos y sincretismo cultural de los negros y esclavos discriminados."<sup>7</sup>

La vigencia de estas manifestaciones está dada gracias a la constante persecución de los negreros y al interesado olvido en que los tuvo la historiografía burguesa de la época hasta que diferentes etnólogos y antropólogos pudieran analizarlas científicamente, a partir de ahí se puede decir que estas manifestaciones pueden ser analizadas como una clase práctica del origen del teatro.

Luego de analizar la génesis del teatro cubano, para proseguir a reconocer en el mismo su expresión tradicional e identitaria debemos partir de qué entender por tradición, lo que se define como

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p.14

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 22

el “conjunto de valores culturales que transmitidos de generación en generación, forman el substrato básico de una colectividad”<sup>8</sup>

y que entender por identidad cultural, llámese identidad cultural de un grupo social determinado(o de un sujeto determinante de la cultura) a la producción de respuestas y valores que como heredero y transmisor, actor y autor de su cultura, éste realiza en un contexto histórico dado como consecución del principio socio psicológico de diferenciación identificación con otro(s) grupo(s) o sujeto(s) culturalmente definido(s).( García Alonso, 1996: 17-18)

A partir de estas definiciones es que podemos considerar entonces como el esbozo del teatro cubano a seguir va adquiriendo una expresión tradicional e identitaria, con el paso de los años y el devenir histórico teatral.

Ha habido mucha especulación acerca de nuestro primer título teatral, pero no es hasta la segunda mitad del siglo XVII que podemos hablar de un título cierto, pues ya el regocijo popular fue separando al teatro como manifestación artística de las fiestas religiosas. Tenemos que aceptar como nuestra primera obra a *El Príncipe Jardinero y fingido Cloridano* de Santiago Pita y Borroto, publicada 1733 en Sevilla.

Aunque la obra no constituyó un reflejo de la nación, sino una historia de galanteos caballerescos, se convirtió en nuestro primer texto dramático y antecedente de nuestra escena popular. A propósito de la obra en general, pero de hecho a partir de los personajes, afirma Octavio Smith: «No es delirio, creemos, vislumbra anticipos del género bufo ni advertir un erotismo ingenuo, ligeramente obsesivo, que nos parece vernáculo.»<sup>9</sup> Y Rine Leal: «con *El príncipe jardinero* nace el choteo en el teatro cubano»<sup>10</sup>.

Los aciertos formales y la creación de caracteres y personajes en Pita hablan de un artista con creatividad y la suficiente capacidad de asimilación de valores tradicionales y de su momento, ejemplo único en el siglo XVIII en Cuba o al menos de lo que ha llegado hasta nuestros días. El teatro cubano tiene en ese comien-

---

<sup>8</sup> Tradición. En *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Grijalbo (1997).—p.1646.

<sup>9</sup> Smith, Octavio. *Para una vida de Santiago Pita/ Octavio Smith*. La Habana:Editorial Letras Cubanas,1978, p. 117.

<sup>10</sup> Leal, Rine. *La selva oscura/ Rine Leal*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, , t. I, p. 116

zo un digno representante del género, una obra de arte trabajada con plena conciencia, si bien su influencia parece haber sido prácticamente inexistente.

Según la prensa de la época, entre las obras de teatro representadas en La Habana a partir de 1790 por compañías españolas fundamentalmente, se destacan las comedias, dramas y sainetes de Ramón de la Cruz, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín de Marena, Juan Crisóstomo Vélez de Guevara, José Cañizares, entre otros, además de obras clásicas de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

“De estos primeros intentos nacionales, merece especial atención la obra de Francisco Covarrubias (1775-1850), un extraordinario actor cuya extensa creación -en gran parte desaparecida al paso de los años- se apoyó en la cubanización de los modelos saineteros españoles, a partir de la reproducción de cuadros de costumbres criollas y la inclusión de canciones y tipos populares, como el negrito, eje vital del teatro bufo cubano. Dichos elementos -en los que radicó esencialmente el mérito de Covarrubias-, junto a otros como el uso de un lenguaje identificado con lo popular, han hecho reconocer en éste el nacimiento oficial del teatro cubano.”<sup>11</sup>

Gracias a él comenzó a hablarse “en cubano” en los escenarios de la isla. Introdujo además el personaje del “negrito”, que como el “chino” y el “gallego” sería muy caro al teatro vernáculo. Fue también el mejor caricato de su época y su popularidad creció porque solía intercalar canciones, generalmente décimas, en sus obras. Tiene además la paternidad del género chico cubano, que consistía en adaptar los pasos, sainetes y entremeses españoles al ambiente local.

La Habana de la tercera década del siglo XIX era testigo del auge económico de la burguesía esclavista que, heredera de una tradición teatral nacida hacia finales del XVIII, asentaba paulatinamente su gusto por el espectáculo, lo cual se hacía patente de año en año a través de una serie casi ininterrumpida de temporadas. Quiere esto decir que, si bien alrededor de 1820 la literatura dramática cubana se encontraba en un incipiente período formativo, la capital de nuestra isla ya se podía situar entre las más prometedoras plazas teatrales del Nuevo Mundo.

---

<sup>11</sup> Arcos, Jorge Luis. Historia de la literatura cubana. La colonia: desde los orígenes hasta 1898. [et.al.] La Habana: Editorial LETRAS CUBANAS, 2005, tomo 1. p. 232

La esencia de este teatro, sustentada en la necesidad de diferenciar lo cubano de lo español, sería la génesis de una conciencia artística urgida de valores culturales más profundos, los cuales propulsarían el surgimiento y desarrollo de una escena con identidad propia que fuera expresión del sentimiento nacional.

Mientras estas concepciones se afianzaban entre nuestros creadores, el teatro en la isla durante esta etapa sigue una trayectoria desigual. La unión de varios elementos, entre los que cuentan rencillas internas entre artistas y directores, trajo consigo algunos momentos de crisis en que llegaron a cerrarse incluso varios locales. Esta misma situación acarreó, alrededor de 1830, el traslado a Matanzas, Trinidad y Santiago de Cuba de varias compañías de actores. Hacia mediados de la década del 30 y luego de estos numerosos altibajos, producidos también por la ausencia de algunas figuras y la excesiva repetición de otras. Paralelamente con este nuevo impulso tomado por la vida teatral, comienza a sentirse con más fuerza en el teatro el influjo romántico, elemento determinante en el quehacer cultural de esta etapa. Lo romántico da cauce a los anhelos de libertad, a la distinción entre lo cubano y lo español, a revoluciones, represiones, logias secretas, liberalismo, audacias políticas, prisiones, destierros, de ahí su importancia como estímulo propulsor de la libre expansión de los sentimientos nacionales.

El romanticismo nos llega fuertemente ligado a Francia y a través de España, donde dicha tendencia tuvo poca oposición y buena acogida. Recibimos como herencia, entre otros elementos del romanticismo, la actitud de reacción -más o menos intensa- frente al racionalismo establecido por los cánones clasicistas, el reconocimiento de la imaginación como facultad especial del hombre, la preferencia por los temas históricos del pasado medieval y también por la conquista y colonización americanas, así como un nuevo interés por los problemas sociales que circundaban al individuo. Un aspecto que exponen nuestros románticos, es la división representativa que causaba esta corriente en la sociedad, pues una clase (esclavos y campesinos) se divide entre la opresión colonial y la otra (burguesía) en el temor de una sublevación esclava que destruya sus riquezas.

Durante todo el siglo XIX se debe hablar de distintas figuras, que constituyeron exponentes claves dentro del arte escénico de la Isla entre estas figuran José Jacinto Milanés (1814-1863) es reconocido como uno de los primeros cultivadores del drama



romántico en lengua española, iniciado en la península en 1834. La obra que le dio esa distinción es *El Conde Alarcos* (1838), que lo hizo el escritor de moda de entonces.

Otros nombres importantes de esa centuria fueron Joaquín Lorenzo Luaces (1828-1867), considerado el mejor comediógrafo. Como modalidad, los bufos habaneros, que debutan en 1868 y dan inicio al teatro bufo cubano, movimiento que partiendo de modelos foráneos se acriolla y llega a ser tan criollo que entre 1869 y 1879 la corona española prohíbe su representación aquí. Resalta además el llamado Teatro Mambí hecho en el exilio, y cuyo principal exponente es la obra *Abdala*, escrita por José Martí.

En 1890, nace el Teatro Alhambra, sólo para hombres, sede de subidos y eróticos bufos y sainetes. Por esos años hay una explosión de grandes actores y se asegura que es el mejor momento de la crítica.

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 Universitario, la Academia de Arte Dramático, el Patronato del teatro, entre otras instituciones. Se ensayan el drama psicológico, la comedia de fantasía, el drama poético, y cambian asuntos, técnicas, ambientes.

Ya la década de los '40 ve 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. No obstante, los signos y los puntos de fuerza eran escasos y aislados, situación que cambió con el triunfo de la Revolución. En el propio 1959, se funda el Teatro Nacional, se auspician concursos y se brinda gran apoyo a la dramaturgia local, que sólo entre ese año y 1961 estrena 124 títulos.

Comienzan a escucharse nombres como los de Abelardo Estorino (*El robo del cochino*); José Brene (*Santa Camila de la Habana*

Vieja); Héctor Quintero (Contigo pan y cebolla); Antón Arrufat (El vivo al pollo); Nicolás Dorr (Las pericas); Piñera (Aire frío) y Carlos Felipe (Réquiem por Yarini), que, desde una posición crítica ante el pasado, asumían una voluntad de experimentación en una época en que el teatro se expandió a todo el país y surgió el movimiento de aficionados en miles de lugares.

En la década del '60, recién terminada la lucha contra bandidos, surge el Teatro Escambray, otro emprendimiento experimentador que llevó el teatro a los campos, exploró nuevos temas, formas de comunicación con el público, y ha aportado mucho a la escena cubana hasta la actualidad, cuando aún pervive.

Junto al Teatro Estudio y al Escambray, convivieron durante estos años el teatro Político Bertold Brecht, el grupo Rita Montaner, el Cabildo Teatral Santiago y muchos otros a lo largo de la isla, sin que faltara un amplio movimiento de teatro infantil.

Resumiendo, la esencia de la expresión tradicional e identitaria del teatro en Cuba reside en los valores y aportes que este viene forjando a través del paso de los años, teniendo siempre como base los antecedentes o la génesis del teatro cubano sin dejar a un lado las características típicas de cada época o contexto que caracterice su desarrollo y tipología.

## 1.2. El teatro en la política cultural cubana hasta la década de los 80

Hablar hoy de políticas culturales reviste una extraordinaria importancia tanto para los análisis teóricos que esclarecen los conceptos, como para reflexionar acerca de las líneas de acción a seguir que permitan alcanzar un mayor nivel de desarrollo cultural y resolver un gran número de problemas que nos agobian en estos tiempos, así como, sobre la definición de programas concretos por parte de los distintos gobiernos para la implementación de las políticas culturales definidas.

Para adentrarnos en el tema de las políticas culturales en el mundo de hoy, es necesaria una mirada anterior a los enfoques que han prevalecido en el tratamiento de la cultura en la sociedad. Cultura y sociedad son dos conceptos inseparables. Al abordar el concepto de cultura tenemos que partir del concepto genérico de sociedad, no visto como cuerpo social, ni como el conjunto de personas que coexisten formando el género humano, ni como

uno u otro tipo específico de agrupación humana, sino desde un punto de vista más genérico.

Estudiar la sociedad desde la perspectiva genérica, se asume la sociedad como el sistema de relaciones que establecen los seres humanos entre sí, en cualquiera de las dimensiones de su actividad. La actividad, es entendida como forma de existencia y transformación de la realidad social, o sea, de la acción recíproca de las personas. (Pupo, 1990). Para este autor, la actividad, se despliega en sus diferentes formas: actividad práctica, cognoscitiva, valorativa y comunicativa y en cada una de ellas podemos identificar los factores y sujetos culturales que interactúan en cada una de las estructuras sociales, es decir, las diferentes esferas que refieren a: economía, política y práctica socioculturales, en general.

Esta complejidad en que se presenta la sociedad para su estudio desde el referente cultural, ha posibilitado encontrar las diferentes expresiones conceptuales de la cultura a lo largo de la historia de la humanidad, que permite comprender que sociedad y cultura se dan de la mano, conectadas dialécticamente con la actividad práctica, cognoscitiva, valorativa y comunicativa a partir de los objetivos específicos que han motivado a los estudiosos del tema; de ahí que se localizan varias definiciones de "cultura". Al meditar sobre las formas concretas y la pluralidad de culturas que han existido y existen hoy, muchos pensadores han realizado generalizaciones y han propuesto definiciones diversas; pero que a su vez tiene elementos comunes. Sin pretender historiar al respecto, consideramos tener en cuenta las definiciones siguientes, al considerar que son estas las que nos acercan a un posicionamiento teórico de pertinencia para la presente investigación.

A tenor con lo planteado en el párrafo anterior, Edward B. Tylor (Primitive Culture, 1871):

"cultura... es aquel todo complejo que incluye del conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad."<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Hernández Medina, Mercedes. "La interdisciplinariedad en los programas de formación" En: Psicopedagogo en la organización y gestión de programas de formación. Granada: Grupo Editorial Universitario, 2000.--p.302.

Para Mercedes Fernández:

“la cultural es el conjunto de prácticas, actitudes, valores, tradiciones, costumbres, comportamientos próximos, de una sociedad determinada.”<sup>13</sup>

En esta línea se puede afirmar, que la cultura es lo que determina la denominada identidad cultural. Para esta autora la cultura es simbólica, identificada con los códigos de comunicación, principalmente lenguaje, es funcional por constituir un instrumento para satisfacer necesidades de grupos culturales y sociales, es normativa para hacer posible la convivencia de los individuos y el funcionamiento de las instituciones, es dinámica, dado que tiene la capacidad de promover el cambio en correspondencia con las condiciones en contexto.

Según Fernando Cembranos, David H. Montesinos y María Bustelo:

“la Cultura puede entenderse como el conjunto de hábitos, formas, saberes y manifestaciones que los pueblos han ido configurando como resultado de su lucha por la supervivencia y su posicionamiento por las cosas importantes de la vida...”<sup>14</sup>

El valor de todos estos conceptos radica en no circunscribir a la cultura solo a los elementos artísticos y literarios sino que amplía su concepción. En sentido general pudiésemos definirla como el

“conjunto de realizaciones humanas que ha trascendido a nuestros tiempos y permite al hombre contemporáneo conservar, reproducir y crear nuevos valores para la transformación de su medio social y natural. Es toda realización pretérita y presente, tangible y espiritual creada por la humanidad (...) es la síntesis de la más auténtica creación humana, los valores materiales y espirituales creados, preservados, transmitidos, recreados y, en permanente enriquecimiento, por los seres humanos, con la obra de cada día.”<sup>15</sup>

Para no diluirla en un concepto demasiado amplio que se confundiera o identificara con otros de carácter más general como formación social, se debe considerar reducir el uso del término

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 304

<sup>14</sup> La animación sociocultural: una propuesta metodológica. Madrid: Editorial Popular, 1995. \_\_p.

<sup>15</sup> Álvarez Sánchez, Ana Mayda. “Políticas culturales y desarrollo” ..[s.l.]..[s.n.]..[200?]. p.8.

cultura a "la producción de fenómenos que contribuyen mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración de sentido".<sup>16</sup>

Ya desde épocas prehistóricas los hombres comenzaron a desarrollar ciertas relaciones entre ellos y fueron creando instrumentos de trabajo y objetos que les permitieron satisfacer determinadas necesidades materiales y espirituales que los distinguían del resto de los seres vivos. La necesidad y posibilidad de realizar reproducciones de: animales, plantas, seres humanos en cuevas y otros sitios, de representaciones musicales, danzarias y, en alguna medida, teatrales, revelan las aptitudes y actitudes que tiene el hombre de crear y recrear la realidad. A partir de esto podemos llegar a comprender que:

"la evolución sociocultural (...) es un proceso interno de transformación y autosuperación que se genera y desarrolla dentro de las culturas, con las limitaciones extraculturales (...) las culturas se construyen y mantienen en sociedades que no están aisladas, sino en permanente interacción unas con otras (...). Así a la creatividad interna que da lugar a las innovaciones culturales propias, se suman la difusión que permite la introducción de nuevos rasgos culturales (...)"<sup>17</sup>

Las consideraciones apuntadas, nos permite comprender que la política, es un mecanismo social de poder, la cual expresa las relaciones entre los grupos, clases y estados. La organización política de la sociedad (OPS) la integran: el Estado, el o los partidos y las organizaciones sociales. El Estado es el centro del sistema, que a través de un conjunto de órganos y aparatos (jurídicos, educacionales, represivos) dirige y estructura la actividad social y cultural.

La política tiene diversas formas de expresión en dependencia de la función que desempeñe y de su lugar en las relaciones socioculturales. El Estado, a través de la política cultural utiliza los aparatos a su disposición como vehículos de condicionamiento

---

<sup>16</sup> García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. La Habana. 1981. p. 32

<sup>17</sup> Ribeiro, Darcy. El proceso civilizatorio. Editorial Ciencias Sociales. La Habana. 1992. p.11

de una determinada actitud ética y estética en la población y de un determinado consumo cultural. En su desarrollo intervienen un conjunto de factores culturales que posibilitan o limitan el despliegue del desarrollo económico, la herencia cultural, la tecnología o industria cultural, desde la perspectiva de las prácticas e intervenciones socioculturales, expresadas estas en las políticas culturales estatales, pues, estas definen los modos de actuación en cuanto a la defensa y legitimación cultural. Sus principales vehículos de transmisión son:

- Instituciones culturales
- Medios de difusión
- Sistema educacional
- Las religiones

Armonizado lo expuesto con relación a los vínculos entre Estado y políticas culturales, debemos reconocer que en esta "relación entre política y cultura es muy ilustrativa la idea expresada por Borges quien afirma que: "no se puede confundir el mapa con el territorio", la cultura ha existido antes que la política. El principio básico debe ser fomentar el respeto a todas las culturas cuyos valores sean tolerantes con los de las demás. El respeto va más allá de la tolerancia y supone una actitud positiva hacia las otras personas y hacia su cultura. La paz social es necesaria para el desarrollo humano".<sup>18</sup>

La definición de política cultural aparece por primera vez en la UNESCO en diciembre de 1967, en la Conferencia de Mónaco, y se refiere a "un conjunto de principios operativos, de prácticas y de procedimientos de gestión administrativa y financiera que deben servir de base a la acción cultural del Estado". A partir de esta puntualización, en la mayor parte de las bibliografías consultadas para esta investigación, se observa la coincidencia en reconocer la política cultural como la forma de intervención en la cultura por parte del Estado y la sociedad en general.

La UNESCO al reconocer la relación entre políticas culturales y gestión estatal, enmarca, el plano de la gestión del Estado en función del desarrollo cultural. Sin embargo, otros autores como, García Canlini, considera que las políticas culturales refieren más a su contenido, aunque no la aísla de la gestión estatal

---

<sup>18</sup> Las políticas culturales y el papel del estado en el desarrollo cultural.. [s.l.]..[s.n.]..[200?]. p .3.

al expresar que esta es “el conjunto de interacciones realizadas por el Estado y las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados, con el fin de ordenar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social”.

La operacionalización de que entender por políticas culturales, nos permiten una acercamiento al tema en cuestión refrendo a como se han manifestados y expresados estas en el caso concreto de Cuba y particularmente Cienfuegos, como se reseña seguidamente.

Concretamente, la política cultural cubana se ubica a partir del triunfo de la Revolución en 1959, dado el bajo nivel de desarrollo cultural existente en el país después de más de cuatro siglos de dominación colonial y neocolonial.

La realidad contextual del país al triunfar la Revolución en 1959, condujo al Estado revolucionario, poner en práctica las primeras transformaciones culturales que se inician por la educación. El conjunto de mediadas aplicadas que incluye además otras esferas de la vida material y espiritual, conducen a la aplicación acelerada de una serie de medidas en el terreno de la cultura. Sin embargo, estas no respondían a una política integral bien estructurada, sino a las urgencias del momento para dar solución a una serie de demandas, que históricamente habían sido formuladas, sea oralmente en encuentros, tertulias, reuniones, o de formulaciones en programas, escritos o manifiestos por lo más genuinos representantes de la intelectualidad cubana que conformó la vanguardia en el terreno de la cultura y en los proyectos de justicia social, partícipe indiscutible y, en muchos casos, de las luchas de nuestro pueblo por la independencia y soberanía nacional.

El primer hecho cultural importante fue la Revolución misma porque abrió el camino para un conjunto de transformaciones que se gestaron de manera inmediata en su seno. Rápidamente con el triunfo, se inicia el proceso de democratización de la Cultura y de su institucionalización, demostrable a partir de un conjunto de acontecimientos culturales, el más relevante fue la Campaña de Alfabetización en 1961, la Nacionalización de la Enseñanza y la Reforma Universitaria. En su conjunto, estas transformaciones realizadas por la revolución en sus primeros años, la hemos considerado como el punto de partida de la política cultural que se amplía en la misma mediada que la cultura viene a ser centro del desarrollo económico, político y social del país.

Entre las principales ideas rectoras de la Política Cultural de la Revolución,<sup>19</sup> que se irán conformando y enriqueciendo en el transcurso del proceso revolucionario se encuentran:

- Los cambios en el ambiente cultural y el mejoramiento de las condiciones de trabajo de los artistas y escritores; no asfixiar el arte o la cultura, pues una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Revolución es desarrollar el arte y la cultura para que lleguen a ser un real patrimonio del pueblo.
- El respeto a la libertad formal para la creación artística y literaria, y se considera la libertad de contenido para expresarse dentro de la Revolución, pero no es admisible que se expresen contra la Revolución; especificidad de cada una de las manifestaciones artísticas.
- La Revolución como acontecimiento cultural más importante.
- Convertir al pueblo de actor en creador, pensar por el pueblo y para el pueblo, lo que encierra lo bello, lo útil y lo bueno de cada acción, lo estético y lo ético. No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones, y que necesariamente tengamos que sacrificar su calidad. Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleva su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores.

Cabe distinguir, que como parte de esta política cultural, y en relación con los creadores, ubicamos el teatro. El teatro cubano se inserta dentro de la política cultural bajo el lema de “el teatro un arma eficaz al servicio de la Revolución” se identificó, en amplios sectores, al colectivo con una escena cargada de compromiso y acción partidista. De todas las artes, el teatro es el que recibió un impacto mayor con el triunfo de la Revolución,<sup>20</sup> su creatividad fue enorme, el Estado le dio status profesional, antes abonado por un teatro de resistencia, muy rico y variado, que se representaba rara vez, porque no era rentable, manipulándose como hecho artístico, al servicio de los grupos de poder.

---

<sup>19</sup> Landaburo Castrillón, María Isabel. La política cultural de la Revolución cubana. [s.l.]..[s.n.]..[200?]. p .3.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.7



En 1961 el Estado creó las Escuelas de Arte, y dieciséis años más tarde fue creado el Instituto Superior de Arte y en la Facultad de Artes Escénicas la carrera de Teatrología, dirigida a formar investigadores y críticos.

En particular para Cienfuegos, en estos primeros años de la Revolución debemos hablar del Centro Dramático de Cienfuegos, fundado el 9 de enero de 1963, el cual es en la actualidad uno de los más antiguos colectivos teatrales formado fuera de la capital que de forma permanente ha mantenido en 45 años su proyección social, su línea y su filosofía estética con un amplio repertorio y una dignidad artística estable y equilibrada.

Aunque la sede de este colectivo, desde su creación, fue los altos del teatro Tomás Terry de la ciudad de Cienfuegos, sus funciones inmediatamente se hicieron extensivas a centros de trabajo y estudio, a instalaciones fabriles urbanas y a cooperativas agropecuarias en zonas rurales y montañosas, anticipándose en esta intención de trabajo de brigada en varios años al grupo teatral Escambray, especializado posteriormente en esta línea de acción sociocultural en la región del Escambray.

El Centro Dramático, puso en escenas obras como: Las provisiones, Arroz para el Octavo Ejército, La Beca, Anti huelga y El premio, se insertaron en las problemáticas concretas de obreros y campesinos y abrieron perspectivas de solución a conflictos sociales y laborales de la colectividad. Un documento redactado por este colectivo en 1967 especificaba que el repertorio del grupo debía estar constituido por obras que reflejasen nuestra problemática en cualquier tipo de género y en la literatura universal o nacional, tanto de autores clásicos como contemporáneos.

Una amplia gama de géneros: comedia, teatro testimonio, vodevil, comedia musical, género infantil, han definido el perfil artístico del Centro Dramático, enmarcado conscientemente en el Teatro Clásico Universal y en el cubano contemporáneo. Más de cincuenta puestas en escena han abordado textos de Shakespeare, Molière, Lorca, Brecht, Goedoni, Oditr, Avellaneda, Luaces, Quintero... para conformar un repertorio, catálogo de la mejor tradición romántica clásica sin incluir las más sólidas tendencias de la escena contemporánea.

Prestigiosos directores de teatro han conducido con éxito esta agrupación: los argentinos Isabel Herrera y Alberto Panelo, los húngaros

Lazlo Barbaczy y Gabor Zambecy y los cubanos Nelson Dorr, Armando Suárez del Villar y Juan Rodolfo Amán, sin olvidar algunas obras que han dirigido actores del propio grupo con resultados alentadores.

A partir de la creación oficial del grupo en 1963 comenzaron de inmediato las clases teóricas y prácticas de la formación de actores en disciplinas complementarias como actuación, voz y dicción, música, expresión corporal, canto filosofía, historia del teatro, literatura, entre otros.

Otro conjunto emblemático de estos años es el Grupo Teatro Escambray fundado en 1968 por los muy conocidos actores y directores de teatro, Sergio Corrieri y Gilda Hernández, ha sido una de las agrupaciones surgidas en la década de los 60 que se ha mantenido en activo en el panorama teatral de nuestro país.

Durante la década de los 70 la mayor parte de su repertorio surgió a partir de su interacción con la comunidad campesina de la región montañosa del Escambray, situada en el centro-sur de la isla. Su búsqueda de una relación estrecha entre la escena y el público, entre el teatro y la vida nacional, con una mirada crítica a la realidad nacional, reflejó en aquellos momentos un contexto sociocultural particular: el de los conflictos generados en el campo cubano por el proceso agrario desarrollado por la revolución cubana.

Usando los códigos verbales, gestuales, kinésicos y proxémicos y todos los referentes culturales de dicha comunidad, creó espectáculos teatrales de estructuras dramáticas abiertas que permitían la intervención del público dentro del hecho teatral. Las formas artísticas habituales de esta comunidad: narraciones orales, controversias cantadas, eventos de participación comunitaria, etc fueron utilizadas por la agrupación en su afán de producir una fricción productiva entre público y teatro, que pudiera ser estudiada y controlada por los propios creadores, aportando de esa manera un aire renovador a la manera de hacer teatro en Cuba, lo que lo acercaba de forma particular a la creación colectiva desarrollada por experiencias cercanas en el área latinoamericana de entonces.

De esta época quedaron como experiencias relevantes los estrenos de *La Vitrina*, de Albio Paz (1971), *El paraíso recobrado*, del mismo autor (1972), *El juicio*, de Gilda Hernández (1973), *Ramona*, de Roberto Orihuela (1977), *La emboscada*, del mismo autor (1978), por citar algunas.

Cambios profundos en la realidad agraria de la región Escambray, insertada en procesos económicos y sociales de desarrollo estandarizados provocó el colapso de la cultura campesina particular de la zona, que impulsó al Teatro Escambray a dar continuidad a su labor dentro de un contexto más amplio: el del fenómeno urbanizador, el del mundo juvenil surgido dentro de las escuelas de nuevo tipo, el del mundo industrial y obrero a partir de procesos industrializadores, etc, generadores a su vez de nuevas contradicciones sociales y éticas. En la década de los 80 piezas como *Molinos de viento*, de Rafael González (1984), *Accidente*, de Roberto Orihuela (1986), *Tu parte de culpa*, de Senel Paz (1986), *Calle Cuba 80 bajo la lluvia*, de Rafael González (1988) hablan de esta nueva perspectiva que implicó, por otra parte, cambios en los códigos teatrales utilizados por situarse frente a públicos diversos no estrictamente campesinos, por desarrollarse en espacios más convencionales—no necesariamente en espacios abiertos como en la etapa anterior—y a un proceso paulatino de interiorización de los conflictos que impedían la realización de una estructura dramática abierta y que, por otra parte, exigía la creación de una atmósfera más íntima, ajena a la concepción anterior de una especie de teatro-foro, aunque en aquel predominara la farsa como género.

También luego del triunfo revolucionario Ignacio Gutiérrez, impulsado por el Ché Guevara, funda en La Cabaña el grupo “Los Barbuditos” en donde además de presentarse obras para niños, se trabajaba con ellos para estos fines. Todas estas experiencias, llamémosle alternativas, no sistematizadas, asumían sin embargo, un criterio pedagógico a través del cual valoraban al niño como un potencial actor. En ellos aún persistía el carácter representacional de la enseñanza tradicional.

A partir de entonces, se crean un grupo de instituciones estatales que intentan monitorear el teatro infantil en Cuba. Lo valioso de estas entidades, en nuestro parecer, es que prestaron atención no solo a los elementos artísticos, sino también pedagógicos. Así, en 1961 se crea, adscrito al Consejo Nacional de Cultura, el Departamento Nacional de Teatro Infantil y de la Juventud, con el fin de propiciar, dirigir y desarrollar el teatro para niños y con niños en todo el país, el cual estuvo vinculado con el importante movimiento de aficionados que floreció en todas las provincias y que acogió a numerosos niños y adolescentes de nuestras comunidades urbanas y rurales.

Alrededor de 1969, surge la primera institución docente que ofrecería una enseñanza especializada y sistemática: la Escuela Nacional de Teatro Infantil, dirigida por Julio Cordero. Entre 1978 y 1982, otra institución docente surge: el Plan de Desarrollo del Teatro para la Infancia y la Juventud, radicado en el Parque Lenin. Entre 1981 y 1986, se impartió en la Facultad de Artes Escénicas del ISA un Seminario de Teatro para Niños y se ofrecieron cursos de postgrados en 1987 y 1988.

En estos primeros años también se puede hablar de la creación esporádica en diferentes zonas del país de grupos teatrales y de aficionados que con el renacer de la manifestación contribuyen a su desarrollo.

En el año 80 se produce una estabilización de las agrupaciones teatrales de más trayectoria y un desarrollo de grupos de teatro: nuevo, musical y móvil, a la vez que se inaugura el Teatro Nacional; ya seis años más tarde los resultados de la aplicación de la política cultural se manifiestan. En la actividad teatral con la experimentación de significativos progresos, contando con 50 grupos teatrales y 24 de ellos para niños y jóvenes; se consolidan los Festivales de Teatro de La Habana. Los colectivos danzarios emblemáticos Ballet Nacional, Danza Nacional y Conjunto Folklórico confirmaron su elevada calidad internacional y creció la calidad del Ballet de Camagüey.

A modo de conclusión de este apartado, podemos decir que, los principios de la política cultural de la Revolución definidos durante el proceso histórico de construcción de la nueva sociedad, se han puesto de manifiesto durante todos estos años, adecuándose a las condiciones materiales y de recursos humanos existentes en cada periodo, teniendo como base la participación activa de los artistas y de la población, en su aplicación y perfeccionamiento. Las contradicciones propias de estos procesos se han ido resolviendo por diferentes vías en los marcos del diálogo efectivo, del apoyo de los diversos actores sociales y el protagonismo de la población.

### 1.3. El teatro en Cuba como práctica sociocultural.

La comprensión de procesos culturales es bien compleja, más aún, cuando tiene fenómenos asociados que influyen de diversas formas en la sociedad. Para el entendimiento de los mismos es imprescindible recurrir a la historia social de las prácticas culturales.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, existe un reenfoque de los estudios encaminados a estos aspectos, los cuales están matizados por rupturas desde el punto de vista epistemológico, con las ya tradicionales líneas de pensamiento, reajustando así elementos viejos y nuevos en torno a un esquema diferente de premisas y temas.

Para ello debemos partir de la fuerte influencia que tuvo en Europa y luego en América, la cuarta generación de los Annales, la cual luego de 1989, se distancia del claro fruto de la Revolución Cultural de 1968: “la historia de las mentalidades” y acoge en su lugar a una nueva historia social de las prácticas culturales.

“Así, sustituyendo el inaprehensible término de “mentalidad” por el más preciso y riguroso concepto de “prácticas culturales”, los autores de esta cuarta generación anna–lista van a poder proponer una visión de los temas culturales en la cual se vuelve obligada la interconexión de esa cultura con su entorno social y material, a la vez que se abre su operacionalización para ser capaz de reflejar la diversidad, dentro de una misma sociedad, de las distintas expresiones culturales de las clases y de los grupos sociales que la constituyen.”<sup>21</sup>

Para entender la dinámica de los procesos culturales resultantes de los cambios que abre el siglo XX en la producción simbólica y la socialización es necesario saber que lo que presta sentido al registro de tales rupturas es el complejo engranaje entre pensamiento y realidad histórica, reflejada en las categorías sociales del pensamiento mismo, y la continua dialéctica entre conocimiento y poder.

Al tratarse de una historia social de las prácticas culturales, se está reivindicando nuevamente el carácter invariablemente social de la cultura; es decir, el hecho de que esas prácticas son siempre expresiones culturales de las propias realidades y fenómenos sociales, a las que se ligan y reproducen de manera compleja y medida. Lo que sugiere en la actualidad un reenfoque del término y comenzar entonces a hablar de prácticas socioculturales.

La definición de prácticas socioculturales que se asume es la elaborada por el Proyecto Luna a partir del estudio de la propuesta del

---

<sup>21</sup> Aguirre Rojas, Carlos Antonio. Itinerarios de la historiografía del siglo XX-De los diferentes marxismos a los varios Annales. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1999. \_ \_ p.94.

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"<sup>22</sup>

Debemos tener en cuenta que la cultura no es ni una práctica, ni solo la suma descriptiva de los hábitos y costumbres de una sociedad, sino que incluye además a todas las prácticas socioculturales, siendo la suma de sus interrelaciones. Esto se puede apreciar desde el punto de vista artístico, es decir con la visión de una determinada manifestación artística que puede llegar a ser una práctica sociocultural que revele inesperadas identidades y correspondencia con una región específica; no quiere esto decir que este sea el único modo de análisis.

Si hablamos del teatro como una práctica sociocultural tipificadora 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, al sistema estructural y a los elementos mezclados en el proceso de interacción de las redes sociales en el cual se inserta dicha estructura, así como determinados elementos históricos que influyen en la asimilación de la práctica concreta en que se porta la tradición teatral.

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.

Para la comprensión de los significantes de un sistema teatral es necesario hacer un análisis de la estructura que este asume y como se concreta en un contexto específico. La estructura

---

<sup>22</sup> Díaz, Esperanza/ Fundamentación del Proyecto Luna. -- Cienfuegos: [s.e.],2004. -- [s.p.]

del teatro cubano, se puede considerar establecida por los siguientes elementos:

- Como una manifestación artística.
- Como producto teatral.
- Como agente sociocultural

Análíticamente, uno debe estudiar las relaciones entre estos patrones. El propósito del análisis es captar cómo las interacciones entre estos patrones y prácticas son vividas y experimentadas como un todo, en cualquier período determinado.

Si analizamos cada uno de los elementos podemos apreciar que:

- 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 hay que 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.

Si entonces comprendemos la cultura como “la totalidad de las significaciones, valores y normas poseídos por las personas en interacción, y la totalidad de los vehículos que objetivan, socializan y transmiten estas significaciones.”<sup>23</sup> Hay que abordar entonces un rasgo fundamental de la misma y los aspectos más tradicionales de la escena cubana, la llamada escena “sociológica”, la cual se desarrolla fundamentalmente a partir del teatro de la colonia, esta tiene una actitud básicamente explicativa del mundo-que en ocasiones resultaba directamente didáctica- y la prioridad que concedía a la función concientizadora -e incluso movilizadora- del teatro.

---

<sup>23</sup> Muñoz, Teresa / Historia y crítica de las teorías sociológicas. Tomo II. Primera Parte.- La Habana: Editorial Félix Varela. - - p.45

“Este paradigma sociológico que contribuyó a la configuración de una zona muy representativa de la creación escénica latinoamericana, estuvo obviamente asociado con una etapa de insurrección popular en el continente, con los años de esperanza en un triunfo revolucionario a plazo breve. Los avatares sufridos desde finales de los años sesentas por el movimiento revolucionario continental, surgido al calor del triunfo de la Revolución Cubana, acabó por imponer, como una evidencia, la necesidad de replantearnos los caminos posibles de la lucha revolucionaria y proveernos de explicaciones e interpretaciones de la realidad mucho más complejas.”<sup>24</sup>

Hay que tener en cuenta que la significación social de un hecho se expresa desde la asimilación y desasimilación de códigos a través de los cuáles se interactúa en el sistema de relaciones de un determinado contexto. “Así se constituyen prácticas socio-culturales que comprenden costumbres, creencias modos de actuación y representaciones que se han estructurado basándose en prácticas del pasado funcionalmente utilitarias para interactuar en el presente. Esta significación se manifiesta en actuaciones concretas y/o como historia desde la memoria colectiva referida esta a aquellos elementos que se representan en el imaginario únicamente en formas simbólicas”<sup>25</sup>

Por lo que las determinaciones contextuales, históricas, económicas, políticas y estructurales en el proceso de conformación y sedimentación de las prácticas tienen una gran relevancia, además de las ideológicas, en la determinación o naturaleza de las mismas

Analizado todo esto, entonces se puede afirmar que el teatro es una actividad cultural con rasgos identitarios que tipifican cada una de las etapas de desarrollo social a través del arte escénico en función de la representación y el sistema de significaciones e imbricaciones que realiza el hombre mismo como sujeto de la cultura y sujeto de identidad, desarrollado en función de los

---

<sup>24</sup> Muguercia, Magaly. “Antropología y posmodernidad”. Tomado de: [http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/edicionp1/antropologia\\_posmodernidad.html](http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/edicionp1/antropologia_posmodernidad.html), 15 de enero de 2008.

<sup>25</sup> Quiñones Silva, Sergio Aníbal. “La Festividad Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua”/ Sergio Aníbal Quiñones Silva; Salvador David Soler Marchán, tutor. \_ \_Trabajo de Diploma, Universidad Carlos Rafael Rodríguez (Cf), 2006.



diferentes niveles de interacción: Individuo; Individuo – Grupo (teatral); Individuo- Sociedad, teniendo en cuenta para esto su funcionalidad en la cotidianidad y como algunas tendencias llegan a constituirse en tradición de hondo arraigo, generando lenguajes propios y por ello un terreno de fecundas transmisiones y rupturas en algunas comunidades y etapas de desarrollo específico.

Esto se realiza sin dejar de explicar la significación que adquiere el teatro como práctica sociocultural las mismas 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 permea la esencia de la práctica. Por lo que si asumimos el teatro 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 la tipifican.

Este propio hecho, impide alejarlo del desarrollo sociocultural del ser humano. La acción del hombre sobre las tablas está muy ligado a los comportamientos del sujeto en su vida cotidiana. ¿No son acaso las herramientas del actor, útiles de cualquier persona en su quehacer diario? Si bien le son dadas al actor la concentración, la desinhibición, el poder comunicacional, la imaginación, el autocontrol, entre otras, como cualidades ineludibles para su desempeño teatral; el éxito de individuos en otras esferas de la sociedad, mucho depende del desarrollo de estas potencialidades.

## 2.1. El contexto de surgimiento del teatro en Cienfuegos.

### Síntesis histórica

Para la realización de este epígrafe se utilizaron diferentes materiales bibliográficos de la historia cultural de la ciudad, así como los criterios emitidos por los agentes socioculturales o sujetos de la investigación.

La colonia Fernandina de Jagua fundada por Don Luis Juan Lorenzo D'Clouet alcanzó un alto grado de esplendor, como para competir nacionalmente como una de las más prósperas del país desde el propio siglo XIX; esto se debe en gran medida a que en la época en que se fundaba se encontraba Cuba en pleno desarrollo económico por la expansión azucarera.

Además de responder al interés de la metrópoli en cuanto al aumento de la población blanca en la isla, introdujo a nuestra región en un acelerado proceso de desarrollo capitalista, en el que convergieron intereses individuales y estatales para crear una sociedad moderna, culta y económicamente poderosa. Se puede afirmar que la historia económica de Cienfuegos es condicionante de su florecimiento sociocultural, pues este indudable crecimiento económico dio lugar al incremento de capitales, los cuales contribuyeron posteriormente en el desarrollo cultural de todas las manifestaciones artísticas, entre ellas una de las más notorias lo constituyó sin dudas el teatro.

A solo dos décadas de fundada la villa, ya se contaba con el primer teatro, el Isabel II, el cual se encontraba situado frente a la Plaza de Armas, en la calle San Carlos, entre Santa Isabel y San Luis, casi en el mismo lugar en que se encuentra actualmente el Teatro Tomás Terry. Era de madera y tejamaní, tenía capacidad para mil personas, lo que evidencia la costumbre desde muy temprano de asistir a funciones teatrales por parte de la mayoría de la población.

En la "Hoja Económica de Cienfuegos", correspondiente al 19 de diciembre de 1845, se publicó el primer programa de teatro impreso en Cienfuegos. El mismo sugería la colaboración de varias personas de la Villa para dar un concierto, a beneficio de obras públicas. Entre las fundaciones de estos años se reporta una velada lírica - dramática efectuada por aficionados para recaudar fondos destinados a obras públicas.

El teatro constituía una de las manifestaciones de mayor preferencia en la Villa con las obras de autores locales y otras traducidas del francés; se destacan entre ellas los dramas, comedias, juguetes cómicos y las zarzuelas.

La compañía de los señores Robreño en abril de 1850, se presentó en el teatro Isabel II y dio su primera función en Cienfuegos poniendo en escena la comedia "La Virtuosa y la Coqueta" de D. Mariano Cazurro. En el año siguiente volvió a destacar la manifestación, pues se llevaron a escena diversas obras teatrales, solamente en el mes de marzo se presentaron "La loca de Parma", "Una ausencia", "Las Guerras Civiles", "Honra y Provecho", "La Jura de Sta. Gadea" y el drama "La huerfanita ciega".

Durante esta década el movimiento de grupos aficionados teatrales era muy fuerte. Estos estaban divididos en sociedades, las cuales funcionaban como pequeñas salas teatrales, un ejemplo de ello lo constituye la Sociedad Filarmónica de Cienfuegos que por espacio de dos años funcionó como el teatro oficial de la villa. Existían en la localidad otros teatros y algunos cafés y salones como “El Carmen”, que también funcionaban en alguna medida como pequeñas salas teatrales.

El Isabel II fue destruido por un incendio el 18 de octubre de 1857 y dos años más tarde Luis Martínez Casado construyó un teatro provisional de verano, pero al terminar su primera temporada, en la que se interpretaban piezas líricas y dramáticas, fue desmantelado.

El año 1860 resulta significativo en el ámbito teatral cienfueguero, ya que fue cuando se estableció en Cienfuegos la eminente dramaturga Gertrudis Gómez de Avellaneda<sup>26</sup> y este hecho estimuló las presentaciones teatrales en la ciudad. También se inaugura el teatro Avellaneda en Prado y Argüelles, 12 de abril de 1860 con la tragedia Alfonso Munio de esta autora, interpretada por aficionados locales en presencia de Gertrudis. El fundador de este teatro, el actor Luis Martínez Casado, publicó poco después en un periódico manuscrito llamado “El Apuntador” ciertos comentarios para estimular a los grupos de aficionados locales. También ese año, nace la destacada actriz Luisa Martínez Casado el 12 de abril, según datos recopilados “...trabajó en los teatros “Español,” “Jovellanos” y “Apolo”, de Madrid; y en los principales de provincia de España, así como en casi todos los de Cuba y en los principales de Colombia, México, Venezuela, Santo Domingo, Puerto Rico, etc” a raíz de su éxito se le otorgó el galardón de mejor actriz de su época del mundo hispánico.

Ese mismo año aparece una disposición de Madrid que establecía que en las ciudades donde no hubiese teatro se considerase como tales a los Liceos o Sociedades por acciones y se les clasificase como escenario de tercera clase; a partir de ahí los teatros se clasificaron en cinco categorías para establecer la tarifa obligatoria de pagos de los derechos de autor. El teatro de la villa de ese año

---

<sup>26</sup> Su presencia en Cienfuegos se debió a que su esposo, el Coronel Domingo Verdugo, era el Teniente Gobernador local en esa época.

(El Avellaneda) fue clasificado de tercera categoría junto al de Trinidad y al de Cárdenas.

Esta excitación se apoderó de Cienfuegos y a partir de ese momento se incrementaron las salas teatrales en toda la jurisdicción; teniendo en cuenta la disposición de Madrid se han o habían localizado 29 teatros en Cienfuegos, de los cuales 13 corresponden a sociedades de recreo.

Las 8 entrevistas realizadas, para una representación del 100% concuerdan en que según estas nuevas clasificaciones los teatros se convierten en una especie de negocio, es decir eran una actividad mercantil que aseguraba el incremento de los intereses económicos del empresario inversionista, se puede afirmar que la escena se empareja con el desarrollo económico de la Isla.

En la segunda mitad siglo XIX, fundamentalmente después de la década del 70 se producen algunos sucesos teatrales dignos de mención, entre los que se encuentra en 1872 el estreno mundial del pasaje histórico "El Monasterio de Yuste" de Rafael Villa (un español residente en Cienfuegos) y en 1873 se estrena la segunda parte con el título "La Dama de Carlos V", en el Teatro Avellaneda; en febrero de 1879 fue erigido un pequeño teatro llamado La Risa en la calle Bouyón, el cual lamentablemente después de ofrecer algunas funciones de escasa importancia cerró sus puertas.

La comunidad china residente en la localidad, no se quedó detrás y también abrieron sus propios escenarios; en el Paseo de Arango en abril de 1875 instauraron un teatro con las características típicas de su país natal y se inauguró con una compañía de actores chinos que traía su orquesta típica. En 1883 fundaron otro en la calle Santa Clara y en diciembre de 1885 se abrió otro pequeño, en una fonda establecida en la calle Argüelles en la esquina a Paseo de Arango.

Ya hacia el año 1882 el Avellaneda se hallaba en malas condiciones y se autoriza la construcción de un teatro provisional, el teatro de la Zarzuela en la calle Bouyón entre San Fernando y Argüelles, fue inaugurado en febrero y destruido por las autoridades españolas poco tiempo después. Ya para octubre de ese mismo año se construye otro en la calle San Carlos entre San Isabel y San Luis, en el sitio donde funcionaba un salón de patinaje, fue inaugurado con el nombre de Pabellón Campo el 2 de diciembre con una función a cargo de la compañía de Pablo Pildaín.

En Cienfuegos, al igual que en el resto del país “cuaja el teatro aderezado con el condimento bufo. Como en un legítimo ajiao dramático, se fundieron el negrito y la mulata, sus defensores y detractores, reformismo y rebeldía, melodrama y sátira, guarachas y tono zarzuelero, simples parodias y originalidad, elegancia y mal gusto (...) evasión y enfren-tamiento, populismo y elitismo”.<sup>27</sup>

La presentación de la compañía de los bufos de Salas en el teatro de la sociedad Liceo de Cienfuegos, en 1882, estimuló en gran medida la creación de la compañía de bufos cienfueguero, la que actuaba en diferentes teatros de la localidad. Ya hacia septiembre de 1885 una compañía de bufos ofreció una variada y escogida función en el pequeño teatro de la sociedad La Amistad destinando su producto a beneficio de los que sufrían en la “Madre Patria” las consecuencias del cólera. Se puede afirmar que durante toda la década del 80 y primeros años del 90, sigue siendo el género bufo, el genuinamente cubano y el que mayormente conquistó el favor popular.

Conjuntamente con el género bufo se siguieron representando óperas y zarzuelas a lo largo de todo el siglo XIX, cuyas representaciones llegaron en ocasiones a una lujosa escenificación copiada de las europeas, se representaron las mejores obras españolas de este género, incluso se dedicaban temporadas completas en llevar a escena óperas de autores de reconocido prestigio y fama internacional.

Ya en 1886 sucede un hecho curioso que evidencia la pujanza del teatro sureño. En su Memoria Histórica de Cienfuegos, Enrique Edo señala: “...Queriendo entonces en la ciudad lo que fuera de La Habana no había sucedido allí en ninguna población de Cuba, que en las mismas noches y durante algún tiempo, se diesen espectáculos públicos y teatrales en tres coliseos a la vez”.<sup>28</sup>

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. Esto se corrobora pues de las 30 personas encuestadas 28, para un 93,3 % afirman el desarrollo teatral de la ciudad incluso desde los primeros años de su fundación. La actividad

---

<sup>27</sup> Leal, Rine. La Selva Oscura. Tomo II--. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975, p.277.

<sup>28</sup> Edo Llop, Enrique. Memoria histórica de Cienfuegos su jurisdicción. 2ed Cor. Y aum.-Cienfuegos: Imprenta Nueva de J. Andreu, 1888, p. 661

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 impecable arquitectura y gran significación social.

Fue Terry quien se empeñó en construir un coliseo con todos los requerimientos, que respondiera a las necesidades de la actividad dramática local; además de eso, el auge del teatro cienfueguero, que coincidió con el momento de mayor florecimiento del teatro en Cuba, requería la creación de un teatro de mampostería donde pudieran efectuarse funciones con la calidad escénica que el desarrollo adquirido exigía por las compañías locales.

Así surgió entonces el teatro Tomás Terry. Esta importante instalación cultural tuvo su soporte económico en manos de la familia Terry, cuyas posibilidades monetarias propiciaron la ejecución del proyecto que tanto necesitaba la burguesía local para satisfacer sus necesidades artísticas. El teatro quedó terminado en 1889 e inaugurado la noche del 12 de febrero de 1890. Esta fue una fecha de gran importancia para la cultura local, por la representación de este teatro, en el cual han actuado a lo largo de los años que tiene de fundado, las glorias del arte local, nacional e internacional, lo mismo en la escena y en la música que en la danza.

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. En sentido general los principales teatros con que contaba Cienfuegos durante el siglo XIX quedan resumidos de la siguiente manera:

TEATRO	AÑO	UBICACIÓN
Isabel II	1840	Calle San Carlos entre Santa Isabel y San Luis

TEATRO	AÑO	UBICACIÓN
Provisional de verano	1859	-
Avellaneda	1860	Prado y Argüelles
Teatro chino	1875	Pase de Arango
La Risa	1879	Calle Bouyón
Teatro de la Zarzuela	1882	Calle Bouyón entre San Fernando y Argüelles
Pabellón Campo	1882	Calle San Carlos entre Santa Isabel y San Luis
Variedades	1885	Argüelles y Arango
Zorrilla	1886	San Fernando y Arango
Cervantes	1887	-
Tomás Terry	1890	Calle San Carlos entre Santa Isabel y San Luis

Entre las artes escénicas cienfuegueras debemos destacar otro suceso significativo, la inauguración del teatro Luisa Martínez Casado (ver anexo 2) el 2 de septiembre de 1911, con la presentación de la compañía de Esperanza Iris en la zarzuela La Viuda Alegre. Este teatro cienfueguero también tiene una fructífera historia en cuanto a la presentación de famosas figuras que han desfilado por su escenario, entre ellas: Lucrecia Bori, María Barrientos, Graciela Paretto, Florentino Constantino, la bailarina Ana Pavlova, Amelia Galli Curci, Hipólito Lázaro, Prudencia Griffel, Anna Filziú, Rosina Loti, Rosita Fornés, entre otras.

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, Luis Insausti y Eduardo Chávez. Por esa época sobresalieron como aficionados Esther Hernández D' Abridgeón, María Valcárcel, Oscar Cotera, 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.

Resumiendo podemos afirmar que el contexto de surgimiento del 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 influido por el creciente número de grupo de teatros de aficionados con que se contaba.

## 2.2. Etapas fundamentales del teatro en Cienfuegos. De 1959 a 1980

El bajo nivel de desarrollo cultural existente en Cuba al triunfar la Revolución exigió, en aras de lograr una transformación profunda de la estructura de la sociedad tanto material como espiritualmente,

la urgida aplicación de una serie de medidas en el terreno de la cultura que no respondía a una política integral bien estructurada sino a las premuras del momento para dar solución a una serie de peticiones, que históricamente habían sido formuladas.

En Cienfuegos, como en el resto del país, la materialización del proyecto nacional de salvar la cultura y la identidad de la nación, tiene lugar a partir del 1ero de enero de 1959 cuando empieza un verdadero movimiento cultural masivo, brindándole a las masas la oportunidad de que puedan desarrollar sus aptitudes artísticas. El nivel cultural se convierte en la piedra angular, con el objetivo de contribuir al desarrollo cultural, político e Ideológico; se inicia un amplio plan de divulgación y rescate de las expresiones del folcklor, de costumbres, tradiciones, que identifican al pueblo cienfueguero; se trabaja en el aumento del número de instituciones, como escuelas de arte, casas de cultura, museos y otros, y en el incremento de la calificación del personal técnico que labora en el movimiento cultural.

En el caso puntual del teatro desde sus inicios fue de gran aceptación en nuestra ciudad y el triunfo revolucionario marcó un punto significativo para esta manifestación amén de que Cienfuegos

“... es un pueblo de tradición teatral, aquí siempre se hizo teatro, teatro de magnitudes y la gente iba al teatro, ya fueran las compañías foráneas que venían aquí, que venían muy asiduamente, compañías de teatro y los grupos que existían que eran grupos muy buenos, en realidad antes del triunfo de la revolución se hacía mucho teatro universal en Cuba, por línea general Cienfuegos no escapaba de eso, por aquí se montaron por algunos compañeros obras de teatro universal, pero de treméndísima calidad...”. (Entrevista realizada a Mario Rodríguez, actor del antiguo Guiñol y del Actual Caña Brava).

Según el testimonio de cronistas de la localidad, así como lo referido en el periódico La Correspondencia y otros documentos, en Cienfuegos lo que se puede llamar ya teatro revolucionario surge a partir de la creación de los grupos de teatro obrero y campesino.

“...aquí empezó con una instructora que se llamaba Alejandrina Acosta, que formó los grupos que radicaban en el antiguo Cayo Loco, con las milicias y trabajadores, ahí se formó un coro hablado

que era "La Cantata Santiago de Cuba"; que se montó un parte aquí y una parte se montó con un grupo de Santa Clara y después se unió en el Primer Festival Obrero Campesino y Cienfuegos llevó una obra dirigida por ella..." (Entrevista realizada a Mario Rodríguez, actor del Antiguo Guiñol y del Actual Caña Brava).

Refieren los periódicos de la época desde la década del 1930 El Ateneo de Cienfuegos venía haciendo una importantísima labor en las artes escénicas, esto no desaparece con el triunfo revolucionario es solo que Juan José Fuxá quien entonces en la década del 50 era el presidente de la Sección del Arte Escénico del Ateneo, junto con otros integrantes del equipo de dirección se encontraban inmersos en actividades revolucionarias por la tensa situación política y social que vivía país, lo cual provocó la interrupción de estas actividades escénicas, las que no fueron retomadas hasta después del 1 de enero del 1959.

La nueva etapa del Ateneo fue iniciada con:

"...una obra del autor ruso Antón Chejov, se trataba de Petición de Mano que, bajo la dirección de Juan Manuel Macías fue estrenada el 6 de mayo de 1960..." (Entrevista realizada a Generoso González director del Centro Dramático de Cienfuegos).

OBRA	AUTOR	DIRECCIÓN	FECHA
EL reloj de Baltasar	Carlos Corostiza	Félix Puerto Muñiz José Morales	7/5/1960
El oso	Antón Chejov	José Manuel Macías	5/11/1960
Abdala	José Martí	José M. Macías.	27 /1/1961
Calígula	Albert Camus.	Luis Ubiema.	7 /9/1961
La más fuerte	August Strindberg	Luis Ubiema.	10 /11/1961
La madre suplicante	Rabindranat Tagore	Luis Ubiema.	29 /12/1961
Las viudas de Pedro Infante	José Morales.	José Morales.	14 /4/1962

OBRA	AUTOR	DIRECCIÓN	FECHA
La mansión misteriosa	Amaldo Avilés.	Amaldo Avilés.	14 /4/1962
Montuno	Félix Puerto Muñiz.	Félix Puerto Muñiz.	24 /9/1962

Hasta el año 1962 es sorprendente el vertiginoso ascenso del grupo. A decir de historiadores de la época se convierte en algo común para el público cienfueguero presenciar en la pequeña sala que sirve de sede al grupo, representaciones de importantes obras de la dramaturgia universal y nacional. Entre estas puestas en escenas se encuentran:

En 1962 se inicia una nueva etapa para el desarrollo teatral de la provincia, con la llegada de un matrimonio de actores argentino, pues el gobierno revolucionario contrata a diferentes personalidades del ámbito teatral del continente con el objetivo de crear conjuntos profesionales en las provincias del país.

“Alberto Panelo director y actor e Isabel Herrera actriz y profesora, eran provenientes del grupo de teatro popular independiente Fray Mocho, formaban parte de la vanguardia ideológica del movimiento escénico en Argentina.... fueron designados para crear y dirigir al colectivo de la entonces provincia de las villas.” (Entrevista realizada a Generoso González director del Centro Dramático de Cienfuegos).

Después de recorrer todo el territorio provincial y conocer en Cienfuegos al grupo Ateneo determinan que a partir de este colectivo es que debe crearse el conjunto teatral provincial, el cual se funda el 9 de enero de 1963, este llevaba por nombre Centro Dramático de las Villas por la antigua distribución política administrativa del país.

Una vez constituido el grupo no solo se actuaba sino que también se impartían seminarios sobre historia del arte y del teatro, pantomima, gimnasia.

Según entrevistas realizadas:

“...desde su aparición, recorrió las más recónditas zonas sureñas del Escambray, hasta lugares públicos de la capital en principio ocupa una bellísima casa colonial en el residencial barrio

de Puntas Gorda, trasladándose después a un nuevo local más céntrico, que utilizan como sala - teatro...”

Los directores argentinos, así como otros invitados nacionales entre los que figuran: Nelson Dorr, Armando Suárez del Villar y Juan Aman lo caracterizaron por la representación de obras de la dramaturgia cubana y universal entre estas podemos destacar a:

- El médico a palos de Moliere.
- Comedia de las equivocaciones de Shakespeare
- El muchacho de oro de Clifford Odets
- Los bufos cubanos: Don Centén y Los cheverones
- Gente de pueblo de Onelio Jorge Cardoso.

En el año 1966 aparece una nota en la revista Bohemia señalándolo como el mejor conjunto teatral de provincia. Entre las impresiones recogidas por las técnicas metodológicas utilizadas hemos encontrado que el Centro Dramático “...ha viajado por todo el país, muchos festivales han contado con su presencia (...) aparte del premio siempre importante que es el aplauso del público, galardones como el Premio Nacional de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) por la obra “Errores del Corazón” y el reconocimiento especial del jurado del 1er. Festival Nacional de teatro en 1980, argumentan su calidad.”

Además el grupo ha sido árbol y raíz, del que han partido actores que han fundado o han brindado su inapreciable experiencia adquirida aquí con otras agrupaciones, prestigiosas en el terreno nacional e internacional, como Velas Teatro, Teatro de la Luna, etc...

En estos años que ocupan el siguiente epígrafe no puede dejar de mencionarse el quehacer del teatro Guiñol y su primera figura Manolo Ávila, el cual en junio de 1962 creó su primer muñeco de guante: un perrito, al cual le sirvió como retablo el hueco de la caja desechada de un refrigerador. Posteriormente en un taller habanero de Fontanar aprendió a construir actores para el teatro infantil con los materiales más disímiles. De esta manera su casa se convirtió en el primer taller de muñecos de la ciudad de Cienfuegos.

Según afirma Rogelio Leal en sus investigaciones y corroboran las entrevistas ese mismo año, su vecino Miguel Tovar, quien

era maestro y aficionado al teatro, le solicitó el retablo para una actividad escolar, y esta iniciativa se convirtió en lo que pudiera considerarse el acto fundacional del Teatro Guiñol de Cienfuegos, en septiembre de 1962, cuya primera función tuvo lugar en la biblioteca “Roberto García” con un programa constituido a partir de improvisaciones, cuentos, adivinanzas y canciones.

En seguida el coordinador de cultura en la región de Cienfuegos, Dionisio Rodríguez, propuso a Manolo la creación de un grupo teatral para niños en esta ciudad y, llegado a un acuerdo de oficialización del colectivo, su creador visitó el Teatro Guiñol de Santa Clara, del que tomó sus experiencias artísticas, técnicas y organizativas. Ya con carácter profesional, a partir de 1963, el Guiñol cienfueguero tuvo como sede el ala de-recha del primer piso de la sociedad Liceo, situado en la avenida 58 entre las calles 35 y 37, hasta que en 1978 después de haber ocupado diferentes locales como salón de ensayo y taller de muñecos, se trasladó a la sala situada en la calle 37 frente al Paseo del Prado.

Mediante los datos recogidos en las entrevistas se conoció que en su etapa inicial, los integrantes del grupo no disfrutaban de un salario estable, sino que recibían del estado cinco pesos por cada función. Semanalmente tenían programadas dos presentaciones: una sabatina en su sede y otra dominical en el teatro Terry. Simultáneamente, realizaban actividades de extensión cultural comunitaria en zonas montañosas del Escambray y giras artísticas por la antigua provincia de Las Villas.

Sus primeras temporadas se sustentaron en dos muñecos “Queta”, la vaca, y la cotorra “Lucrecia”, a cargo de actores que nunca se dejaban ver por el público, y en un acordeonista que introducía el espectáculo con dinámicas participativas. Las obras llevadas a escena eran, fundamentalmente, adaptaciones de cuentos clásicos realizadas por Pepe Camejo y Pepe Carril, y otras de nuevos dramaturgos cubanos como Dora Alonso y Modesto Centeno.

#### Los primeros integrantes del Teatro Guiñol fueron:

Director:

Manolo Ávila

Actores:

Yolanda Pérez Arce

Teresa Ávila

María Figueroa

Ana María Pérez

Acordeonistas:

Magaly González

Luisa Acea

Ya hacia los años 1964-1965 pasa a tomar la dirección general del grupo José Rodríguez Pérez, el cual después mantiene la dirección artística y general junto con Luisa Acea.

“...después entramos en una etapa de lo que se puede llamar un verdadero teatro como teatro con la entrada de Raúl Guerra al grupo ya se tienen otras miras, ya se daban clases de teatro, se daba expresión corporal, se daban toda una serie de cosas, muchos seminarios, tanto extranjeros como cubanos, con personalidades desde los Camejos que eran unas personalidades en el teatro infantil en Cuba...”(Entrevista realizada a Mario Rodríguez, actor del antiguo Guiñol y del Actual Caña Brava).

Se puede decir que a partir de ahí se fue enriqueciendo el teatro con diferentes aspectos teóricos, entonces se montaron obras de gran magnitud como por ejemplo “ El flautista de Hamelín ” y “La verdad completa”, obras ya con características teatrales, con una limpieza escénica admirable. Después en los años 72-73 al tomar la dirección Enrique Poblet y siguió manteniendo la línea del teatro como teatro, no específicamente el teatro de muñecos, aunque no se dejó el muñeco jamás en la vida pero bueno, el actor en vivo, también y espectáculos que son en vivo completamente, que se utilizan máscaras esperpentos y demás.

Fundamentalmente en este período el desarrollo teatral de la localidad estaba en manos

de estos dos grupos: El Guiñol y El Centro Dramático, no quiere ello decir que no se hiciese nada más fuera de estos, porque un ejemplo palpable del quehacer artístico fuera de estas emblemáticas agrupaciones lo constituye en el año 1963 la creación del grupo Arquímedes Pous dirigido por Ricardo Pumarada y Héctor Martínez, lo cual favoreció notablemente el desarrollo del movimiento de artistas aficionados al teatro. También hacia 1977 se funda el grupo teatral Arlequín, con niños de la localidad dirigido por la dramaturga local Josefa Cosme.

Su repertorio inicial lo conformaron las obras:

OBRA	AUTOR	DIRECCIÓN	FECHA
EL reloj de Baltasar	Carlos Corostiza	Félix Puerto Muñiz José Morales	7/5/1960
El oso	Antón Chejov	José Manuel Macías	5/11/1960
Abdala	José Martí	José M. Macías.	27 /1/1961
Calígula	Albert Camus.	Luis Ubiema.	7 /9/ 1961
La más fuerte	August Strindberg	Luis Ubiema.	10 /11/1961
La madre suplicante	Rabindranat Tagore	Luis Ubiema.	29 /12/1961
Las viudas de Pedro Infante	José Morales.	José Morales.	14 /4/1962.
La mansión misteriosa	Amaldo Avilés.	Amaldo Avilés.	14 /4/ 1962
Montuno	Félix Puerto Muñiz.	Félix Puerto Muñiz.	24 /9/ 1962.

### 2.3. Aportes del teatro a la formación de la identidad cultural cienfueguera

Las particularidades identitarias de la región de Cienfuegos se patentizan en las diferentes etapas de su devenir histórico social las más representativas son la geográfica y la cultural.

Desde el punto de vista cultural, puntualmente en el caso del teatro luego del análisis de las encuestas, entrevistas, bibliografía, etc, se puede hacer alusión a determinados aportes que hacen los grupos teatrales del período de investigación a la conformación de nuestra identidad cultural.

La autoctonía teatral cienfueguera es consolidada a través de los siguientes elementos, los cuales al hablar de la identificación del teatro en la ciudad demuestran la paradójica alianza de las semejanzas y diferencias que establece el teatro como manifestación artística; esto elementos son:

- Podemos plantear como uno de los primeros aportes, el arraigo de tradición teatral desde los primeros años de fundada la



villa, con la creación de grupos e instituciones teatrales, pues el teatro se convierte en el género de preferencia de la villa.

- El marcado carácter económico que se le concedió en los primeros años 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
- La 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.
- El récord impuesto por el total de puestas en escenas en una villa a pocos años de su fundación fundación, 547 que además por añadidura era del interior del país, cosa esta que no era común y solo era posible porque desde su constitución hasta finales del siglo XIX, contaba con estas alrededor de 18 salas de presentación o teatros.
- La inauguración del Teatro Tomás Terry en 1890, el cual fue la obra arquitectónica y cultural más significativa de la época, que permanece como una joya que identifica la ciudad.
- Contar con una hija ilustre llamada Luisa Martínez Casado, quien fuera considerada en su época la mejor actriz del mundo hispánico, que poseía una voz privilegiada y un absoluto dominio de la escena.
- Tener en su historiografía la labor del prestigioso actor Arquímedes Pous, uno de los más populares en cuba por su caracterización del negrito dentro del género bufo, llevándolo por toda la Isla y teatros en Boston, New York, Filadelfia, Montreal, Toronto y Ottawa.
- La representación fundamentalmente de obras universales o clásicas, zarzuelas, óperas, comedias y el teatro bufo.
- La fundación del teatro Luisa Martínez Casado el 2 de septiembre de 1911, el cual no llegó a alcanzar la majestuosidad arquitectónica del Terry, pero sí se acercó mucho en cuanto al prestigio de las diferentes agrupaciones y personalidades que desfilaron y desfilan por su escena.

- El fuerte movimiento de artistas aficionados al teatro, el cual data según nuestro historiador Florentino Morales de antes de que se construyera el primer teatro en la ciudad, pues se hacían representaciones teatrales por aficionados en algunas casas particulares de Cienfuegos; el mismo ha estado muy vinculado a las principales etapas del desarrollo del teatro en Cienfuegos.
- La aparición por primera vez en la ciudad durante la década del 1930 del teatro radial en la emisora CMHJ, que se inició por Luis Manuel Martínez Casado en un programa denominado Teatro del Aire donde se interpretaban obras dramáticas de la literatura universal que contó además entre los con Enrique Leiguarda, Ramón Romero, Antonio Mirete, Arnaldo Díaz y Virginia Rodríguez entre otros.
- El desarrollo del grupo teatral de aficionados Ateneo, el cual motivó a los actores aficionados de la localidad a enfrentar textos de mayor complejidad, a tener una proyección escénica más rigurosa. Su mayor importancia en las tablas cienfuegueras estuvo dada por ser la raíz de un grupo profesional relevante.
- La presencia en nuestra escena de Manolo Ávila, un creador local, gestor; fundador y promotor del teatro para niños en Cienfuegos.
- La fundación del Teatro Guiñol de Cienfuegos en septiembre de 1962, el cual ha tenido diferentes proyecciones según la dirección del mismo, sirviendo a su vez de árbol madre para el posterior desarrollo de otros grupos de teatro infantil y teniendo la gran responsabilidad educativa de inducir el gusto teatral en los infantes pues de este modo se garantiza el futuro público adulto.
- La creación oficial del Centro Dramático el 9 de enero de 1963, por el matrimonio argentino de Isabel Herrera y Alberto Panelo. Este grupo fue considerado como el mejor conjunto teatral de provincia en 1966 y al igual que el Guiñol es árbol madre y uno de los más antiguos de la ciudad.
- El cambio de concepción en el Guiñol, en 1967 cuando asume la dirección del mismo Raúl Guerra, pues irrumpe de manera trascendental al tener otras miras con respecto al retablo y la realización de teatro como teatro, es decir

teatro con el actor vivo dándosele importancia a la expresión corporal y a la superación actoral.

- Ya por los años 1970 toma la dirección del mismo grupo Enrique Poblet, quien va buscando su estética y la encuentra al fundar años más tarde el grupo Caña Brava cuya línea artística se definió en el montaje de obras de autores cubanos, en la presencia visualizada del actor, en la utilización de la música en vivo y en un perfil ecologista basado en diseños concebidos a partir de la utilización de materiales extraídos directamente de la naturaleza.
- La proliferación de diferentes grupos teatrales surgidos de las principales agrupaciones profesionales de la época, que a pesar de trabajar los mismos géneros cuentan con características distintivas en canto a diseño, obras, puesta en escena, escenografía, leit motiv, etc.

Hay que destacar que gracias estos elementos distintivos y al desarrollo alcanzado por nuestras artes escénicas se cuenta con un sistema de festivales, eventos y temporadas que en la actualidad también nos identifican, como:

- Festival Nacional de payasos Trompoloco
- Concursos provinciales de puesta en escena Arquímedes Pous y de actuación Luisa Martínez Casado.
- Premio Terry
- Festival Nacional de Monólogo Cubano
- Evento de teatro de títeres La ciudad de los títeres

#### 2.4. El teatro cienfueguero como práctica sociocultural

La historia social 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 Cienfuegos como una práctica sociocultural.

Al abordarlo desde esta perspectiva y no como manifestación artística con una historia y desarrollo determinados 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.

Si hablamos del teatro cienfueguero como una práctica socio-cultural representativa 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 Cienfuegos por la presencia de grupos de artistas aficionados que llegaron a matizar el desarrollo incipiente que tenía la villa recién fundada.

El sistema estructural y los elementos del proceso de interacción de las redes sociales que desarrolla el teatro en la localidad están dados por el proceso de retroalimentación economía-teatro; en sus inicios esta relación se establecía sobre la base del creciente progreso económico que iba alcanzando la villa, lo cual favorecía el desarrollo cultural en sentido general, también se nutrió de determinados elementos históricos que influyen en la asimilación de la práctica concreta en que se soporta la tradición teatral.

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.

Para comprender los significantes del sistema teatral cienfueguero 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:

- Como una manifestación artística.
- Como producto teatral.
- Como agente sociocultural

Como una manifestación artística los significantes del sistema se aprecian mediante la vinculación de las características del teatro en Cienfuegos con la creatividad y expresión de los diferentes grupos teatrales, esto se estima por la tipología representativa

de piezas clásicas y genuinamente cubanas, 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.

También hay que tener en cuenta que el contexto de surgimiento de la manifestación estuvo matizado 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 que a través de las tendencias y proyecciones progresistas del momento.

Ya como producto teatral hay que ir más hacia la capacidad de representación de los elementos más tradicionales de los valores identitarios de la región, pues según lo que hacía el Guiñol, El Centro Dramático, los artistas aficionados, etc y su identificación teatral dependerá la expresión de valores identitarios regionales, estos varían partiendo del comprometimiento escénico; el Guiñol por su parte representa los intereses propios de la sociedad en función de los distintos directores con que contó en su haber; el Dramático por el realización de buenos textos y los aficionados por su desarrollo gradual hasta la formación de agrupaciones. Todo esto en función de la demanda y satisfacción de las expectativas de acuerdo al tipo de público.

Como agente sociocultural alude hacia las diferentes Instituciones: teatro Terry Consejo Provincial de las Artes Escénicas, Centro Provincial de Superación para la Cultura, etc...Hacia los grupos teatrales: el Guiñol, El Centro Dramático, del grupo Arquímedes Pous, el Arlequín y los aficionados; cada grupo con sus características, tipología, selección artística y profesional. Además de valorar a los especialistas, técnicos y directivos del CPAE como agentes socioculturales por ser actores en la articulación de las políticas culturales. Muy importante es en esta dimensión el público con su gusto estético, niveles de audiencia y conocimientos que con el paso del tiempo han evolucionado.

En el caso de Cienfuegos 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 cienfueguero es una actividad cultural con rasgos identitarios que tipifican cada una de las

etapas de desarrollo social a través del arte escénico, entre estas etapas se encuentran: la inauguración de los primeros teatros, la existencia de prestigiosas figuras como Luisa Martínez Casado y Arquímedes Pous, el renombre nacional e internacional de los teatros Terry y Luisa, la proliferación después del 59 de agrupaciones de gran prestigio nacional.

En función de estas representaciones, significaciones e imbricaciones que realiza el teatro como mecanismo cultural e identitario, se desarrollan diferentes niveles de interacción e influencia: en los individuos al captar la idea o intención de obras de la talla de Abdala de José Martí o Sobre el daño que hace el tabaco de Antón Chejov representada por el grupo Ateneo ; relación que este extiende luego a su grupo más cercano y terminan por reflejarse en toda la sociedad con el cuestionamiento del mensaje teatral como modificador de su entorno.

Esta influencia sociocultural del teatro tanto en Cienfuegos 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 fundada la colonia Fernandina de Jagua, generando lenguajes propios y por ello un terreno de fecundas transmisiones y rupturas, no dadas solo por la negación o aprobación del mensaje sino porque el solo hecho de suscitar polémica ya lleva implícito una modificación de la actuación social.

El análisis de todas las técnicas metodológicas aplicadas para la representación de un 100% concuerdan indistintamente en que los niveles de influencia sociocultural tanto en Cienfuegos como en el resto del país han variado por el desarrollo de las diferentes épocas, pues no piensan de la misma manera un cienfueguero de 1959 que uno de 1980, las condiciones materiales, los valores morales y la cotidianidad son elementos básicos para la determinación de los niveles de influencia.

A efectos de esta investigación los niveles de influencia sociocultural del teatro se clasificaron de la siguiente manera:

- No influye.
- Puede condicionar la actuación social.
- Modifica el contexto sociocultural de la comunidad.

De las 30 encuestas aplicadas, 28, para un 93,3 % coinciden en que el teatro modifica el contexto sociocultural de la comunidad cienfueguera y el 6,7 % afirma que puede llegar a condicionar la actuación social.

Esto sucede en Cienfuegos sin dejar de explicar 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 permea la esencia de la práctica de ahí las características o elementos identitarios que aporta el teatro a la formación de la identidad cultural cienfueguera analizados en el epígrafe anterior; es por esto que al asumir el teatro en Cienfuegos 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 la tipifican.

Podemos entonces, reconocer el teatro cienfueguero del período en cuestión como 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. A nuestro juicio esto queda demostrado por la influencia que tuvo el mismo en los primeros y futuros años post revolucionarios, pues a través de los parámetros que trazó la política cultural cubana, contribuyó a hacer de cambios en todas las comunidades de la región cienfueguera, desde la cima de la más alta montaña del lomerío del Escambray hasta el más recóndito paraje de la llanura occidental, mediante el reflejo social de las necesidades materiales, espirituales y transformadoras que formaban parte de la comunidad cienfueguera de la república.

## CONCLUSIONES

- La génesis del teatro cubano está en los areítos, los cuales eran la máxima expresión cultural de los aborígenes, donde mezclaban el canto, el baile, la poesía, la coreografía,

la música, el maquillaje, la pantomima y en las ceremonias afrocubanas, las que constituían la representación de las luchas, anhelos y sincretismo cultural de los negros y esclavos.

- Si analizamos el teatro como práctica sociocultural a través de algunos presupuestos de la teoría marxista podemos afirmar, que los valores sociales no son separables de los hechos, por lo que todo hecho o actividad cultural tiene un significado, una representación que se evidencia en el individuo y que permite conocer e interpretar el sistema cultural a nivel individual, y su relación con el contexto social; permitiendo analizar la cultura y sus distintas manifestaciones artísticas, en las diferentes aristas dentro de las relaciones sociales que establecen los hombres.
- La esencia de la expresión tradicional e identitaria del teatro en Cuba reside en los valores y aportes que este viene forjando a través del paso de los años, teniendo siempre como base los antecedentes o la génesis del teatro cubano sin dejar a un lado las características típicas de cada época o el contexto que caracterice su desarrollo y tipología.
- Tiene su más genuina expresión tradicional en la escena sociológica, desarrollada fundamentalmente en la colonia, mostrando los intereses independentistas que caracterizaban a la época.
- El teatro cubano se inserta dentro de la política cultural identificándose en amplios sectores. De todas las artes, es el que recibió un impacto mayor con el triunfo de la Revolución, su creatividad fue enorme y el Estado le dio status profesional.
- La utilización del análisis histórico lógico constituyó un elemento clave para el estudio del teatro en Cienfuegos como práctica sociocultural y sus aportes a la identidad cienfueguera, pues cuando se trabaja el desarrollo de un fenómeno que tributa elementos a la formación de identidad se impone atender al carácter histórico y lógico de su evolución en correspondencia con el desarrollo social.
- El contexto de surgimiento del 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 mercantilista que tomó el teatro, pues la construcción de teatros era una fuente de enriquecimiento garantizado.

- Fundamentalmente de 1959 hasta 1980 el desarrollo teatral profesional de la localidad estaba en manos de dos grupos: El Guiñol y El Centro Dramático, sin dejar pasar por alto los grupos de aficionados como el grupo Arquímedes Pous fundado en 1963 y dirigido por Ricardo Pumarada y Héctor Martínez.
- La autoctonía teatral cienfueguera es consolidada a través de determinados elementos, los cuales al hablar de la identificación del teatro en la ciudad demuestran la paradójica alianza de las semejanzas y diferencias que establece el teatro como manifestación artística y práctica sociocultural.
- En Cienfuegos se evidencia 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 permea la esencia de la práctica de ahí las características o elementos identitarios que aporta el teatro a la formación de la identidad cultural cienfueguera.
- El teatro en Cienfuegos se puede reconocer como una práctica sociocultural por el establecimiento de la diferenciación no solo por el contexto y las condiciones en que se desarrolla, sino por los valores asociados que lo tipifican, demostrando 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.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre Rojas, Carlos Antonio. Itinerarios de la historiografía del siglo XX-De los diferentes marxismos a los varios Annales. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1999.
- Álvarez Sánchez, Ana Mayda. "Políticas culturales y desarrollo"/ Ana Mayda Álvarez Sánchez ..[s.l.]..[s.n.]..[200?]. 26p
- Arcos, Jorge Luis. Historia de la literatura cubana. La colonia: desde los orígenes hasta 1898. [et.al.] La Habana: Editorial Letras cubanas, 2005, tomo I
- Caballero Rivacoba, María Teresa. Elementos básicos para una correcta investigación social. En: Curso de Formación de Trabajadores Sociales. Metodología para el trabajo social.— Cuba: (s.n.), 200? Módulo 3.
- Chepe Rodríguez, Teresita. Teatro Tomás Terry., símbolo identitario de la cultura cienfueguera/ Teresita Chepe Rodríguez, Irán Millán Cuétara.-- Cienfuegos: Ediciones mecenaz, 2003. 93 p.
- Cook, T.D. Métodos Cualitativos y Cuantitativos en investigación evaluativo/ T.D Cook.\_ \_ España: Ediciones Morata, S.A., 1986.\_ \_431p.
- Cuba. Centro Provincial de Artes Escénicas Cienfuegos. Programa de Desarrollo Cultural/ CPAE. —Cienfuegos, 2007.
- De Jonvent, Jean. "El Teatro y su Historia". En: Orígenes del teatro./ Jean De Jonvent—[s.l.]: [s.n.], [199?].— [s.p.]/
- De Katele, Jean-Marie. Metodología para la recogida de información/ Jean-Marie de Katele.\_ \_ España: Editorial La Muralla, S.A., 1995.\_ \_ 330 p.
- De Urrutia Torres, Lourdes. Metodología, métodos y técnicas de la investigación social III/ Lourdes de Urrutia Torres.\_ \_ La Habana: Editorial Félix Varela, 2003.\_ \_ 285 p.
- Díaz, Esperanza. Fundamentación del Proyecto Luna.[et. al.]-- Cienfuegos: ..[s.n.] 2004. - - [s.p.]
- Edo Llop, Enrique. Memoria histórica de Cienfuegos su jurisdicción. 2ed Cor. Y aum.— Cienfuegos: Imprenta Nueva de J. Andreu, 1888.

- España. Universidad de Granada. Técnicas de Comunicación Social. Percepción Social. Tomado De: <http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpZZZuFEyVcjJammSF.Php>, feb 2004.
- García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo/ Néstor García Canclini.-- La Habana,..[s.n.], 1981.
- Gil García, Mónica. Movimiento coral en Cienfuegos. Alternativas de Promoción para una manifestación tradicional. / Mónica Gil García; MsC. Salvador David-Soler Marchán Tutor.-- Trabajo de Diploma, Universidad de Cienfuegos (Cfgos), 2006.
- González Rodríguez, Generoso. Las artes escénicas en el Ateneo de Cienfuegos/Generoso González Rodríguez.--Cienfuegos: Ediciones Mecenaz, 2006.—72p.
- Hernández Medina, Mercedes. "La interdisciplinariedad en los programas de formación" En: Psicopedagogo en la organización y gestión de programas de formación. Granada: Grupo Editorial Universitario, 2000.
- Hernández Sampier, Roberto. Metodología de la Investigación / Roberto Hernández Sampier. \_ \_La Habana: Editorial Félix Varela, 2003.\_ \_ 250p.
- Ibáñez, Jesús. Más allá de la Sociología. El grupo de discusión. Técnica y crítica/ Jesús Ibáñez.\_ \_ Madrid: Editorial Siglo XXI de España Editores, S.A., 1992.\_ \_ 423 p.
- La animación sociocultural: una propuesta metodológica. Madrid: Editorial Popular, 1995.
- Labovitz. Introduction to social research. En: De Katele, Jean-Marie. Metodología para la recogida de información.--España: Editorial La Muralla, S.A., 1995.
- Las políticas culturales y el papel del estado en el desarrollo cultural..[s.l.].[s.n.].[200?]
- Leal, Rine. "La selva oscura de los bufos a la neocolonia. Historia del teatro cubano de 1868- 1902 "/Rine Leal.--C. La Habana: editorial arte y literatura, 1982.--505 p.

\_\_\_\_\_. "Breve historia del teatro cubano"/Rine leal.--La Habana: Editorial Félix Varela, 2004.--126 p.

------. "Introducción a Cuba. El teatro"/Rine leal . Instituto del libro/La Habana, 1968.—93p.

Medina Hernández, Odalys. Estudio de las prácticas tipificadoras que regulan el sistema de relaciones espacio vivienda modeladas por el mar y su entorno en la comunidad del Perchú./ Odalys Medina Hernández; MsC. Esperanza Díaz, tutor. —Trabajo de Diploma, Universidad de Cienfuegos (Cfgo), 2005.

Metodología de la investigación cualitativa/ Gregorio Rodríguez Gómez... [et.al.].— La Habana: Ed. Félix Varela, 2004. --- 378p.

Moya Padilla, Nereida. Impacto de la Tecnología en la identidad cultural. Estudio de caso en la región de Cienfuegos (1850-1899)/ Nereida Moya Padilla; Laubel Pimentel Ramos tutor. Tesis en opción al grado de doctor en Ciencia, Universidad de La Habana 2002. — 128h.

Muguerca, Magaly. "Antropología y posmodernidad". Tomado de: <http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/edicion/antropologiaposmodernidad.html>, 15 de enero de 2008.

Muñoz, Teresa. Historia y crítica de las teorías sociológicas./ Teresa Muñoz. Tomo II. Primera Parte.-[et.al.] - La Habana: Editorial Félix Varela.

Ochoa G, Ana Beatriz Métodos. Tomado De:

<http://www.ispjae.cu/eventos/colaeiq/Cursos/Curso12.doc>, 10 de noviembre de 2007.

Osipov, G. El Libro de Trabajo del Sociólogo./G. Osipov.—La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1988.—477p.

Pérez Serrano, Gloria. La investigación cualitativa: Retos e interrogantes/ Gloria Pérez Serrano. Madrid: Ed. La Muralla S.A, 1994. —436p. 2t.

Quiñones Silva, Sergio Aníbal. "La Festividad Nuestra Señora de los Ángeles De Jagua"/ Sergio Aníbal Quiñones Silva; Salvador David Soler Marchán, tutor. \_\_\_Trabajo de Diploma, Universidad Carlos Rafael Rodríguez (Cf), 2006.

- Ribeiro, Darcy. El proceso civilizatorio/ Darcy Ribeiro.-- La Habana: Editorial Ciencias Sociales.. 1992.
- Ruíz Olabuénaga, José Ignacio. La descodificación de la vida cotidiana. Métodos de Investigación Cualitativa/ José Ignacio Ruíz Olabuénaga, Ma. Antonia Ispizua.\_ \_ Bilbao: Impreso en la Universidad de Deusto, 1989.\_ \_ 237 p.
- Saladino, Alberto. Visión de América Latina: homenaje a Leopoldo Zea/ Alberto Saladino. México: Editorial de Cultura Económica, 2001.
- Smith, Octavio. Para una vida de Santiago Pita/ Octavio Smith. La Habana: Editorial Letras Cubanas,1978.
- Taylor, S.J. Introducción a los métodos cualitativos de Investigación/ S.J Taylor, R. Bodgan.\_ \_ Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.\_ \_ 343p.
- Tradición. En Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Grijalbo (1997).—p.1646.
- UNESCO. Informe Nuestra diversidad creativa. París, 1999.

## ANEXOS

### Anexo 1



### Anexo 2

Inauguración del teatro Luisa Martínez Casado el 2 de septiembre de 1911



## Anexo 3

### Guía de la entrevista

1. El teatro cubano es expresión tradicional e identitaria
  2. ¿Cómo se enmarca el teatro dentro de la política cultural cubana?
  3. ¿Cómo surge del teatro en Cienfuegos?
  4. ¿Considera usted que el año 1959 marcó un antes y un después en el desarrollo del teatro en Cienfuegos? ¿Por qué?
  5. ¿Puede el desarrollo teatral post 1959 dividirse en etapas o períodos fundamentales?
  6. Considera usted que exista una relación entre el teatro como manifestación artística y la identidad cultural de Cienfuegos.
  7. ¿Qué elementos definen y caracterizan al teatro cienfueguero (1959-1980)? ¿Cree usted que estos, constituyan aportes a la identidad cultural de nuestra ciudad?
  8. ¿Cómo se manifiesta la relación teatro-público?
  9. 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 socio-cultural tipificador de su comunidad.”<sup>29</sup>
- ¿Se puede entender el teatro en Cienfuegos de 1959-1980 como una práctica sociocultural, si partimos del concepto, antes expuesto?
10. ¿Qué niveles de influencia tenía (1959-1980) y tiene el teatro en la comunidad cienfueguera (Proyección sociocultural)?
  11. Cree usted que el teatro actual tenga la misma influencia
  12. Grupos teatrales de la época y la actualidad. Características, semejanzas y diferencias pasadas y presentes.

---

<sup>29</sup> Díaz Esperanza. Fundamentación del Proyecto Luna./ esperanza Díaz....[et.al.].--Cienfuegos:[s.n. ], 2004.

13. ¿Qué opina usted acerca de la continuidad de los niveles de influencia social del teatro? Aún persisten o existe una ruptura de los mismos.

#### Anexo 4

#### Guía de la encuesta

La Universidad de nuestra provincia "Carlos Rafael Rodríguez" está realizando una investigación sobre el teatro en Cienfuegos como práctica sociocultural y sus aportes a la identidad cultural cienfueguera, por lo que necesitamos de su colaboración para conocer algunos aspectos de vital importancia para la misma. La información que nos brinde será confidencial y de mucha utilidad.

1. Pertenezco a :

- \_\_\_ CPAE
- \_\_\_ Grupo de teatro ¿Cuál? \_\_\_\_\_
- \_\_\_ Actores retirados. Del grupo \_\_\_\_\_

2. Sexo:

- \_\_\_ fem \_\_\_ masc

3. Edad: \_\_\_\_\_

4. Años de experiencia: \_\_\_\_\_

5. ¿Cree usted que ha sido Cienfuegos desde su fundación una ciudad con rico desarrollo teatral?

\_\_\_ Sí \_\_\_ No ¿Por qué?

El desarrollo teatral en Cienfuegos se encuentra acorde con las exigencias de la política cultural cubana en:

- \_\_\_ 1959-1980
- \_\_\_ 1980- 2000
- \_\_\_ 2000-2008

6. El teatro cienfueguero después de 1959:

- \_\_\_ adoptó un carácter conservador o tradicional
- \_\_\_ perdió valores
- \_\_\_ evolucionó



- \_\_\_ se enriqueció sin desechar lo antiguo
7. ¿Considera usted que el desarrollo teatral de 1959 hasta la década de los 80 en Cienfuegos supera el alcanzado en la actualidad?

\_\_\_ sí \_\_\_ no ¿Por qué? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

8. ¿Qué influencia social tiene el teatro en la comunidad cienfueguera?

- \_\_\_ no influye
- \_\_\_ puede condicionar la actuación social
- \_\_\_ modifica el contexto sociocultural de la comunidad

9. Si partimos de que 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, produciendo y modificando el contexto socio-cultural tipificador de su comunidad."<sup>30</sup> ¿Se puede entender el teatro en Cienfuegos como una práctica sociocultural?

- \_\_\_ sí \_\_\_ no ¿Por qué?

10. ¿El teatro cienfueguero tiene características propias que lo definen con respecto a otras regiones o provincias?

- \_\_\_ sí \_\_\_ no ¿Por qué?

11. A su juicio cuales son los elementos distintivos que puede aportar el teatro como manifestación artística a la identidad cultural cienfueguera:

---

<sup>30</sup> Díaz Esperanza. Fundamentación del Proyecto Luna./ esperanza Díaz....[et.al.].--Cienfuegos:[s.n.], 2004.

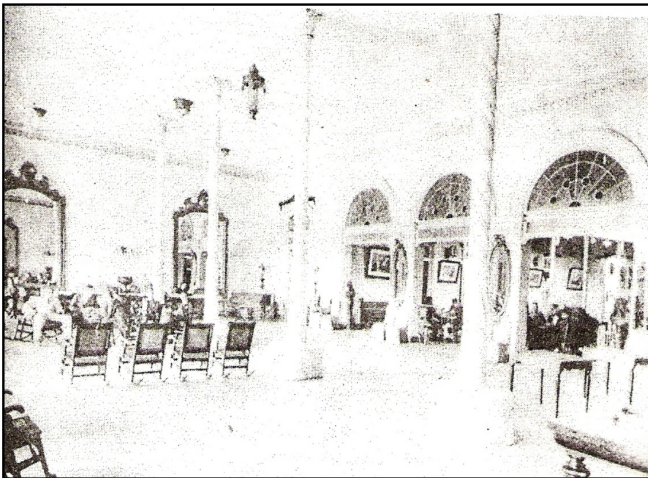
Anexo 5

Luisa Martínez Casado



Anexo 6

El Liceo de Cienfuegos







## II

# EL PATRIMONIO MATERIAL: USO Y VALORACIÓN DEL TEATRO TOMÁS TERRY DE LA CIUDAD DE CIENFUEGOS

## AUTORES

Lic. Maura Díaz Lagoa

MsC. Yudy Águila Cudeiro

Lic. Lisley Peña Benavides

MsC. Salvador David Soler Marchán

## DESARROLLO

### 1.1. Patrimonio Cultural. Génesis y evolución del término

Los contextos actuales se presentan con un alto grado de incertidumbre, donde el desarrollo socioeconómico de las naciones se encuentra condicionado por los efectos directos de la globalización, como proceso, y la aplicación de políticas neoliberales. En las sociedades actuales los vertiginosos cambios requieren de la aplicación de estrategias en el corto y mediano plazo. Estos fenómenos imponen reconsiderar y replantear nuevos paradigmas o retomar los existentes teniendo en cuenta su pertinencia, por lo que las Ciencias Sociales no quedan al margen del fenómeno en cuestión.

Los aspectos sociales, medioambientales, culturales asumen un rol protagónico como forma de materialización del impacto de la economía en función del desarrollo. Es el inicio de una etapa donde se revaloriza el papel de las tradiciones culturales en una definición de desarrollo que no sería necesariamente unilineal ni homogenizador. La dimensión sociocultural va a permitir el análisis del patrimonio que poseen las naciones, no solo como hecho palpable del transcurrir histórico, sino como aspectos claves para impulsar estrategias de desarrollo viables y posibles.

El patrimonio desde el punto de vista general se percibe como la herencia recibida de nuestros padres y ellos a su vez de los suyos. Desde una perspectiva a largo plazo se puede entender como: todo bien tangible e intangible herencia de unos padres

a sus hijos, o de la sociedad del pasado a la sociedad del presente. Además, el patrimonio ha de clasificarse de diversos modos: tanto puede ser simplemente económico y de bienes materiales, así como histórico, cultural, lingüístico. Es patrimonio todo bien que una etapa histórica deja en manos de la posteridad (Ballart Hernández, Joseph; 1997: 35p).

Puede entenderse que el patrimonio ha estado unido desde sus orígenes a la propiedad y a todo aquello que se recibe de los padres o de los antecesores, que es de un individuo por derecho propio y que le otorga un lugar determinado en la sociedad. Existe otro tipo de patrimonio que, aunque está relacionado con el patrimonio familiar, no tiene nada que ver con un individuo y/o los bienes materiales que hereda y reúne de forma legítima. Es aquel que pertenece a una nación abarcando el territorio y la historia que se desarrolla en ella, siendo este definido como Patrimonio Cultural.

Es preciso señalar que: “El término cultura, es un término amplio y ambigüo. Se ha dicho que la cultura es la huella que deja el hombre a su paso por la tierra. En este sentido, la cultura es testimonio y es memoria, la cultura está también en nuestras costumbres, en nuestros hábitos, en una determinada dimensión de la cotidianidad, pero obra del hombre, también contribuye a su formación” (Pogolotti, Graziella; 2000: 25p).

En el consenso internacional se presenta la definición de cultura, emitida en Conferencia Mundial de Políticas Culturales de 1982 en México, donde se entiende: “En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (Linares, José; 1994: 12p).

La definición de cultura que se establece en la enciclopedia expone que: “La cultura es un término de origen latino que significa cultivo o cuidado, conjunto de modos de vida y costumbres, conocimiento y grado de desarrollo artístico, científico e industrial, en una época y grupo social determinado” (Cabeza, María del C. Díaz; 2009: 4p).

En el criterio de Marta Arjona la cultura: "... no sólo es la suma y sedimentación de experiencias propias y heredadas, sino el grado de conciencia de sí que tenga determinado grupo humano. Este reconocimiento, tamizado a través de las condiciones históricas y sociales se convierte en identidad cultural. La identidad cultural existe a partir del reconocimiento de una sociedad, de su historia, del valor de un objeto, un bien cultural o sus tradiciones. (...) La identidad cultural es una riqueza que dinamiza la posibilidad de realización de la especie humana, al movilizar a cada pueblo y a cada grupo a nutrirse de su pasado y acoger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y continuar así el proceso de creación"(Arjona, Marta; 1986: 22p).

Las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en su Informe sobre la Diversidad Creativa dado en 1995, emite una definición donde se relaciona el término cultura y patrimonio visto a partir de entender que el: "Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores, sabios, docentes, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo, la lengua, la narrativa, sus ritos, las creencias, los lugares, escenarios y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte, los archivos y las bibliotecas"(UNESCO; 1995: 5p; Soler Marchan, David; 2011: 12p).

Entre los principales aspectos del Patrimonio Cultural puede destacarse la peculiaridad de ser el conducto para vincular a cada individuo o comunidad con su historia. La ciencia ideográfica, la historia, va a servir de basamento teórico al Patrimonio Cultural como representación del valor simbólico de las identidades culturales, siendo la clave para entender a los pueblos, lo que contribuye a un ininterrumpido diálogo entre civilizaciones y culturas. En el contexto de la comunicación globalizada se corre el riesgo de una estandarización de la cultura. Sin embargo, para existir, cada persona necesita dar testimonio de su vida diaria, expresar su capacidad creativa y preservar los trazos de su historia, lo cual se percibe a través del Patrimonio Cultural (Soler Marchán, David; 2008: 8p).

Por Patrimonio Cultural no sólo deben entenderse las ciudades, sitios y monumentos, sino que también abarca manifestaciones

más abstractas de la creatividad humana: las lenguas, las artes del espectáculo, la música, los rituales sociales y religiosos, las tradiciones orales. Estas muestras vivas de la creatividad humana merecen ser preservadas en aras de la diversidad cultural, en tanto que “Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras. Esta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas”. Así lo establece la Declaración Universal de la las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) sobre la Diversidad Cultural que fuera adoptada en el 2001 (UNESCO; 2001:6p; Soler Marchan, David; 2011: 14p).

De acuerdo con De Mello: “La cultura patrimonial es el quehacer del hombre, su trabajo cotidiano para descubrir y transformar los bienes de la naturaleza y ponerlos al servicio de la vida: de los seres que conforman esta cosa poderosa que se llama pueblo y comunidad. Trabajo guiado por la inteligencia, la creatividad y por el instinto, es el corazón mismo de la cultura. Cultura de la tierra, la del pensamiento que construye, que aprende con el convivio social. Es la transformación revolucionaria de la vida, que no termina nunca, porque la vida siempre quiere y reclama más vida. Es un estado de espíritu” (De Mello, Thiago; 1998: 22p; Soler Marchan, David; 2011: 16p).

Así lo corrobora Marta Arjona cuando asume que: “No es calendario el metro que mide el patrimonio. Su validez como evidencia, como expresión del quehacer humano o natural, lo que le otorga esa condición y el tiempo se encarga de demostrar esa validez por la función que ha realizado o realiza en el desarrollo de la sociedad” (Arjona, Marta; 1986: 33p).

La década del noventa del siglo pasado es prolífera en el desarrollo de seminarios con motivo de la gestión del Patrimonio Cultural, ejemplo de ello son los seminarios celebrados en Bergen, Noruega; luego en Nápoles, Italia, organizando la vía para la Conferencia de Nara, Japón, en noviembre de 1994, donde se va a definir en la Carta de Nara, el concepto de autenticidad del patrimonio cultural, ligado a la diversidad de las culturas y su conservación: “La conservación del patrimonio histórico bajo todas las formas y en toda época se funda en los valores que se atribuyen



a ese patrimonio y por tanto tienen que ver con la autenticidad del monumento”(Carta Nara;1994: 2p).

En la clausura de esta conferencia se decide que el debate debe extenderse y particularizarse, materializado en diversos seminarios entre los que se destaca, el V Encuentro regional del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) efectuado en Brasil, en 1995, donde el término autenticidad fue un tema muy discutido, ocupando el centro del análisis. En este encuentro se elabora la Carta de Brasilia que plantea el tema de la autenticidad e identidad desde nuestra realidad regional: “El significado de la palabra autenticidad está íntimamente ligado a la idea de verdad; es auténtico aquello que es verdadero, que se da por cierto, que no ofrece dudas. Los edificios y sitios son objetos materiales, portadores de un mensaje o argumento cuya validez, en el marco de un contexto social y cultural determinado y de su comprensión y aceptación por parte de la comunidad, los convierte en patrimonio” (Carta de Brasilia; 1995: 3p).

En los albores del Tercer Milenio la noción del Patrimonio Cultural continúa su enriquecimiento con un enfoque global, antropológico, etnográfico y sociológico. Va a constituir una de las formas de manifestación de la diversidad que se presenta en las comunidades con características particulares de su época e historia; identificadas estas, por su forma de hacer, decir y ser, con un sentido de pertinencia propia que caracteriza su región o país. Le otorga una identidad definida, representada por su patrimonio material e inmaterial, testimonios insustituibles que simbolizan el desarrollo de la sociedad, ante lo cual se tiene el deber de transmitirlo a las futuras generaciones:

“El patrimonio cultural es inicialmente pasivo, existe como objeto, independiente del reconocimiento o no de su valor cultural, y es la comunidad la que, en un momento determinado de su desarrollo, lo selecciona, lo escoge como elemento que debe ser conservado, por valores que trascienden su uso o función primitiva. Es sólo en este acto que queda definido como bien cultural” (Arjona, Marta; 1986: 24p).

El pasado tiene un rol principal, en tanto es él quien dice cual va a ser el patrimonio y asegura su presencia y permanencia en el tiempo. Este tipo de conceptualización lleva a algunos autores a plantear que el patrimonio es un elemento que permite conectar el pasado con el presente, relacionando a las distintas generaciones.

Esta concepción del patrimonio supone una concepción de sociedad como mera receptora y transmisora del patrimonio.

Al mismo tiempo que se reconoce la relación del patrimonio con el pasado, se destacan sus vínculos con el presente, en dos sentidos: primero, el patrimonio no es solo aquello que se hereda o viene del pasado sino también aquello que se crea en el presente, que eventualmente también será legado como patrimonio a las generaciones futuras (Coca Pérez; 2002: 13p; Cornero; 2002: 22p), y segundo, el patrimonio no es sólo lo que se hereda sino también lo que se modifica en el transcurso del tiempo (Martín de la Rosa; 2003: 11p Salemne;1999: 33p; Venturini; 2002: 2p).

En la misma medida, científicos como Graham, plantean que no existe otro tiempo que el presente a la hora de definir qué elementos constituyen el patrimonio. Es desde un presente que se mira hacia el pasado para seleccionar elementos en función de los propósitos y necesidades actuales, también, es desde el presente que se vislumbra un futuro imaginado, asignándoles a las generaciones futuras ciertas necesidades patrimoniales (Graham; 2000: 55p), similar a esta perspectiva, Santana enfatiza en la idea del patrimonio como resultado de un proceso social de selección, lo que permite pensarlo como interpretable y recreable. Esta última conceptualización es la que presenta una visión más dinámica y menos naturalizante del patrimonio (Talavera, Santana; 2002: 67p).

Lo antes expuesto permite señalar que en ocasiones las políticas culturales de los estados inciden en las decisiones y declaraciones patrimoniales, según sus intereses políticos y económicos, sin embargo, es la sociedad quien debe identificar y definir sus bienes culturales. Se asume que el Patrimonio Cultural es la herencia cultural, propia del pasado de una comunidad con la que esta vive en la actualidad, la cual debe y está obligada a preservar estos legados para dejarlos a la posteridad. Todos los bienes que conforman el Patrimonio Cultural tienen un valor y expresan una identidad, un sentimiento de nacionalidad. Un ejemplo de ellos son "...los bienes, las tradiciones, costumbres, hábitos y el conjunto de bienes materiales (tangibles) y el inmaterial (intangibles), saberes, bienes muebles (mesa), bienes inmuebles, arqueológicos y antropológicos" (Soler Marchan, David; 2011: 23p).

### 1.1.1. Definición de Patrimonio Cultural Tangible

Teniendo en cuenta lo antes expuesto se requiere establecer el concepto de Patrimonio Cultural Tangible para lo cual se hace referencia a lo enunciado por la Declaración Universal de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO de 1970, 1999, 2001). A partir de ello se entiende que El patrimonio tangible es una forma de expresión cultural de la historia de la humanidad o un logro de la evolución y de progreso en la vida. El patrimonio cultural legitima a un grupo humano, marca su sentido de pertenencia con respecto a su comunidad, y a su vez refuerza una identidad propia acuñando sus rasgos característicos y diferenciadores.

Parte del Patrimonio Cultural es el patrimonio tangible. El mismo está constituido por objetos que tienen sustancia física, que pueden ser palpados y que se reconocen como muebles e inmuebles. Es el patrimonio tangible la expresión de la cultura en las grandes realizaciones materiales.

Patrimonio tangible es el objeto o conjunto de los mismos, que al reunir caracteres significativos, tienen interés o relevancia para la cultura. Son evaluados de acuerdo a criterios especializados y constituyen testimonios que identifican una época o una civilización. De este patrimonio material se dice que actúa como el elemento más visible del patrimonio cultural, y se compone de: Los bienes tangibles mueble que abarcan obras de arte, objetos de interés arqueológico, artísticos, utensilios de trabajo, indumentarias, armas, y los bienes tangibles inmuebles, como son los monumentos, edificios, sitios arqueológicos o conjuntos históricos.

El patrimonio tangible mueble hace referencia al grupo de cosas que califican como patrimonio tangible y pueden ser trasladados de un lugar a otro, que son movibles, desplazables para su restauración, mantenimiento, conservación, exposición o cualquier otra razón.

Se incluyen en este grupo los objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y aquellos de origen artesanal o folclórico. Son colecciones significativas para las ciencias, la historia del hombre y del arte, y para la conservación de la variedad cultural de una civilización o un país. Este es un patrimonio que se encuentra en museos, archivos nacionales y bibliotecas. Entre ellos se pueden incluir: Obras de arte, Libros,

Documentos, Instrumentos con valor histórico, Grabaciones, Fotografías, Películas o audiovisuales en general, Objetos de carácter arqueológico, histórico, científico y artístico, Obras de arte y artesanía, Colecciones científicas y naturales.

El Patrimonio tangible inmueble son las riquezas del patrimonio tangible que se caracterizan por su inmovilidad, como sitios arqueológicos, históricos, edificaciones, u otros que no se pueden trasladar de lugar. Esta inamovilidad puede estar dada porque conforman una estructura, como por ejemplo un edificio, o porque están en inseparable relación con el terreno en el que se encuentran, como un sitio arqueológico que como tal constituye un complejo.

El patrimonio tangible inmueble lo componen obras o producciones humanas reconocidas. Se ubican en lugares permanentes, no son muestras itinerantes. Pueden ser por ejemplo: Iglesias, Parques, Obras de ingeniería, Centros industriales, Complejos arquitectónicos, Zonas representativas por su valor étnico, arqueológico, geográfico, arquitectónico, histórico, artístico o científico, Monumentos de interés, Patrimonio Arquitectónico y Urbano.

El valor del patrimonio cultural es innegable sea cual sea. Los bienes tangibles o intangibles son la esencia de las culturas como la savia para una planta. De igual manera, el patrimonio natural nos enorgullece y representa. Son todo lo emblemático de nuestro pasado y lo que en la actualidad creamos. Cuidar entonces eso que nos caracteriza, más que obligación debe ser goce y disfrute.

## 1.2. Gestión e interpretación del Patrimonio Cultural.

### Conservación, restauración y valorización

El enfoque multidisciplinario y sistémico del Patrimonio Cultural, demuestra su peculiaridad y a su vez, propicia la preservación de los valores y de los bienes culturales. De acuerdo con Begoña Hernández la "Gestión del Patrimonio Cultural en su sentido más completo, alude a la programación de todas aquellas acciones que redundan en un acercamiento del mismo a la sociedad, en una correcta administración de los medios disponibles, o en el cuidado de la conservación, la investigación y la difusión para que finalmente el Patrimonio revierta a la sociedad que lo creó" (Begoña Hernández; 2002: 24p).

### 1.2.1. Gestión del Patrimonio Cultural

La gestión del Patrimonio Cultural es una tecnología social, la cual parte de un análisis sustentado en el estudio de los procesos de inventarización, investigación e interpretación. Se debe tener en cuenta el análisis de las estructuras básicas de las tecnologías sociales; así como el estudio de los actores sociales y los proyectos contextuales; siendo criterios de validación cultural y gestora como tecnología social (Soler Marchan, David; 2012: 27p).

Son de vital importancia, para el análisis, las actas y documentos del Consejo Internacional de Monumentos y Lugares especializados en turismo cultural (ICOMOS) y las Convenciones Internacionales de Turismo, cartas sobre políticas culturales, los proyectos de la Asociación de Planificación e Interpretación de Gestión del Patrimonio Cultural de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), así como de la Asociación de Gestores de Patrimonio Cultural.

En el contexto internacional se enuncian cinco principios para la gestión del patrimonio cultural: Que sea un bien común, un factor de identidad cultural, que represente un valor social así como una función social. Que no sea una carga para la sociedad, siendo un producto rentable y vendible (Ballart; Juan; 2001: 11p). Lo antes expuesto permite asumir el criterio de Bermúdez y Giralt en cuanto a que la cadena lógica en el análisis del Patrimonio Cultural esta formada por la investigación, la protección, conservación y restauración, así como la difusión y didáctica del mismo (Bermúdez, Arbeloa y Giralt; 2007: 33p).

Es necesario señalar que una gestión exitosa requiere de la participación social en consenso e inclusiva, de profesionalización del sector, de creación de redes, al igual que se hace imperioso la gestión creativa del patrimonio y dimensión económica. En ocasiones la gestión del Patrimonio Cultural se complejiza a causa de factores que influyen la conservación, pero que son ajenos a la estrategia que se diseña, luego de documentarse de problemas sociales y políticos, siendo este último prevaleciente en la toma de decisiones.

El examen sociológico por parte de la sociedad que detenta el Patrimonio Cultural y de las opciones políticas disponibles en la arena social son centrales en el proceso de crear una estrategia de gestión que se adapte a las condiciones que se juzguen

como necesarias y que suplan ciertas lagunas tanto en lo ideal como material (aspecto cívico e infraestructura cívica). La estrategia de gestión del patrimonio es única a cada realidad, aún si se siguen ciertos patrones generales, especialmente aquel de recrear el pasado, promocionarlo y conservar sus restos tangibles e intangibles.

La gestión del patrimonio cultural es un trabajo de especialistas de diversos campos que concluye con planes que se ven afectados por políticas gubernativas. Se necesita de marcos teóricos de trabajo para situaciones particulares, anticipando los problemas de los acuerdos entre las diversas partes de la sociedad. De lo que se trata es llegar a acuerdos con la comunidad, o asesorar a las comunidades con el propósito de que pueda preservarse para generaciones futuras: “los elementos claves en los que se sustenta la gestión del patrimonio se ha desarrollado de forma gradual de manera que, de contemplar exclusivamente los objetivos culturales, se ha pasado a analizar el papel que desempeña el uso del patrimonio y, por último, su capacidad para generar nuevos recursos económicos y productivos” (Soler Marchan, David; 2011: 8p).

### 1.2.2. Interpretación del Patrimonio Cultural

El término de interpretación fue incorporado en España en el último tercio del siglo XX, aunque proviene del ámbito anglosajón de los Estados Unidos, para ser exactos. Es un acto de transferencia cultural que puede ser tan antiguo como la humanidad. Desde mediados de los ochenta del siglo XX, en el ámbito internacional, se comienza a hacer referencia a la disciplina como interpretación del patrimonio. Los procesos de la interpretación y gestión del patrimonio se constituyen actualmente en el marco de una nueva disciplina adscrita al desarrollo de empresas patrimoniales, a fin de resolver una disyuntiva principal: poner en valor el patrimonio y conservarlo, a la misma vez que permitir un profundo conocimiento de sus diversas expresiones con beneficios para las comunidades portadoras.

Así lo enuncia Soler Marchan cuando comprende que: “...este elemento debe garantizar, de forma directa o indirecta, su transmisión a las futuras generaciones desde un proceso educativo empleando las experiencias con amenidad en los contextos patrimoniales de alto valor de autenticidad, diferencia e identidad sobre

todo desde de la perspectiva de los Estudios Ciencia - Tecnología – Sociedad (CTS)” (Soler Marchan, David; 2009: 24p).

En el criterio de Freeman Tilden: “La interpretación es una actividad educativa que pretende revelar significados e interrelaciones a través del uso de objetos, por un contacto directo con el recurso o por medios ilustrativos, no limitándose a dar una mera información de los hechos” (Freeman Tilden; 1957: 12p). La utilización del binomio “actividad educativa” se presta a muchas confusiones, llegando a polemizar en las últimas décadas. Fue el mismo Freeman Tilden quien declara que si tuviese que revisar de nuevo su libro, comenzaría su definición por: “es una actividad recreativa”...

Autores como Aldridge hacen énfasis en que: “La interpretación es el arte de explicar el lugar del hombre en su medio, con el fin de incrementar la conciencia del visitante acerca de la importancia de esa interacción, y despertar en él, un deseo de contribuir a la conservación del ambiente” (Aldridge; 1973: 19p). A su vez la Asociación Española para la interpretación del Patrimonio expone que: “Es el arte de revelar in situ el significado del legado natural y cultural al público en general que visita ciertos lugares en tiempo de ocio” (Díaz Cabeza, María del C.; 2009: 11p).

La interpretación debe ser considerada como un eficaz instrumento de gestión, dirigida al visitante del patrimonio (público en general), ser una actividad libre y voluntaria, que tenga en cuenta el contexto recreativo en que se encuentra el visitante (vacaciones, días de ocio y esparcimiento), ser inspiradora, que llegue al espíritu de los individuos, que estimule el uso de los sentidos, su participación activa. En el sentido crítico debe presentarse desde una postura motivadora y provocativa, sugerente, persuasiva, que oriente e informe acerca de hechos concretos, que entregue un mensaje claro, breve y revele significados e interrelaciones. Debe contribuir a la concientización ciudadana, contar con la presencia del objeto real y recaer en lo posible en las actividades personalizadas (con un guía) y mantener como meta la conservación del patrimonio que es el objeto de interpretación.

### 1.2.3. Conservación y restauración del Patrimonio Cultural

La política establecida a nivel internacional sobre la conservación del patrimonio tangible, se basa en el respeto al objeto y su materialidad. Dicha política promueve que los bienes patrimoniales no

deben modificarse innecesariamente, las acciones que se realicen sobre la pieza estarán encaminadas a su conservación, bajo la premisa de controlar los factores externos y sin tener que restaurarla (intervenir). Esta es la esencia de la Carta de Venecia emitida en 1931 acerca de la conservación del Patrimonio Cultural. En la práctica se dificulta cumplir con estas indicaciones pues, como casi siempre suele haber daños que dificultan la lectura y disfrute de las obras, entonces y sólo entonces se restauran. Un hecho innegable es que el binomio conservación-restauración está indisolublemente unido.

Al decir de Beatriz Moreno, el principio de Eusebio Leal es “el arte de la restauración está en saber respetar el paso del tiempo en sucesivas etapas que puedan haber dejado huellas de valor, aquellas que conservan la identidad o personalidad de los edificios y las casas” (Moreno, Beatriz; 2011: 9p).

#### 1.2.4. Preservar el patrimonio

Assumiendo los conceptos de autenticidad, se debe en cuenta preservar los bienes para no tener que incurrir en la restauración constante del mismo, ya que al aplicar la acción directa de restauración, el bien cultural pierde autenticidad, y valores. Debe considerarse que la restauración siempre es una acción agresiva al bien, aún cuando el proceso respete las características originales del inmueble (Díaz Cabeza, María del C.; 2009: 11p).

Es importante definir el patrimonio histórico lo más claramente posible, tratando que ningún bien cultural digno de ser protegido, pueda perderse por ignorancia. Se presenta como una tarea compleja, pues requiere el planteamiento y discusión acerca de si es valiosa o no una manifestación cultural, si deben prevalecer los aspectos históricos, culturales, estéticos, artísticos, si debe conservarse uno u otro objeto, en función de los valores que se le atribuyen, que no son sólo el artístico o los utilitarios.

Un gestor del patrimonio tiene por finalidad la preservación del mismo, sea éste del tipo que sea. Su labor estará limitada, como es natural, por los recursos de que disponga para evaluar el patrimonio a conservar, pero también por el margen de acción que se plantee. Como todo trabajo, el del gestor del patrimonio ha de delimitarse y fijar el marco en el que ha de efectuar su proyecto de puesta en resguardo del patrimonio, capacidad crítica y analítica; sensibilidad con respecto al patrimonio a resguardar; juicio



honesto; habilidad para entender el valor de un aspecto dentro de su contexto histórico. Dicho gestor precisa de capacidad de persuasión (un poco de marrullería y oratoria, aunque sea) para poner en claro a los demás y convencer a los demás sobre la importancia de poner en resguardo el patrimonio.

#### 1.2.5. Valorización del patrimonio

La valoración del bien cultural es imprescindible en el campo patrimonial, y debe ser mucho más profunda y consciente en la arquitectura y el urbanismo cuando tenemos que definir políticas culturales. Es la etapa donde los valores brindan instrumentos que permiten resolver una serie de interrogantes sobre cómo y qué – preservar, rehabilitar, conservar, o restaurar - para poder responder al ¿por qué, o y qué conservar? de este modo se podrá ponderar los “grados de intervención”, que deben aplicarse en el bien, sin que pierda valores culturales, sin dañar el bien cultural. Estas no son preguntas sencillas, ni neutras, en ellas hay que tener en cuenta, además los conocimientos científicos de la disciplina de la conservación, el sentido de los cambios producidos a través del tiempo, con pérdida de valores, o inclusiones de nuevos valores (Ballart, Josep; 1997: 27p).

El progreso, y sus nuevas tecnologías, generan la necesidad de adiciones según el nuevo uso, transformaciones, y cambios en los bienes culturales. La verificación de tales transformaciones en los bienes materiales, deben tener una justificación válida para que aporte nuevos valores. Para definir estos valores culturales de un inmueble patrimonial es necesario investigarlo, conocer su historia, hacer su relevamiento para determinar su tipología y para detectar los valores propios que lo identifican (Ballart, Joseph; 1997: 30-32p).

En el decir de Prats la valoración y adecuación del patrimonio se efectúa para un provechoso uso social y, más concretamente, en la posibilidad de convertir los bienes patrimoniales en auténticos y poderosos recursos al servicio de la escuela, al servicio de la educación, y al servicio del ocio cultural, una forma cada vez más popular de ocupar el tiempo libre por parte de la ciudadanía (Prats, Joaquín; 1998: 6p).

Existen tres grandes destinos circunstanciales diferenciados, no necesariamente excluyentes los dos primeros que son: a) El estudio, es decir, el bien útil a la ciencia reservándosele a tal fin.

- b) La explotación con fines sociales, es decir, el bien revierte a favor de la sociedad como instrumento educativo, como atracción generalizada, monumentalizado, rehabilitado y reutilizado, como polo coadyuvante al desarrollo sostenible de una zona, etc.
- c) La reserva, es decir, la fracción de patrimonio identificada que se protege y sella para reservar sus beneficios sólo para el futuro.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto se entiende que la clave para que todo el sistema de gestión del Patrimonial Cultural funcione correctamente es el acuerdo entre las distintas administraciones, los conservadores, los operadores turísticos, los responsables políticos y técnicos en general, donde un actor fundamental es la comunidad que acoge a los turistas en su seno, aunque sea sólo por espacio de unos cuantos días.

#### 1.2.6. Turismo: gestión y valorización patrimonial

La condición patrimonial de objetos y lugares es una de las características de los destinos turísticos valorizadas por la demanda actual. El Patrimonio en sus diversas manifestaciones: natural, cultural, histórico, aparece cada vez más como atractivo para la práctica turística. Desde el ámbito de la gestión del turismo, el patrimonio es crecientemente considerado como un atractivo turístico, es decir, un elemento que potencialmente puede ser puesto en valor por esta actividad (Troncoso, Claudia A., Almirón V.; 2005: 3-4p).

Esta vinculación entre turismo y patrimonio se expresa a través de varios aspectos que presentan un carácter positivo: El turismo es concebido como una actividad que posibilita la difusión, el acceso y el conocimiento de los elementos valorizados como patrimonio. A través de esta práctica, se puede lograr una mayor conciencia sobre la importancia de la conservación, como una vía para generar recursos económicos para la gestión patrimonial y a su vez puede usarse para proteger el mismo, reflejado en que al aparecer en la escena un turista, preocupado por acercarse a conocer la naturaleza y las culturas, busca consumir nuevos productos (más sofisticados y elitistas) diferentes a los de cultura de masas. (Ballart, Hernández y Juan I. Tresserras; 2001: 22p; Prados, Pérez; 2003:33p). El turismo es percibido como una vía para activar el patrimonio y en ocasiones se retroalimenta el proceso logrando el desarrollo de los lugares que poseen esta condición.

De esta forma, y diferenciándose del turismo tradicional, la práctica del turismo de patrimonio permite a los visitantes, tanto internacionales como nacionales, acercarse y contactar con él, valorándolo, disfrutándolo y conociéndolo, lo que les facilita informarse y aprender sobre el pasado y especialmente crear en la conciencia de los turistas un sentido de protección y conservación, entendiendo la importancia del mismo. La creciente mercantilización y demanda del turismo de patrimonio es vista como una amenaza que puede deteriorarlo e incluso destruirlo. En la medida que no predomine un uso económico del patrimonio se puede evitar la pérdida de relación con el contexto y el significado original, logrando de esta manera, “mantener intacto su valor patrimonial en el presente” (Ballart, Hernández y Juan I. Tresserras; 2001: 16p).

Se requiere lograr un equilibrio entre la conservación y la mercantilización turística del patrimonio, como forma de asegurar su mantenimiento y conservación como tal y como recurso para la actividad turística. Parte de los beneficios obtenidos del uso turístico del patrimonio, deben destinarse para la gestión y protección del mismo. La tensión entre conservación y uso turístico del patrimonio quedaría resuelta si el turismo se desarrolla siguiendo las máximas del desarrollo sostenible; se puede evitar los daños que el turismo pueda causar al patrimonio y a la vez que esta actividad podría convertirse en una vía para su conservación. Prats advierte que si bien es posible una asociación fructífera entre turismo y patrimonio, se puede entrar en un conflicto de intereses. En este sentido, se relativiza la posibilidad de lograr (siempre) en el marco del desarrollo sostenible el equilibrio entre turismo y patrimonio (Prats, Joaquín; 2003: 7p).

Prados Pérez lo deja reflejado cuando expresa: “es necesario una puesta en valor de nuestros activos culturales” (Prados Pérez; 2003: 13p). La falta de valorización o escaso aprovechamiento de diferentes objetos, conjuntos de objetos y sitios patrimoniales, asociado a esto, la capacidad del turismo para constituirse en una vía para ponerlos en valor y uso. El turismo puede activar, revalorizar, optimizar, restaurar, rescatar, rehabilitar el patrimonio. La puesta en valor y uso del patrimonio a través del turismo es pensada como una vía para lograr el desarrollo de determinadas áreas o localidades donde este patrimonio se encuentra y como alternativa a las crisis de las economías regionales y locales (Ballart, Hernández y Juan I. Tresserras; 2001: 45p).

Algunos autores muestran que la valorización turística del patrimonio puede no contemplar los intereses de la población local y como consecuencia se podría producir una desvinculación de esta población con el patrimonio (Araujo Poletto; 2003: 11p; Barreto; 2003: 20p; Teo y Huang; 1995: 30p), también se plantea que:

“La revalorización del patrimonio en el marco de un desarrollo sustentable del turismo requiere de una gestión participativa que involucre a la comunidad en la búsqueda de la imagen representativa de la sociedad y la transformación del patrimonio como producto turístico. Esto será la base para que un turismo planificado contribuya a un desarrollo local sustentable. En definitiva, un turismo ambientalmente equilibrado, económicamente viable, institucionalmente asumible y socialmente equitativo” (Fernández y Guzmán Ramos; 2002: 22p).

En el criterio de Pedro Torres Moré: “Sin la participación de la comunidad no habrá un desarrollo ni eficaz, ni eficiente del turismo patrimonial, pues ella es la portadora viva de las tradiciones, las leyendas, la creación de artefactos y objetos, ella es la dueña de la voz de los pueblos, y por lo tanto, es la verdadera administradora del patrimonio cultural”. (Torres Moré, Pedro; 2003: 53p). Siguiendo esta lógica puede señalarse el criterio de Joaquín Prats cuando expresa: “...las fuerzas e intereses de los diferentes actores sociales son los que en definitiva tendrán un rol relevante en la implementación, o no, y en las formas de concreción, de los proyectos de desarrollo turístico basado en el patrimonio” (Prats, Joaquín; 2003: 9-12p).

Puede entenderse que: “Con el nuevo rol del estado y las políticas de descentralización donde emerge el poder local, el municipio asume un importante papel en el diseño y aplicación de políticas de desarrollo sustentable, basadas en mecanismos de gestión participativa pública, ... con esto se contribuye romper el estancamiento y convertir al patrimonio en una fuente de recursos que posibilite su rehabilitación integral” (Fernández y Guzmán Ramos; 2002: 34p).

Teniendo en cuenta lo antes expuesto se asume que las propuestas de desarrollo del turismo a partir del patrimonio buscan una solución a ciertos problemas: el desempleo, la pobreza, y las crisis económicas en general. Dentro de las posibilidades de valorizar ciertos objetos o elementos, el patrimonio se presenta como una opción válida, atractivo de primer nivel, especialmente si el

turismo está planteado bajo los postulados del desarrollo sostenible, el cual asegura la protección del patrimonio mediante la incentivación de actitudes para su conocimiento y preservación, tanto en la comunidad, como en los turistas. Si el turismo se desarrolla respetando el patrimonio, puede evitar su destrucción, participar en su protección y dar lugar al desarrollo de las áreas donde está localizado (Cicchini y Escobar; 2002: 34p).

### 1.3. Estado del Arte de la gestión del Patrimonio Cultural en América Latina y en Cuba

El Patrimonio Cultural, que se acumula durante generaciones en las localidades, se constituye en medio de factores económicos, políticos, sociales, culturales, religiosos, como una variable que por su valor siempre creciente, genera contradicciones. El mundo vive una época convulsa, en la cual la invasión mediática domina las mentes de los seres humanos en los más apartados rincones. El poder hegemónico trata de instaurarse, arrasando con culturas, idiomas, canciones, formas de vestir y hábitos alimentarios. La riqueza de la diversidad humana corre peligro a nivel global. Por estos motivos, la conservación del Patrimonio Cultural de las naciones es una preocupación constante en las agendas nacionales.

América Latina y el Caribe es sin duda una de las regiones de mayor riqueza patrimonial. Para el caso Latinoamericano la gestión es considerada "...un manejo integral de un proyecto o de un proceso de planificación. El control total del desenvolvimiento de sus componentes. Seguimiento de las actividades programadas. Medición del logro de los objetivos propuestos. Readequación a las condiciones cambiantes (UNESCO; 2007: 3p).

En el criterio de Jordán y Simoni: "En el Marco de la recuperación de lugares centrales en América Latina y el Caribe se ha ido desarrollando un concepto estratégico de revalorización del patrimonio urbano, como insumo para estrategias ampliadas a lo económico y social que a partir de una valoración del Patrimonio Cultural, Natural y Arquitectónico, de origen a procesos de preocupación y recuperación de los espacios centrales urbanos." (Jordán y Simoni; 2006: 38p).

A fines del siglo pasado, en 1995, la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico introduce el concepto de conservación integrada como resultado de la acción conjugada de sectores vinculados con la restauración y la investigación desde la gestión pública,

haciendo hincapié en los principios del desarrollo local y del desarrollo sostenible.

Esta primera etapa de gestión tuvo una serie de dificultades como: poca articulación entre los gobiernos centrales, responsables de la preservación de los bienes culturales, y las administraciones municipales, responsable del desarrollo y control urbano. A esto se suma la debilidad crónica de los órganos de planificación local, la insostenibilidad de los planes de conservación y desarrollo por factores estructurales como la división entre la ciudad formal rica y la ciudad informal miserable. Es precisamente en los centros históricos urbanos donde estos conflictos de la gestión se expresan de forma más contundente.

Esto se profundiza en América Latina y el Caribe donde los centros históricos urbanos son una mezcla de funciones dispares y conflictivas, como sede en su mayoría de la administración local, espacios turísticos, culturales y comerciales de diferentes índoles. A ello se agrega la falta de políticas consistentes de rehabilitación de estas áreas por factores estructurales y de planificación muy complejos que se ubicaron en el centro de las políticas de desarrollo local. La gestión se centra en el diseño de proyectos de intervención tópicos, muy visible, inconsistentes y en función del turismo sin tener en cuenta la sostenibilidad y eficacia de ellos.

La situación se agrava hacia la década del 90 del siglo XX por las presiones de la globalización y el neoliberalismo en las ciudades de estos países, el aumento de la exclusión social, la pobreza, la violencia y la pérdida de identidades que obliga a una mayor presión sobre los centros históricos urbanos, centralización del proceso de urbanización y diversificación de los movimientos de migración en una pluralidad de escenarios y significantes. De igual manera se ha producido una lentitud dentro de la gestión del re-direccionamiento de las administraciones locales en estos espacios patrimoniales dado la visibilidad de los centros históricos urbanos conservados. El aumento de la información por los medios masivos de comunicación y el empleo del turismo a gran escala en estos espacios, es una etapa donde la actividad gestora se ve desfavorecida por las contradicciones con la planificación urbana clásica, las cuales no responde a las nuevas concepciones de la interpretaciones de estos.

Los centros históricos urbanos se convierten en objeto por excelencia del marketing político de las ciudades y sus poderes

administrativos, culturales e ideológicos, buscando mecanismos y herramientas para atenuar las contradicciones estructurales, principalmente las vinculadas con los efectos del turismo, la exclusión social, la marginalidad, la violencia y los procesos de democratización cultural evidenciada en la riqueza patrimonial.

Estos espacios van a ser un escenario de atracción de riqueza, con ello las clases en el poder económico, buscan las alternativas para apropiarse de estas formas de enriquecimiento y emplearlas en función de sus intereses y manejo. En su accionar se produce una contradicción entre los propietarios y los sectores pobres y las clases propietarias desconocen que hacer con las contradicciones generadas en este contexto buscando desde la perspectiva del conflicto obtener mayores recursos patrimoniales puestos en valor en función del lucro económico.

Desde el recurso patrimonial el proceso inversionista se ve favorecido por los cambios de las agencias de financiación internacional que se interesan en la puesta en valor de los centros históricos urbanos dentro de la perspectiva de un nuevo tipo de turismo y economía en una etapa donde la globalización reproduce las relaciones de poder asimétricas que afectan las estrategias de conservación del patrimonio y las estrategias esterilizantes de las industrias culturales y turísticas por el sobreuso de los recursos y la riqueza cultural de la humanidad. Esto fue tarea de los diversos países incluyendo el continente latinoamericano, en especial en los países que conservaban evidencias de gran significación sociocultural e histórica como Argentina, Colombia, Venezuela, Brasil y México. Esto dos últimos son los de mayor alcance vinculado a la explotación de ruterismos como el de La Amazonia.

Después de 1990 y hasta nuestros días, a partir del encuentro Mundial Nuestra Diversidad Creativa el Patrimonio, es ubicado en una posición jerárquica por la producción y renovación de conceptos y visiones socio-históricas y antropológicas, comenzando a exigir una protección del Patrimonio Cultural y Natural, sustentada en una visión científica de su gestión y planificación reconocidos por los individuos y comunidades dispuestos a participar con ellos en la vida cotidiana y compartirlos, conservando sus identidades. Sólo así se puede convertir en un recurso patrimonial y en variante de desarrollo económico de esas comunidades.

Este principio reviste especial importancia cuando se trata del patrimonio de grupos culturales de carácter local, pues la contextualización, la eficacia de su empleo, la eficiencia de su tratamiento, uso y su incidencia en la calidad de vida juegan un papel esencial en los niveles de pertenencia y pertinencia para emplear el mismo, pues en caso contrario: "...enajenar el patrimonio de los moradores habituales del territorio en que se enmarca, nos conduce irremediabilmente a un incremento insostenible de sus costes. Recae sobre las administraciones públicas el deber y compromiso legal de velar por él, protegerlo del abandono y la expropiación, y con ello afrontar las cada vez menos asumibles cargas financieras" (Santana, Agustín; 2006: 4p).

En el caso específico de Cuba aparecen como parte de las políticas culturales en la década del 60 del siglo XX, se legitima hacia finales de los setenta de este siglo al incluirse en las proyecciones sociales y legales del Estado cubano como herencia tecnológica, social, cultural y económica, se comienza a considerar "como variable y dimensión social, dialéctico sustentado en la incertidumbre del sujeto a la variabilidad desde su interpretación y uso, sus visiones de posterioridad y trascendencia, y su valía en los imagos mundis sociales que influyen considerablemente en la visión del mismo, de su capacidad de empleo; aquí radica la complejidad del proceso en cualquiera de las comunidades y sociedades que genere. Tal visión implica tener en cuenta la relación social simbólica contenida en el territorio y su patrimonio, la carga valorativa asignada, las maneras de reflejar los procesos de renovación social, política, cultural y científica, en la diversidad de lenguajes culturales, el reconocimiento colectivo y el estímulo de la conciencia crítica" (Soler Marchan, David; 2009: 11p).

Cuba fue uno de los primeros Estados firmantes de la Convención al implementar un sistema de leyes y define las categorías del Patrimonio Cultural Cubano. En 1977 se aprueba la Ley No 1: Ley de protección al Patrimonio Cultural, en la Asamblea Nacional del Poder Popular siendo editada en la Gaceta Oficial de la República de Cuba.

Para el año 1983 se edita por la propia Gaceta, el Decreto No 118 de la Asamblea Nacional, el cual ratifica y amplía el concepto de Patrimonio Cultural y determina las categorías a ser empleados por el sistema cubano. El decreto señala en Artículo 1: El Patrimonio Cultural de la Nación está integrado por aquellos



bienes, muebles, e inmuebles que son la expresión o el testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza y que tiene especial relevancia en relación con la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, la educación, el arte la ciencia, y la cultura en general y fundamentalmente (Gaceta Oficial, Decreto Ley 118; 1983).

Este Reglamento determina para el caso cubano las categorías patrimoniales fundamentales extendidas hasta nuestros días siendo empleadas para el objeto de estudio (Reglamento para la ejecución de la Ley de protección al patrimonio y clasificación del patrimonio Cultural y Natural Universal y Cubano que responden a los preceptos y conceptos de la Ley 1 y 2 del Patrimonio Cultural). Este documento legitima desde el punto de vista institucional la responsabilidad pública y social que le pertenece al Ministerio de Cultura delegada en la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, encargados de la declaración del Patrimonio Cultural. Tal enfoque es importante porque esta institución realiza la inventarización y determinación de lo patrimonial, coloca sus condiciones de protección y empleo a partir del Estado Cubano, por tanto de estos aspectos se debe nutrir a lo hora de trazar las estrategia de gestión por su responsabilidad política, social, económica, cultural e institucional.

En estas leyes se establecen los primeros mecanismos de protección y empleo de los monumentos, sitios históricos, y centros urbanos, acerca de las estrategias de gestión de acuerdo con el pensamiento de la época que se refrenda en la Ley No 2 que establece las categorías de monumentos (Ley No 2 del Patrimonio Cultural Cubano. Ley de los Monumentos Nacionales y Locales) y en sus capítulos contiene indicaciones metodológicas para el uso de los Monumentos Locales y Nacionales, los cuales se quedan a nivel de la protección, al igual que presenta las prohibiciones para el uso, las formas de investigación e inventarios y los criterios deontológicos para la conservación.

Determina la antigüedad y autenticidad de los bienes patrimoniales, para el caso cubano es 50 años, el establecimiento de una política general encaminada a atribuir al Patrimonio Cultural y Natural una función en la vida colectiva e individual para su protección, el diseño de programas de planificación general, la política de conservación, estrategias institucionales de capacitación e investigación científica técnica para perfeccionar los métodos

de intervención en monumentos y Centros Históricos Urbanos (CHU), establecer las indicaciones de regulaciones jurídicas, administrativas y financieras y la creación de centros nacionales o regionales de formación en materia de protección, conservación y revalorización de las expresiones patrimoniales, realizadas a través de la Cátedra Regional de Las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) para la ciencia de la conservación integral de los Bienes Culturales para la América Latina y el Caribe (CRECI), materializado en un centro docente investigativo conocido como el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museológica (CENCREM).

El caso cubano, en cuanto al sistema de leyes, constituye una forma del pensamiento estratégico de la Nación, el cual estuvo condicionado por las expresiones histórico-sociales concretas. Las categorías están vinculadas estrechamente a la memoria histórica, sus hitos más sobresalientes condicionados en el tiempo y el espacio histórico. Esta particularidad determina, inventarios, niveles de protección y referentes hacia el interior de la sociedad, de ahí su valía en la gestión y en la determinación de los atractivos patrimoniales.

Se reafirma en el artículo 39 de la Constitución de la República de Cuba de 1992 al reconocer en su inciso h) El Estado defiende la identidad de la cultura cubana y vela por la conservación del patrimonio cultura y su riqueza artística e histórica de la Nación. Protege los Monumentos nacionales y los lugares notables por su belleza natural por su reconocido valor artístico o histórico (Gaceta Oficial de la República de Cuba; 1992), por ello la gestión y planificación del patrimonio se constituye como forma de hacer cumplir preceptos de la Nación cubana y le ofrece entonces a la gestión un papel de gran relevancia en el cumplimiento del deber ciudadano. Por eso la estrategia trazada por Cuba constituye una referencia mundial a partir de la década del 80 del siglo XX.

El establecimiento de formas organizacionales para el trabajo del Patrimonio Cultural hacia el interior de los territorios, aparecen con la nueva División Político Administrativa y el proceso de institucionalización en Cuba, además de procesos trascendentales de las políticas culturales como las 10 instituciones culturales básicas Los grupos de técnicos para el trabajo patrimonial están constituidos por graduados en letras de la Universidad de la Habana, la Universidad Central de Las Villas y arquitectos,

los cuales estudiaron e implementaron las Leyes No. 1 y 2 del Patrimonio Cultural, dedicándose en un principio al inventario y caracterización histórica, cultural y arquitectónica del mismo.

El concepto de la ley fue manejado para el inventario, determinación y evaluación del Patrimonio Inmueble de la zona escogida para el estudio, culminado con las categorías de Monumento Nacional en inicio el Parque Martí y su entorno y posteriormente el Centro Histórico Urbano, ello facilita la selección e identificación de las manifestaciones que pueden emplearse como recurso patrimonial y fueron las primeras formas de gestión del patrimonio desde la visión de aquella época, por eso este concepto ofrece un enfoque del alcance de los patrimonios que en la actualidad se manejan en los espacios físicos.

En la década del 80 y el 90 del siglo XX se fue configurando el sistema institucional encargado en la actualidad del trabajo con el Patrimonio Cultural en Cienfuegos, alcanzando su mayor plenitud en la década del 90 del siglo XX y el inicio del siglo XXI, el cual continua manejando una concepción de la gestión sustentada en el inventario y en estrategias de restauración de edificios que buscan el rescate y representación de determinado momento histórico. Este proceso tuvo una clara fisonomía unitaria, expresión de una comunidad social, individualizada y organizada, donde participaban un grupo de instituciones relacionadas con el planeamiento de la ciudad como Planificación Física, Vivienda y la Asamblea Provincial del Poder Popular La estructura institucional para el valor del patrimonio responde a la Ley No. 1 y su Reglamento, expresada en una estructura local vinculada a la Dirección Provincial de Cultura.

En esta etapa la labor se centra en el Centro Provincial de Patrimonio Cultural (CPPC), la cual atiende al Centro Histórico Urbano (CHU) de Cienfuegos. La gestión esta dirigida y basada solo en la restauración, a partir de un presupuesto estatal financiado por la Asamblea Provincial del Poder Popular, la cual asume toda la fase estructural del débito social y las demandas representativas desde áreas de desarrollo centradas en la Asamblea Provincial como administración local. En este sentido vale la pena señalar que la gestión por parte de las instituciones de Patrimonio Cultural se rige por acciones solo de índole metodológicas dirigidas a la valoración y determinación del sistema de valores patrimoniales, su inventario, medidas de conservación

y tareas técnicas de restauración. La planificación se centra principalmente en los planes vinculados a la Dirección Provincial de Planificación Física (DPPF), los cuales tienen funciones investigativas, decisivas y reguladoras de las propuestas técnicas de ejecución.

Territorialmente la nueva provincia se corresponde con la región surgida en el siglo XIX, dándole unidad, relación sociológica y psicológica, a la perspectiva cultural con expresiones comunes de identidad histórico cultural y económica que facilitaban y facilitan la labor social de identificación y selección de los patrimonios, las cuales influyen en la organización administrativa de los pueblos, comunidades y en el desarrollo local. Respondiendo a indicadores de la historia regional como: delimitación física, índices de desarrollo económico coherentes desde la estructura del mercado y la industria azucarera, códigos y significados culturales sustentados en una tradición histórico social y contextualizada, mantenidas en el tiempo y el espacio, estudios de ciudad y estructura de clases, grupos de presión y de poder, entre otras. Este aspecto es de suma importancia en el trazado de estrategias y en la selección de los atractivos para el turismo patrimonial en el campo de las autenticidades y las diferencias.

### 1.3.1. El Patrimonio Cultural en Cienfuegos: estado del arte

En Cuba se potencia el desarrollo de los centros históricos como parte relevante del patrimonio de las ciudades, contenedores identitarios de los bienes materiales e inmateriales, un recurso económico importante para el desarrollo turístico y cultural de su país. Se nombran Centros Históricos todos aquellos asentamientos humanos urbanos, activos, que transmiten en su estructura urbana la expresión más antigua procedente del pasado, concentran gran parte de la historia reflejada en su trama fundacional, con características propias, singulares en su arquitectura; con rasgos distintivos propios que atesoran su evolución social, y las costumbres y tradiciones de sus habitantes. Por el acervo monumental que contienen, tienen un indiscutible valor cultural, social, urbanístico, arquitectónico, plástico, ecológico y simbólico; también representan un potencial económico y turístico; son parte del patrimonio cultural del país y, pertenecen a todos los ciudadanos que lo habitan.

En el criterio de María del C. Díaz, los centros históricos son lugares fantásticos, increíbles...que conforman una variante cultural

única en cada país, conservan sus valores con el sentido de pertenencia, de sus habitantes, para ello es necesario que su restauración y rehabilitación sea promovido por un estudiado Plan Director o Plan de Manejo de Gestión Patrimonial, que materialice las necesidades de sus habitantes. Este debe posibilitar la acción comunitaria, y mejorar sus condiciones de vida, la inserción en nuevos puestos de trabajo, además de potenciar sus valores más significativos. La participación en su conservación de la comunidad, además de empresas, organismos, que se sientan parte de la gestión patrimonial, esto refuerza y fortalece el sentido de pertenencia y e identidad (Díaz Cabeza, María del C.; 2009: 56p).

Cuba cuenta con varias experiencias en materia de Centros Históricos tal es el caso de los resultados obtenidos en la aplicación del modelo de gestión del Centro Histórico de La Habana el cual ha recibido un gran reconocimiento de la comunidad internacional, expresado en un incremento sustancial de la cooperación siendo pionera en la nación. Esta experiencia se ha llevado hacia otras provincias como Santiago de Cuba, Camagüey, Trinidad y Cienfuegos, siendo esta última el primer y excepcional ejemplo de un conjunto arquitectónico representativo de las nuevas ideas de la modernidad, higiene y orden, en el planeamiento urbano desarrollado en América Latina del siglo XIX, que posee la mayor integridad, conservación y concentración tipológica de obras de valor patrimonial, que la hacen merecedora del máximo reconocimiento internacional.

Entre las edificaciones que se contemplan en el Centro Histórico de la ciudad, y siendo una de las más importantes por su autenticidad, valor arquitectónico e histórico, se encuentra el Teatro Tomás Terry, que acapara la atención de ciudadanos y turistas nacionales e internacionales. Entre las distinciones que prestigian y realzan el valor artístico de este pilar de la cultura cubana se encuentra su reconocimiento como Monumento Nacional, otorgado en 1978, lauro que se complementa al figurar entre los lugares situados en el Centro Urbano de la ciudad y por el que se le otorgara el título a Cienfuegos de Patrimonio Cultural de la Humanidad en el 2005. Los cienfuegueros viven orgullosos de esta joya arquitectónica y defienden su autenticidad con excelente cuidado, manejo y uso de la misma, de ahí que haya merecido el Premio Nacional de Conservación 2008.

## 2.1. Estructura de la investigación del Patrimonio Cultural Material del Teatro Tomás Terry

La propuesta de perfeccionamiento de la estrategia, elaborada a partir del inventario del recurso patrimonial, que permite su uso y valoración fue elaborada utilizando fundamentalmente los siguientes métodos: el estudio documental, la determinación de las responsabilidades institucionales para la proyección de su ejecución. A partir de ello la estructura que se sigue en el estudio es la siguiente:

Gráfico 2.1. Etapas para el estudio del Patrimonio Cultural Material Teatro Tomás Terry

Etapa 1: Inventario del Patrimonio Cultural	Implementación de la metodología de inventario propuesta sustentada en el análisis documental, la observación.
Etapa 2: Identificación de potencialidades y deficiencias: Programa de Desarrollo Cultural	Se determinan las potencialidades dentro del Programa de Desarrollo Cultural del Teatro Tomás Terry, para lo cual se analizan documentos, se realiza la observación y la encuesta los cuales son validados a partir de método de triangulación y el software econométrico SPSS.
plan de acción para el Patrimonio Cultural Material del Teatro	Propuesta de un plan de acción para perfeccionar la estrategia de gestión patrimonial del Teatro Tomás Terry.

Fuente: elaboración propia, enero del 2012

## 2.2. Inventario del Patrimonio Cultural Material Teatro Tomás Terry

1. Justificación de la selección como Patrimonio Cultural Material Inmueble
2. Caracterización del Centro Histórico Urbano (CHU) donde se encuentra ubicado el inmueble.

3. Narrativa: Caracterización del Inmueble.
4. Delimitación del Recurso patrimonial.
5. Tipo de patrimonio.
6. Tipo de interpretación que se pretende desarrollar: Interpretación emocional, Interpretación instrumental, Interpretación ideológica, Interpretación técnica.
7. Técnicas interpretativas propuestas: Guianza interpretativa; Señalización; Ruteos para la ciudad; Confección de promocionales; Mapas turísticos; Mapeo.
8. Implicados en la Gestión.
9. Sistema de Evaluación de la Interpretación y la Gestión.

#### 2.2.1. Proceso de clasificación del patrimonio seleccionado:

##### Teatro Tomás Terry

El Teatro Tomás Terry, como recurso patrimonial protagónico de esta investigación, se clasifica como Patrimonio Cultural, porque existen reglamentos y leyes que permiten esa clasificación, como el Decreto 118, que expone los bienes que integran el Patrimonio Cultural de la nación, citando entre ellos, en la p. 2, inciso K "...construcción o sitio que merezca ser conservado por su significación cultural, histórica o social..." y también la Ley 2, que es la Ley de los Monumentos Nacionales y Locales, porque puede considerarse un monumento de la localidad. Se encuentra ubicado en una de las zonas de protección de la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Pertenecer por tanto al Patrimonio Material Inmueble de la ciudad de Cienfuegos, además es un patrimonio arquitectónico, histórico, urbanístico y cultural, pues su función como Teatro lo hace trascender.

El inventario como patrimonio se encuentra registrado en la Oficina de Monumentos y Sitios Históricos y en la Oficina del Conservador de la Ciudad de Cienfuegos y es descriptivo en sus dimensiones técnicas y científicas, de acuerdo con los indicadores de la Ley No. 1 y 2 del Patrimonio Cultural.

#### 2.2.2. Justificación de la selección como Patrimonio Cultural Material Inmueble

Cienfuegos es el primer y excepcional ejemplo de un conjunto arquitectónico representativo de las nuevas ideas de la modernidad, higiene y orden, en el planeamiento urbano desarrollado

en América Latina del siglo XIX, que posee la mayor integridad, conservación y concentración tipológica de obras de valor patrimonial, que la hacen merecedora del máximo reconocimiento internacional.

El trabajo está dirigido hacia el Teatro Tomás Terry de Cienfuegos. Dentro de su función principal está la de brindar arte y cultura, necesario placer estético y sano entretenimiento. El Teatro Tomás Terry se incluye en los prados y paseos de la ciudad y se considera Patrimonio Cultural de la Humanidad por encontrarse en el conjunto urbano de Cienfuegos.

### 2.2.3. Caracterización del Centro Histórico Urbano (CHU)

donde se encuentra ubicado el inmueble

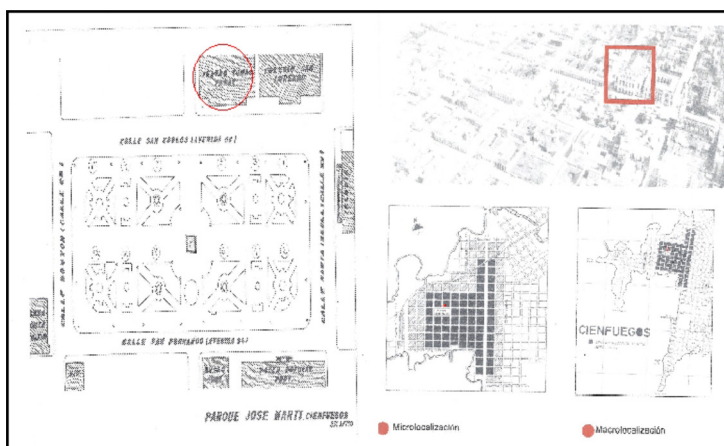
El Teatro Tomás Terry símbolo sociocultural de la ciudad de Cienfuegos, forma parte del Centro Histórico Urbano de Cienfuegos (CHU), ubicado en el Parque Martí, antigua Plaza de Armas, ciudad que surge el 22 de abril de 1819. El Teatro situado en la Calle San Carlos entre Santa Isabel y San Luis, declarado conjuntamente con el Parque José Martí, Monumento Nacional, por Resolución No. 3 de la Comisión Nacional de Monumentos, con fecha del 10 de octubre de 1978. Según otras variantes interpretativas puede denominarse Patrimonio Cultural Inmaterial. También desde el patrimonio artístico cienfueguero, pues han pasado por dicha institución personajes históricos. El Teatro Tomás Terry se localiza en un entorno de altos valores patrimoniales, dicha zona posee recursos de alta significación sociocultural, entre ellos:

- El Centro Histórico Urbano: Para el caso específico de la ciudad, por el acervo monumental que contiene, posee un indiscutible valor cultural, social, urbanístico, arquitectónico, plástico, ecológico y simbólico; también representan un potencial económico y turístico; y forma parte del patrimonio cultural del país perteneciendo a todos los ciudadanos que lo habitan.
- El Parque José Martí: Antiguamente Plaza de Armas, ocupando el núcleo del Centro Histórico, declarado el 15 de julio de 2005 Patrimonio Cultural de la Humanidad y declarado Monumento Nacional por Resolución. No 3 dictada el 10 de Octubre de 1978.



- El Colegio San Lorenzo y Santo Tomás (Escuela “5 de Septiembre”): Obra destinada a funcionar como escuela. Los códigos formales que presenta son el ecléctico con influencia neoclásica. Su primera función fue como Escuela de Artes y Oficios, en 1932.

#### Ubicación del Teatro Tomás Terry en el Centro Histórico Urbano de la ciudad de Cienfuegos



Fuente: Oficina del Conservador de la ciudad de Cienfuegos, 2005.

#### 2.2.4. Caracterización Histórica

Cienfuegos es considerada como uno de los centros urbanos más importantes del siglo XIX en Cuba, por su estilo y los códigos más modernos de la época, por el ordenamiento geométrico organizado, por el trazado de cuadrículas perfectas, su simetría perfecta y gran amplitud en sus aceras y calles rectas; así como la presencia de amplias avenidas y calles. En 1863, se produce el primer intento de proyección del Teatro Tomás Terry durante el mandato del teniente Gobernador, José de la Pezuela, a través de un donativo de Don Tomás Terry Adams (50 000 mil pesos) a raíz del pedido bien aclamado por la sociedad cienfueguera, este majestuoso Teatro debe su nombre al caraqueño de ascendencia anglosajona, nacido en 1806 y radicado en la villa cienfueguera en 1830, a la que arriba en una goleta procedente de Venezuela. Comerciante, banquero, negrero y hacendado azucarero, considerado el hombre más acaudalado de la Isla, con una fortuna calculada en más de 30 millones de pesos. Pocos meses después

del ofrecimiento destituyen al gobernador y Don Tomás Terry retira monto ofrecido.

Después de su muerte en París, en 1886, en la liquidación de la herencia y en la división de bienes sus herederos, Francisco y José Emilio Terry, tratando de ser fieles a los deseos de su padre, deciden emprender esta obra, destinando un presupuesto de 115 000 pesos (oro español) para la construcción del Teatro, proporcionando al mismo tiempo con sus ingresos fondos destinados a obras de caridad y a la enseñanza de niños pobres de la época. Para implementar su construcción se convoca a un concurso internacional donde se realizaría propuesta del proyecto, adjudicándose el premio consistente en dos mil pesos al ingeniero Lino Sánchez Mármol, de Santiago de Cuba a quien también se le confía la dirección de la obra.

Enrique Edo, en su libro "Historia de Cienfuegos", deja reflejado que la primera piedra se coloca el 29 de diciembre de 1887, a las 8.30 am. A su vez en el libro Rosseau y Pablo D. Villegas aparece que la primera piedra para la construcción del Teatro Tomás Terry se coloca el 19 de diciembre de 1887 a la misma hora. Se toma como referencia el 29 de diciembre por coincidir con un hecho cultural que se celebra en esa fecha, la festividad católica de Santo Tomás, siendo, en el criterio de los historiadores, de mayor veracidad para definir el momento histórico. La construcción se extiende por un período aproximado de dos años y su inauguración oficial se realizó el 12 de febrero de 1890.

La función inaugural comienza con los acordes de las sinfonías de la Opera "Martha", en la mesa presidencial estuvieron presentes ilustres personalidades de la ciudad entre ellos: los herederos de Don Tomás Terry, Lino Sánchez y el famoso pintor filipino-madrileño Camilo Salaya, quien realiza la decoración del edificio.

#### 2.2.5. Caracterización Arquitectónica

El Teatro Tomás Terry forma parte del conjunto urbano de Cienfuegos, inmueble de estructura elegante conservada, de muros arquitrabados del siglo XIX, que significa solidez, con soluciones locales de ladrillo. Reinan los códigos neoclásicos, eclécticos, Art Decó, Art Nouveau. El Teatro Tomas Terry posee la tipología del llamado "Teatro a la italiana": sala en forma de herradura, la ubicación del público en cuatro niveles, siempre

en relación frontal con el escenario, su interior esta construido básicamente con madera, lo cual favorece la acústica.

Cuenta con una capacidad para 750 espectadores distribuidos en platea, segundo balcón con butacas y palcos, el tercer piso que forma un anfiteatro y el último piso "el gallinero" con filas de gradas en niveles. Se observa en los palcos trabajos de herrería, asumiendo la tecnología que en ese momento se estaba desarrollando en Cienfuegos con el hierro fundido, el mobiliario compuesto por butacas de madera, en el cual se ubicaban las familias más acaudaladas con una visión amplia del escenario.

El edificio es fabricado de mampostería de ladrillo en forma rectangular, con azotea en el frente, galerías laterales y cubierta de hierro en su parte central. Cinco arcos de ingreso y tres puertas de entrada, muros arquiteados verticales, presentando en los dos cuerpos del frente, dos locales para establecimiento del piso bajo y un salón para las sociedades o reuniones en el piso alto principal. Cuenta con balcón corredizo, decoraciones con hojas de acanto propio del eclecticismo, remates de fachada. La fachada sin preciso orden arquitectónico, es armónica y se inserta perfectamente en el contexto urbano y la propia plaza.

Los exteriores están jerarquizados por el pórtico o cuerpo central de dos (2) niveles coronados por frontispicio de la música y las máscaras de la tragedia y la comedia, éstos ejecutados en tres artísticos mosaicos de colores y realizados en la famosa Casa Salviatti de Venecia que denota la sobriedad y buen gusto en decoración exterior, vistos en su conjunto son las artes que acompañan al Teatro en su nacimiento como manifestación artística.

La primera planta, en bajos cuenta con el vestíbulo y dos locales destinados a cafés o restaurantes. El piso superior de esa área consta de un amplio salón dispuesto para casino o sociedad de recreo. En el vestíbulo se destacan sobre las puertas tres octógonos con atributos de tres nobles artes y en los otros dos, las iniciales del Teatro Tomás Terry. Sobre los puentes laterales se aprecian las iniciales T.T.T del benefactor, rematados en oro sobre fondo granate oscuro.

En el propio vestíbulo, decorado por el artista madrileño Camilo Salaya, se observa en el cielo raso de la entrada, una composición central donde figuran tres géneros. De igual forma, enmarcados en un trapecio, se presentan las figuras de niños desnudos

representando la música y la poesía. En las paredes que mezcla el estilo pompeyano y el egipcio aparecen figuras alegóricas al comercio y a la industria, los dos renglones que habían engrandecido a Cienfuegos, artes escénicas, magia, paloma, poesía, arquitectura. Al centro del vestíbulo se alza, frente a un inmenso espejo, la estatua de Don Tomás Terry, obra del escultor italiano Tomasso Solari esculpida en mármol blanco de Carrara hecha en Nápoles en 1888. Dicha escultura se encuentra instalada en su pedestal de origen italiano, que llega a Cuba el 22 de Octubre de 1888.

El telón de intermedios, obra también de Salaya, es de grande dimensiones, figurado por una bella mujer oriental reposando sobre tapices y almohadones de grana y oro, mientras una africana la abanica con un loypay de plumas, otra de sensuales y airosas formas ejecuta con una flauta de caña, contiguo al grupo se observaba un tigre semisoñoliento en el que se pretende indicar la influencia pasiva de la belleza y la música. Esta composición pictórica está ubicada en el interior de un patio árabe, con paredes de azulejos multicolores entrelazados con enredaderas. Se presenta un jarrón con flores diversas cuyas ramas llegan hasta la escalinata. Parte de la estancia está cubierta por un tapiz verde ceniza, oro viejo y grana, con bordados árabes coloreados. Completa el cuadro un frondoso jardín perdido en perspectiva (el telón no se conserva en la actualidad debido a su deterioro provocado por el tiempo).

El escenario es único en el país de estilo italiano, mide 24 metros de ancho y 19 metros de fondo. Consta de tres partes: foso (debajo del escenario), escenario y telares (detrás); a ambos lados se encuentran los camerinos. Al centro del cielo raso un cuadro de dimensiones murales con veintitrés (23) figuras que representan la Aurora, rodeada de alegorías fitomorfas y zoomorfas, dos grandes óleos en forma de rombos que simbolizan la risa y el llanto, así como los retratos de la poetisa y escritora camagüeyana Gertrudis Gómez de Avellaneda y el compositor cubano Gaspar Villate, este último se encontraba presente el día de la inauguración del teatro.

Cuenta la leyenda que el reloj del centro marca la hora en que se termina la construcción del Teatro. La tramoya es originaria del siglo XIX, alto desarrollo del torneado, doblado de madera, conservación y trabajo de celosía, decoración en madera, vinculación del metal con el cristal. Se conserva el sistema de

iluminación y el mecanismo contrapesado es manual. En los espacios laterales se encuentran dos salas de paseo o descanso, así como almacenes y otras dependencias. Las escaleras conducen a las localidades altas. Los espacios en que están situados son de dos pisos y constituyen pabellones altos, que dan movimiento en sus líneas y planos a las fachadas laterales. Todo esto lo convierte, junto con el Sauto de la ciudad de Matanza y La Caridad de la ciudad de Santa Clara, en la trilogía más importante de los teatros ejecutados en el interior del país durante todo el siglo XIX y para beneplácito y orgullo de los cienfuegueros, el único teatro en Cuba que se mantiene desde el punto de vista arquitectónico por su conservación.

Desde 1890 hasta la actualidad el Teatro Tomás Terry ha visto desfilar por su escenario diversos géneros. Hay en la historia de su vida escenográfica nombres famosos como: Sarah Bernhardt, Enrico Caruso, Jorge Negrete, Titta Ruffo, Luisa Martínez Casado, Arquímedes Pous, Joan Manuel Serrat, Ana Belén, Ernesto Lecuona, "Bola de Nieve", Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Paco de Lucía y tantas otras figuras nacionales e internacionales.

Desde su inauguración y durante más de 70 años el Teatro Tomás Terry sufre una sobreutilización propia del comercialismo capitalista ya que se convierte en un cinematógrafo a partir de 1925, entrando en afectaciones funcionales y constructivas presentando en 1963 una estampa lamentable con un gran deterioro tanto de su fachada como en su interior. Desde 1963 a 1965 el Consejo Nacional de Cultura, a través de la Comisión Nacional de Monumentos, acomete un laborioso trabajo de restauración con el fin de devolverle al Teatro sus características originales y preservar sus valores históricos y arquitectónicos. En este trabajo de restauración participa el destacado escultor cienfueguero Mateo Torriente quien restaura los frescos de Salaya y realiza el mascarón que se distingue encima del escenario; además del pintor también cienfueguero Juan Roldán y el arquitecto al frente de la obra Severino Rodríguez.

En el año 2004 se restauraron los mosaicos veneciano que coronan la fachada del teatro. El trabajo fue realizado por los especialistas restauradores Daniel Estrada, Profesor de la Academia de Bellas Artes de Ravenna; Lucca Colomba, Mosaicista; Abel Dávila Sabina, Museo Provincial de Cienfuegos y Raúl Varona Arrechea, Centro Provincial de Patrimonio. A finales del 2008

tuvo lugar la apertura del Centro de Documentación y Sala de Historia “Yolanda Perdiguer”, radicado en el vestíbulo del Teatro, en el cual se exhiben obras de la vanguardia artística y de valor patrimonial relacionadas con el arte de las tablas. Además se atesora, conserva y pone a disposición del público la memoria histórica del Teatro y de las artes escénicas en Cienfuegos. Desde el año 2007 se han estado ejecutando acciones de reparación y mantenimiento en la cubierta, camerinos, canales, pintura y carpintería. Se realiza el dictamen técnico del estado de conservación de los mosaicos, para su posterior restauración por especialistas que anteriormente estuvieron al frente de la acción. Este hermoso coliseo obtuvo el premio Nacional de Conservación en el año 2008 por sus destacados valores patrimoniales y su buen estado de conservación.

El Teatro mantiene sus puertas abiertas con una programación variada y sistemática para los diferentes grupos etéreos. Además se brindan visitas dirigidas al público nacional e internacional quienes se interesan por el buen estado de conservación, por los valores arquitectónicos, artísticos y estéticos de este inmueble, construido hace más de 100 años. Desde el punto de vista socio-cultural, se mantiene la programación de la Sala Principal que se ha consolidado, por lo que la institución ha recibido varios premios y el reconocimiento y prestigio a escala local, nacional e internacional. También cuenta con una programación estable y de excelencia en el Café Teatro Terry. Mantiene vínculos con importantes instituciones culturales nacionales e internacionales; cuenta con página web y un boletín electrónico con amplia información sobre los servicios del Teatro que promueven el quehacer cultural del mismo.

### 2.3. Plan de interpretación

Recurso patrimonial: Teatro Tomás Terry.

Tipo de patrimonio: Patrimonio Cultural Material Inmueble.

Metáfora: Teatro Tomás Terry: Joya Arquitectónica Teatral de Cienfuegos.

Es Joya Arquitectónica: Por su belleza, valor, fuerza, poder, unicidad, originalidad, autenticidad, diversidad, el único teatro en Cuba que se conserva como en su origen, siglo XIX.

Marca Patrimonial o Logotipo:

Las tres T: Es histórica, en honor al benefactor del teatro, representan las iniciales del nombre de la institución, Teatro Tomás Terry, significa poder, tanto por ser el dueño un acaudalado de la familia burguesa cienfueguera como por el material utilizado en su elaboración (oro).



**Teatro Tomás Terry**  
**MONUMENTO NACIONAL**

Tipo de interpretación que se pretende desarrollar

**Interpretación emocional:** Está determinada por el tipo de edificación, su ubicación, jerarquización en la zona, motivaciones de su función comunitaria, formativa y cultural. Su color, diseño arquitectónico, estado de conservación, niveles de representatividad, ubicación en el entorno entre otros; facilita emociones vinculadas a la belleza, el empoderamiento urbano y el disfrute estético del entorno, lo que afilia la accesibilidad al inmueble. Permite un conocimiento histórico social del entorno y su caracterización.

**Interpretación instrumental:** Se elabora a partir del recorrido por el espacio físico del inmueble, con el objetivo de ayudar al espectador en su capacidad de percibir con más claridad la complejidad de lo visible e ir comprendiendo todo el conjunto leyendo el paisaje, la arquitectura, etc.

Sirve de referencia al desarrollo de la movilidad social turística que se desarrolla en la zona. Facilita desde su función social una visión al turismo de este entorno y una relación con las principales jerarquías de turismo.

**Interpretación ideológica.** Está dada en los conceptos de lo bello, auténtico y original como condición de lo artístico y lo estético que puede apreciarse en sus esculturas, en los mosaicos de la

fachada, reinan los códigos neoclásicos, eclécticos, Art Decó, Art Nouveau, conceptos que pueden surgir a través de valoraciones subjetivas que son el resultado de un conjunto de relaciones socioculturales individuo-individuo e individuo-grupo dadas por la interacción de transeúntes y visitantes con el inmueble.

Interpretación técnica: Permite al espectador conocer la técnica en el escenario, despertar por su novedad el interés en los actores de actuar en el mismo.

Técnicas interpretativas propuestas:

Guianza interpretativa: Promover visitas guiadas al Teatro Tomás Terry. El visitante puede conocer los servicios que se prestan y/o participar en las actividades socioculturales que esta realiza sistemáticamente. Las visitas, previamente coordinadas, pueden ser del tipo dirigido, caracterizado por la ameneidad y la preparación de quienes se designen para su ejecución. Se debe tener en cuenta las características del capital humano de la entidad.

Señalización: Aún cuando el inmueble se encuentra debidamente señalado se propone otro elemento que lo de a conocer y que puede ubicarse a lo largo de la calle San Carlos, o la calle 29. Para ello se requiere del permiso y ejecución de los organismos pertinentes. (Comisión de Monumentos, Tránsito)

Ruteros para la ciudad: Perfectamente definidos por la trama urbana, pueden utilizarse gigantografías, mapas en la ciudad, que cuenta además con transporte local y entidades destinadas al transporte turístico como Transtur, Cubataxi.

Confección de promocionales: Desarrollo de la informática, elaboración del Boletín digital mensual, correo electrónico; página web que cuenta con un servicio de reservaciones de entrada on-line (primera institución teatral del país en implementarlo); visitas con el guía del Teatro; a través del teléfono se brinda información actualizada de las actividades de la semana. La entidad está enfrascada en el rediseño del logotipo del Teatro; publicación de un plegable promocional; directorios artísticos y de personalidades minuciosamente actualizados; tema musical compuesto especialmente para identificar la información del Teatro en la radio y la televisión local. Así como debe gestionarse de forma más activa la comunicación e información en la prensa plana, radial y televisiva de las acciones que se acometen en la entidad.



Mapas turísticos: Debe coordinarse con la Delegación del MINTUR territorial, la inclusión del Teatro en un mapa turístico que recoja de manera actualizada las instalaciones turísticas de la provincia.

Mapeo: Para el sistema de señalización y acceso se emplea un mapa y el croquis del solar como expresión patrimonial.

Implicados en la Gestión

- Centro Provincial de Patrimonio Cultural
- Ministerio del Turismo
- Consejo Provincial de las Artes Escénicas
- Teatro Tomás Terry
- Dirección Provincial de Cultura
- Oficina del Conservador de la Ciudad de Cienfuegos
- Emisora Radio Ciudad del Mar y Telecentro de Perlavisión

Sistema de evaluación de la Interpretación y la Gestión

Las evaluaciones de todo el programa se realiza de tres formas:

Evaluación de resultados inmediatos: Debe ejecutarse inmediatamente después de realizadas las actividades y sus objetivos están encaminados a evaluar los resultados inmediatos de las mismas. Los métodos fundamentales a utilizar para compilar la información es la observación participante, las conversaciones informales con el resto de los participantes en la actividad y los cuestionarios del modo Positivo-Negativo-Interesante (PNI)

Evaluación de resultados o procesos: Se realiza en una etapa de ejecución de los objetivos estratégicos para evaluar el cumplimiento de los mismos en el período propuesto. Deben tener como precedente varias evaluaciones inmediatas para una mayor eficacia y veracidad. La evaluación se realiza en intervalos lo suficientemente largos que den margen a la ejecución del proceso de forma tal que la evaluación sea todo lo útil y oportuna posible, dígase de seis meses a un año. Los métodos a utilizar son en lo fundamental cuestionarios y entrevistas.

Evaluación de impactos sociológicos: Se realiza al concluir todo el programa. Se evalúa a partir de una o más evaluaciones de resultados o procesos y mide los impactos sociológicos de esta estrategia. Los valores que se debe medir están repartidos en cuatro

dimensiones fundamentales: la histórica, la cultural, la social y la comunitaria. Los métodos a utilizar serán los cuestionarios y las entrevistas.

#### Fotografía del Recurso Patrimonial



Fuente: elaboración propia, enero del 2012.

#### 2.4. Inventario del recurso patrimonial

Objetivo General: Gestionar a partir de una interpretación del recurso patrimonial, el Teatro Tomás Terry para el turismo de ciudad.

#### Objetivos Estratégicos

En la Restauración:

- Habilitar el Ateneo como sala alternativa.

En la Programación:

- Continuar afianzando la condición del Teatro como Complejo Cultural, perfeccionando la programación anual de la Sala Principal así como la oferta cultural de los otros espacios: Café Teatro Terry, Centro de Documentación y Sala de Historia, y el Ateneo.
- Materializar el proyecto de la Red Provincial de Teatros, que tiene como objetivo extender la programación de este coliseo al resto de los municipios de la provincia favoreciendo su vida cultural.
- Continuar perfeccionando el Festival Nacional del Monólogo Cubano.

En las investigaciones:

- Continuar con el rescate de la memoria histórica del Teatro y las artes escénicas en Cienfuegos.
- Ampliar los estudios de públicos.

En el Trabajo Comunitario:

- Seguir desarrollando la línea de los talleres con la comunidad, trabajando fundamentalmente la línea infantil y juvenil así como el uso de los espacios exteriores del mismo para actividades de interrelación con la comunidad. Café Teatro y Centro de Documentación y Sala de Historia.

En la Superación:

- Elevar el nivel de formación de todo el personal técnico, igualmente en el tema de la restauración, las relaciones públicas y los estudios de público, así como de producción, dirección artística, promoción, diseño gráfico, dirección y administración.

En la promoción y Proyección Cultural:

- Ampliar la Muestra Internacional dentro del Festival del Monólogo.
- Mantener las Subsedes de los eventos internacionales.
- Fortalecer el vínculo con el festival Internacional de Monólogos de Venezuela.
- Comenzar a desarrollar el Festival del Monólogo Latinoamericano.
- Fortalecer los vínculos con importantes instituciones culturales nacionales e internacionales.

En la Informática:

- Diseñar la Base de Datos que facilite el trabajo con toda la información histórica que atesora el teatro.
- Multimedia que ilustre y facilite el acceso a todos los servicios que oferta el Teatro.
- Perfeccionar el boletín digital El Apuntador y ampliar su distribución.

En la Comunicación y Relaciones Públicas:

- Fortalecer el vínculo con los diferentes medios de prensa local y nacional.
- Edición del boletín “El Apuntador” en forma impresa contribuyendo a la difusión del quehacer cultural del Teatro y su conservación para la posteridad.
- Perfeccionar el diseño de la propaganda impresa del Teatro.
- Perfilar la identidad de la institución.

### Misión

Producir significados en la mente de los visitantes en dar sentido al lugar in situ, concertando emocionalmente al público con los significados, significantes y símbolos para lograr que los visitantes encuentren un valor personal desde la amenidad que influyan en la dialéctica de emplear para conservar en el Teatro Tomás Terry.

### Visión

El Teatro Tomás Terry, patrimonio de la Humanidad y monumento nacional, leído e interpretado en función de una gestión eficiente y eficaz de este tipo de patrimonio para el turismo logra un acercamiento por parte de la comunidad hacia el conocimiento y la preservación de este patrimonio cultural material e inmaterial para defender los valores de identidad en la localidad.

Tabla 2.2. Inventario del Recurso Patrimonial. Fuente: elaboración propia, enero del 2012.

Denominación.	Teatro Tomás Terry
Atractivo.	Patrimonio Arquitectónico y Escénico, Cultural, Histórico
Estado técnico Actual para el uso turístico.	B

Descripción.	<p>Uno de los 3 teatros vernáculos de Cuba.</p> <p>Constituye una expresión de la escénica cubana del siglo XIX.</p> <p>Fundado en 1890 es de tipo italiano y por su sala han pasado innumerables artistas locales, nacionales e internacionales. Monumento Nacional y se encuentra en el contenedor Declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad.</p> <p>De gran preferencia por turismo</p>
Gestado para el turismo.	S
Tipo de turismo a emplear.	Cultural. Histórico-Patrimonial. Evento
Puesta en valor. Uso actual .	Como teatro principal de la ciudad y como sala de visitas guiadas. Función artístico cultural
Actividades que pueden realizarse.	<p>Observación de obras de arte y de teatro.</p> <p>Rutero al Patrimonio Teatral de Cienfuegos.</p> <p>Observación de tramoyas y arquitecturas originales.</p> <p>Conocimiento de la historia teatral de Cienfuegos.</p> <p>Obtención de información sobre el Patrimonio Escénico.</p> <p>Participación en eventos teatrales de gran importancia para el teatro cubano</p> <p>Trabajo Comunitario</p> <p>Realización de talleres de danza, taller de baile flamenco</p> <p>Continuar perfeccionando el Festival Nacional del Monólogo Cubano.</p>

## 2.5. Identificación de las potencialidades y deficiencias dentro de la estrategia de gestión del Teatro Tomás Terry

El Teatro Tomás Terry posee un Programa de Desarrollo Cultural elaborado por períodos. Estos elementos permiten enunciar las fortalezas y debilidades que tiene el recurso, así como los objetivos estratégicos asociados. En dicho programa se comprenden los siguientes aspectos:

- Síntesis de la historia del Teatro Tomás Terry
- Programación del Teatro: celebración en fechas conmemorativas, temporadas establecidas para las diferentes actividades culturales.
- Procesos de restauración: acciones que comprenden esta actividad, y necesidades puntuales del recurso.
- Los proyectos de investigación que se potencian desde el Teatro Tomás Terry.
- Las actividades de trabajo comunitario que tienen programadas.
- La promoción y proyección internacional: forma en que se ejecuta esta actividad.
- Las acciones de informática que se realizan para potenciar la actividad del Teatro.
- Los elementos que se tienen en cuenta para la imagen y relaciones públicas del recurso.

El Programa de Desarrollo Cultural fue analizado por la investigadora principal con la intencionalidad de elaborar una encuesta (ver anexo 1.1), presentada a los especialistas que colaboran con la investigación, que permite identificar las potencialidades y debilidades del mismo. Los especialistas fueron seleccionados con la ayuda del método TZ Combinado siendo un total de 25 personas que son conocedoras del tema en cuestión. Los resultados de la encuesta son procesados con la ayuda del software estadístico SPSS y a partir de ello se procede a la triangulación de datos teniendo en cuenta dichos resultados y los obtenidos, a su vez, en el método de análisis de documentos y la observación. Este procesamiento permite determinar las potencialidades y debilidades del Programa de Desarrollo Cultural del Teatro Tomás Terry lo cual posibilita diseñar el plan de acción que perfeccione

la estrategia de gestión patrimonial del recurso material. A continuación se listan dichas potencialidades y debilidades:

#### Potencialidades

Existe un consenso en el criterio de los encuestados en cuanto a que en el Programa de Desarrollo Cultural del Teatro Tomás Terry se especifican las diferentes actividades de acuerdo con los sectores generacionales tanto nacionales como internacionales que visitan la instalación.

En cuanto a las actividades de restauración y conservación que requiere el recurso para su uso y valoración se tiene que el 60% de los encuestados opinan que se encuentran reflejadas todas las actividades requeridas y el 40 % refieren que no se encuentran reflejadas.

En cuanto al desarrollo de actividades de acuerdo a sectores generacionales el total de encuestados coincide en cuanto a que el Teatro Tomás Terry presta un servicio de excelencia tanto para el turismo nacional como intencional, considerando las demandas poblacionales de acuerdo con las diferentes edades (niños, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores).

En cuanto a la promoción de las acciones de promoción los encuestados refieren que la promoción se realiza a través de los medios audiovisuales que existen en la provincia y que se desarrolla un excelente proceso de gestión a través del sitio web del Teatro y el sitio web de la provincia de Cienfuegos, así como el envío de correos electrónicos a los organismos, empresas e instituciones de la provincia, pero que pudieran utilizarse otros espacios a escala nacional.

#### Debilidades

El total de encuestados refiere que el Programa de Desarrollo Cultural del Teatro Tomás Terry no presenta una caracterización histórica y arquitectónica exhaustiva del recurso que facilite su valoración y gestión, para lo cual se realiza un proceso de inventario actualizado, donde se compilan los datos que relacionan dichos aspectos a partir del análisis de documentos oficiales y trabajos investigativos de culminación de estudios de pregrado y postgrado.

El total de encuestado coinciden en que el Programa de Desarrollo Cultural esta enfocado a relatar hechos y actividades

que desarrolla el Teatro pero no refleja las acciones establecidas para ejecutar dichas actividades y los actores sociales que se encuentran inmersos en las mismas.

En cuanto a la propaganda del recurso patrimonial a través de las guías promocionales se refiere que este proceso es débil pues no existen una adecuada promoción del recurso por esta vía.

El resultado de la encuesta indica que no están definidos todos los actores sociales que pueden influir en la gestión el recurso patrimonial para su uso y valoración.

#### 2.6. Plan de acción para perfeccionar la estrategia de gestión patrimonial del Teatro Tomas Terry

Teniendo en cuenta los resultados obtenidos se procede a elaborar la estrategia para la gestión del recurso patrimonial Teatro Tomás Terry, para lo cual se definen las acciones puntuales que deben desarrollarse para dar cumplimiento a la estrategia (ver tabla 2.3), de igual forma se presentan imágenes representativas del Teatro Tomás Terry de valiosa utilización para su identificación como recurso patrimonial (ver anexo 1.2):

Tabla 2.3. Plan de Acción

No.	Estrategias	Acciones	Actores sociales	Fecha
1	Socializar la caracterización histórica y arquitectónica del Teatro que permita la valoración del recurso por parte de la comunidad y los visitantes tanto nacionales como internacionales.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mantener la publicación de plegable promocional.</li> <li>• Exponer la caracterización histórica y arquitectónica en el sitio web del Teatro y en el de la ciudad de Cienfuegos.</li> <li>• Negociar con las empresas de propaganda la elaboración de un cartel promocional.</li> </ul>	Oficina del Historiador de la ciudad de Cienfuegos.  Dirección de Patrimonio.  Teatro Tomás Terry (Relaciones Públicas).  Ministerio Turismo  Ministerio Cultura GEOCUBA  Gobierno Provincial.	2012



No.	Estrategias	Acciones	Actores sociales	Fecha
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elaborar una síntesis de la historia de Teatro para que sea exhibida en el cartel promocional que identifique el lugar.</li> <li>• Negociar la promoción de la caracterización histórica y arquitectónica a través de las guías turísticas a nivel nacional.</li> <li>• Elaborar afiches, postales, publicaciones, videos y DVD promocionales, fotografías artísticas, objetos utilitarios y patrimoniales como pegatinas y sellos con la imagen del Teatro Tomás Terry y con la marca patrimonial TTT.</li> </ul>		
2	Mantener la promoción de proyectos de cooperación internacional para materializar acciones de restauración, que hoy se encuentran identificadas en el recurso patrimonial garantizando la integridad del patrimonio y el servicio al turismo y la comunidad.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Elaborar proyectos teniendo en cuenta los requerimientos del Ministerio Cultura y el Ministerio Turismo.</li> <li>• Negociar proyectos de cooperación a través del PDHL.</li> <li>• Declarar en los proyectos la utilización del presupuesto en acciones concretas de restauración de acuerdo a los requerimientos del recurso patrimonial.</li> </ul>	Ministerio Cultura Ministerio Turismo CITMA Teatro Tomás Terry (Relaciones Públicas) PDHL Dirección Patrimonio.	Permanente

No.	Estrategias	Acciones	Actores sociales	Fecha
3	Realizar actividades teniendo en cuenta los diferentes rangos poblacionales en función del trabajo comunitario, propiciando la formación de los públicos potenciales del Teatro.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Matinée para los niños y adolescentes de la ciudad.</li> <li>• Matinée para adultos jóvenes y adultos mayores.</li> <li>• Actividades culturales nocturnas para adultos jóvenes y adultos mayores.</li> <li>• Extender las acciones del Teatro a los espacios comunitarios que le rodean haciendo uso del entorno patrimonial en que se encuentran ubicado.</li> </ul>	<p>Dirección Provincial de Cultura</p> <p>Teatro Tomás Terry.</p> <p>Dirección de Patrimonio.</p>	Permanente
4	Concientizar sistemáticamente a los miembros de la comunidad sobre los valores que posee y la necesidad de su conocimiento.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realizar talleres, eventos, conferencias, concursos, festivales, con la comunidad para socializar los valores patrimoniales del inmueble.</li> <li>• Utilizar los medios audiovisuales para exponer valores patrimoniales del inmueble, mostrando imágenes, relatando la caracterización histórica y arquitectónica, promocionando las actividades que se realizan.</li> </ul>	<p>Dirección Provincial de Cultura</p> <p>Teatro Tomás Terry</p> <p>Dirección de Patrimonio.</p> <p>Emisora radial Radio Ciudad del Mar.</p> <p>Telecentro Perla-visión.</p>	Permanente

No.	Estrategias	Acciones	Actores sociales	Fecha
5	Mantener un servicio de excelencia que cubra las expectativas del público, así como del turismo como fuente de ingresos, promoviendo la necesidad de mejorar la imagen y las relaciones públicas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Mantener la contratación de artistas, grupos y compañías de reconocimiento nacional e internacional.</li> </ul>	MINCULT MINTUR MINED Dirección de Patrimonio Teatro Tomás Terry	Permanente
6	Mantener la edición del boletín digital que promocióne las actividades culturales que se realizan en el Teatro Tomás Terry.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Presentar las críticas, reseñas, adelantos de la cartelera e informaciones acerca de los proyectos y programas que desarrolla la institución.</li> <li>Promocionar las actividades a través del correo electrónico enviado a las empresas, a los organismos e instituciones de la provincia.</li> </ul>	Teatro Tomás Terry	Permanente
7	Retroalimentar el proceso de ejecución de las actividades que se desarrollan en el Teatro Tomás Terry a través del intercambio con los visitantes tanto nacionales como internacionales.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Elaboración de un Sitio Web Interactivo que permita a los visitantes dejar plasmadas sus impresiones, lo que constituye una importante fuente de intercambio y de contactos con compañías e instituciones nacionales y extranjeras.</li> </ul>	Teatro Tomás Terry	Mensual

No.	Estrategias	Acciones	Actores sociales	Fecha
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mantener el Libro de Oro del Teatro Tomás Terry como testimonio permanente de sus visitantes, donde queden reflejadas las impresiones a partir de las actividades que se realicen.</li> <li>• Realizar encuestas trimestrales a los visitantes para evaluar el proceso de gestión del recurso.</li> </ul>		
8	Posibilitar mejoramiento del desarrollo infraestructural del CHU para la obtención de una mejor estacionabilidad del turismo en la zona	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mantener la conservación de la fachada del inmueble y sus interiores.</li> <li>• Mantenerla prestación del servicio de excelencia en actividades culturales para el esparcimiento y ocio.</li> </ul>	MINCULT MINTUR Oficina del Historiador de la Ciudad Gobierno Provincial Dirección de Patrimonio Teatro Tomás Terry	Permanente
9	Rediseño del movimiento de los diferentes tipos de transporte que permita la accesibilidad al recurso; conjuntamente con la ubicación del sistema de señalizaciones de tránsito e interpretativas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hacer un mapeo del área, con la finalidad de marcar las rutas, circuitos y áreas de observación e interpretación del recurso.</li> <li>• Establecer un sistema GPS, y cuyos resultados estén disponibles para el turista y en el inventario de los recursos patrimoniales que esté disponible al público.</li> </ul>	MINTUR Teatro Tomás Terry Oficina del Historiador de la ciudad de Cienfuegos Gobierno Provincial GEOCUBA DPPF ARTEX MINTRANS	

No.	Estrategias	Acciones	Actores sociales	Fecha
10	Facilitar el conocimiento de sistematización apreciativa en la experiencia turística de los visitantes.	• Estudiar sistemáticamente la experiencia del visitante para turismo patrimonial.	Oficina del Historiador de la ciudad de Cienfuegos Teatro Tomás Terry Dirección de Patrimonio.	

Fuente: elaboración propia, mayo del 2012

Leyenda:

Oficina del Conservador de la Ciudad de Cienfuegos. (OCCC)

Centro Provincial de Patrimonio Cultural. (CPPC)

Ministerio de Cultura. (MINCULT)

Ministerio de Educación. (MINED)

Ministerio de Turismo. (MINTUR)

Universidad de Cienfuegos "Carlos Rafael Rodríguez." (UCF)

Asamblea Provincial del Poder Popular. (APPP)

Centro de Superación para la Cultura. (CSPC)

Dirección Provincial de Planificación Física. (DPPF)

Asociación de Artesanos y Artistas de Cuba. (ACAA)

Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)

## CONCLUSIONES

- La gestión del patrimonio cultural en el contexto del desarrollo socioeconómico de la región es una alternativa y además una nueva forma de economía que supone la intervención de los actores locales y el dinamismo de estrategias socioculturales que hagan posible la transformación de las expresiones patrimoniales en recursos, que al ser administrados de una forma eficiente se obtengan beneficios que se reviertan en la vida de la localidad y sus pobladores.

- La comprensión de la gestión turística patrimonial debe realizarse con un enfoque integrador, que incluya los programas de conservación del patrimonio deteriorado, la alfabetización sociocultural de los transmisores del producto turístico, guías, interlocutores, especialistas, de forma tal que el turista o visitante, pueda disfrutar y visualizar el patrimonio de la localidad desde sus propias interpretaciones.
- En la ciudad de Cienfuegos, se han realizado importantes investigaciones relacionadas con el tema patrimonial, teniendo en cuenta que la interrelación de estrategias que comprendan la gestión y valorización del patrimonio cultural puede resultar un vínculo catalizador para las grandes metas de desarrollo socioeconómico y la calidad de vida de los ciudadanos. La caracterización del Centro Histórico Urbano y su entorno permiten visualizar las condiciones naturales, históricas, culturales y de identidad que hacen del lugar un atractivo turístico y una expresión del Patrimonio Cultural de la Humanidad.
- A partir de los resultados de la encuesta se procede a elaborar el plan de acción en función de la estrategia para la gestión del recurso para su uso y valoración, atendiendo a ello se definen 10 estrategias comprendidas como: Socializar la caracterización histórica y arquitectónica del Teatro que permita la valoración del recurso por parte de la comunidad y los visitantes tanto nacionales como internacionales, mantener la promoción de proyectos de cooperación internacional para materializar acciones de restauración, que hoy se encuentran identificadas en el recurso patrimonial garantizando la integridad del patrimonio y el servicio al turismo y la comunidad, realizar actividades teniendo en cuenta los diferentes rangos poblacionales en función del trabajo comunitario, propiciando la formación de los públicos potenciales del Teatro, concientizar sistemáticamente a los miembros de la comunidad sobre los valores que posee y la necesidad de su conocimiento, mantener un servicio de excelencia que cubra las expectativas del público, así como del turismo como fuente de ingresos, promoviendo la necesidad de mejorar la imagen y las relaciones públicas, retroalimentar el proceso de ejecución de las actividades que se desarrollan

en el Teatro Tomás Terry a través del intercambio con los visitantes tanto nacionales como internacionales, posibilitar mejoramiento del desarrollo infraestructural del CHU para la obtención de una mejor estacionalidad del turismo en la zona, rediseño del movimiento de los diferentes tipos de transporte que permita la accesibilidad al recurso; conjuntamente con la ubicación del sistema de señalizaciones de tránsito e interpretativas, facilitar el conocimiento de sistematización apreciativa en la experiencia turística de los visitantes.

- Teniendo en cuenta las estrategias propuestas se proponen 25 acciones adecuadas a cada una de estas y considerando los actores sociales que pueden ejecutar esas acciones en función del uso y valoración del recurso patrimonial Teatro Tomás Terry.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Liván. (2007). La gestión turística en el centro histórico urbano de Cienfuegos.
- Aguirre, Liván. (2009). Red Iberoamericana de gestión del conocimiento tradicional.
- Albuérne Mesa, Miguel, & Díaz Canto, Lourdes. (n.d.). Cienfuegos y los Terry.
- Albuquerque, Francisco. (2006). Desarrollo Económico Local y Diversificación en América Latina.
- Amor Jiménez, Gretel. (2011). Patrimonio cultural tangible. Retrieved from [www.suite101.net](http://www.suite101.net).
- Arjona, Marta. (1973, Cuba). Los monumentos en Cuba.
- Arjona, Marta. (1986, Cuba). Patrimonio cultural e identidad. Letras cubanas.
- Ballart, Josep. (1997, Barcelona). El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso. Ariel, S.A.
- Ballart, Josep. (n.d.). El valor del Patrimonio Histórico como recurso. In Capítulo 3.
- Ballart, Josep. (n.d.). La conservación y uso del Patrimonio Histórico: Una mirada en el tiempo. In Capítulo 4.
- Ballart, Josep, & Tresserras, Juan I. (2007, Barcelona). Gestión del Patrimonio Cultural. Ariel, S.A.
- Bestard González, Dra. María Caridad. (n.d.). El Patrimonio Cultural y la enseñanza de la Historia local en la Escuela Primaria cubana: Necesidad de una propuesta de contenidos curriculares y una estrategia formativa.
- Cartas Iberoamericanas de políticas culturales. (2004, Madrid). Códigos Deontológico de Asociación Española de Gestores del Patrimonio Cultural.
- Casado Galván, Ignacio. (2009). Breve historia del concepto de patrimonio histórico: Del monumento al territorio. Retrieved from [www.eumed.net](http://www.eumed.net).
- Díaz Cabeza, María del C. (2003). Diplomatura en Raíces y persistencias de los modelos iberoamericanos en el desarrollo del urbanismo y la arquitectura. Los valores en el Patrimonio



- Cultural Iberoamericano. Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID).
- Díaz Cabeza, María del Carmen. (2003). Diplomatura en Patrimonio Cultural Latinoamericano, Identidad, Catalogación y Criterios de Conservación. Córdoba, Argentina.
- Díaz Cabeza, María del Carmen. (2009). Reflexiones: Tiempos líquidos sobre el Patrimonio Cultural y sus Valores.
- Domínguez Morado, Jorge, & Ocampo, Luis E. (n.d.). Cienfuegos es la ciudad que más me gusta a mí. Retrieved from [www.rcm.cu](http://www.rcm.cu).
- Educación Patrimonial. (n.d.). Retrieved from [www.ieslaaldea.com](http://www.ieslaaldea.com).
- El Patrimonio Histórico-Educativo y la enseñanza de la historia de la educación. (2009). (1º ed.).
- ENPSES, CUJAE. (2007, La Habana). Proyecto Gestión Integral del Patrimonio Cultural. Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, UNESCO.
- Expediente de Conservación. Teatro Tomás Terry. (n.d.). .
- Gaceta Oficial de la República de Cuba. (1992). Constitución de la República de Cuba.
- Gaceta Oficial de la República de Cuba. (1983). Decreto Ley 118. Reglamento para la ejecución de la ley de protección al patrimonio Gaceta Oficial de la República de Cuba (p. 31).
- Gaceta Oficial de la República de Cuba. (1997). Ley de Monumentos Nacionales y Locales Ley No 2.
- Gaceta Oficial de la República de Cuba. (1977). Ley No1 Ley de Protección al Patrimonio Cultural.
- Gestión del Patrimonio Cultural en Latinoamérica: Evaluando la investigación, conservación y promoción del Patrimonio Andino. (2009, Bogot). .
- Gómez Robles, Lucía, Quirosa García, Dra. Victoria, & Fernández Ruiz, José Antonio. (2009). El Patrimonio intangible. Infografía para preservar la memoria del pasado.
- Hernández Sampieri, Roberto. (2003). Metodología de la Investigación. Félix Varela.

- Herrero Prieto, Luis César. (2001). Economía del Patrimonio Histórico.
- Herrero Prieto, Luis César. (2002). La economía de la cultura en España: Una disciplina incipiente. *Revista Asturiana de Economía*.
- Herrero Prieto, Luis César, & Sanz Lara, José Ángel. (2002). Los Museos: uso y valoración económica. *Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*.
- ICOMOS. (1976, Bélgica). Carta Cultural.
- ICOMOS. (1996, Brasil). Carta de Brasilia.
- Inventario de inmuebles. Centro Histórico de Cienfuegos. (n.d.). .
- La gestión del Patrimonio Cultural: Una lógica necesaria. (n.d.). .
- Linares, José. (1994). Museo, arquitectura y museografía. Fondo de desarrollo de la cultura. Dirección de Patrimonio Cultural. Ministerio de Cultura (p. 165). Editorial, VEGAP.
- López Ramos, Yudith. (2008). Teatro Tomas Terry, más de un siglo conservando sus mejores galas. Retrieved from [azurina.cult.cu](http://azurina.cult.cu).
- Lorenzo Barani, Msc. José. (2011). La Perspectiva de los estudios Ciencia-Tecnología-Sociedad para la interpretación del Patrimonio. Retrieved from <http://www.ucf.edu.cu>.
- Lucero Moya, Oscar. (n.d.). El Patrimonio Cultural y los museos: Comprensión del presente desde el pasado.
- MARCELO, Martín. (2002). Interpretación y Patrimonio Cultural.
- MARCELO, Martín. (2003). La gestión del patrimonio se sustenta sobre tres grandes tareas: investigar, conservar y difundir.
- Martín Brito, Dra. Lilia, García, Rolando, Reyes, Juana Irene, & Soler Marchán, David. (2005). IV Versión de la Obra: Historia regional de Cienfuegos.
- Martín Brito, Dra. Lilia, García, Rolando, & Soler Marchán, David Soler. (2005). Tercera Versión de la Obra Científica de la Historia de Cuba. Historia Regional de Cienfuegos. Oficina de Historia del PCC, Cienfuegos.
- Millán Cuétara, Irán. (2008). Plan Maestro del Centro Histórico Urbano de Cienfuegos.

- Moreno, Beatriz. (2011). El patrimonio cultural cubano y su conservación. Retrieved from [www.ipscuba.net](http://www.ipscuba.net).
- Najarro Pujol, Lazaro David. (2010). El teatro Tomás Terry: símbolo de la cultura en Cienfuegos. Retrieved from [www.hicuba.com](http://www.hicuba.com).
- Oficina de Monumentos y Sitios Históricos del CPPC. (1995). Expedientes de Declaratoria en 1982. Parque Martí y su entorno.
- Oficina del Historiador de La Habana. (2006). OPUS Habana, X.
- Ojeda Cabrera, Mireya. (2010). El Terry, uno de los teatros más antiguos cumple 120 años. Retrieved from [www.radiorebelde.cu](http://www.radiorebelde.cu).
- Patrimonio natural y Patrimonio histórico. (n.d.). Retrieved from [nagore.otsoa.net](http://nagore.otsoa.net).
- Pereiro Pérez, Xerardo. (2006). Património cultural y riesgos socioculturales.
- Pérez Escalona, Lic. Yulianne, & Bertot Vieito, Lic. Karen. (n.d.). Contribución a la Conservación del Patrimonio Cultural en Cuba a través de la Producción de Software. Retrieved from [www.informatica-juridica.com](http://www.informatica-juridica.com).
- Pérez Galán, Beatriz. (2011). Los usos de la cultura en el discurso legislativo sobre Patrimonio Cultural en España. Una lectura antropológica sobre las figuras legales de protección. Retrieved from <http://revista.ujae.es/rae>.
- Pogolotti, Graziella. (2000). La difusión masiva de la cultura". En Informe del Consejo Nacional de la UNEAC. Ediciones Unión.
- Prats, Llorens. (2003). Turismo y Patrimonio Cultural, 1.
- Rivera Mestre, Ariamne. (2010). Diseño estratégico metodológico de productos turísticos: "Cienfuegos, Patrimonio Cultural de la Humanidad", como alternativa del desarrollo local de Cienfuegos.
- Roca, Roser. (2010). La gestión del patrimonio cultural según ICOMOS. Retrieved from [roser-pros-roca.suite101.net](http://roser-pros-roca.suite101.net).
- Rodríguez Alomá, Patricia. (, Cuba). La recuperación de los Centros Históricos y su desarrollo integral. Retrieved from [www.undp.org.cu](http://www.undp.org.cu).

- Santana Talavera, Agustín. (2003). Turismo y patrimonio cultural. Patrimonios culturales y Turistas. Pasos, 1.
- Santana, Agustín. (2001). Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. Pasos. Retrieved from [www.pasosonline.org](http://www.pasosonline.org).
- Santana, Agustín. (n.d.). Patrimonio cultural y turismo. Reflexiones y dudas de un anfitrión.
- Sautu, Ruth, Boniolo, Paula, Dalle, Pablo, & Elbert, Rodolfo. (2005). Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología. Retrieved from <http://www.clacso.org.ar/biblioteca>.
- Soler Marchán, David. (2008). La gestión del Patrimonio Cultural en Cienfuegos. Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Patrimonio Cultural, Palacio de las Convenciones.
- Soler Marchán, David, & Aguirre, Livan. (2007). Conferencia sobre gestión del Patrimonio Cultural en el Diplomado Reingeniería del Patrimonio Cultural, UCF, Facultad de Humanidades. Programa de Desarrollo Cultural.
- Soler Marchán, David Soler. (2008). Ecopatrimoniología y gestión del Patrimonio Cultural. Aproximaciones para un estudio de desarrollo local. Ponencia presentada al Congreso de Patrimonio Cultural.
- Soler Marchán, David Soler. (2009, Cienfuegos). Perspectiva CTS en la museología social. Trabajo de curso de la maestría en CTS, Centro Provincial de Patrimonio Cultural, Cienfuegos.
- Soler Marchán, Salvador David. (2009). Conferencia Magistral dictada en la Universidad Simón Bolívar de Quito. Quito, Ecuador. Retrieved from Soporte Digital.
- Soler Marchán, Salvador David. (2008a). Conferencias sobre el concepto de Patrimonio Cultural, UCF Facultad de Humanidades. Cienfuegos.
- Soler Marchán, Salvador David. (2008b). Fundamentación del tema de investigación. "Patrimonialización de los procesos de intangibilidad en la provincia de Cienfuegos. CPPC, Cienfuegos.
- Soler Marchán, Salvador David. (2010). Inventario de recursos patrimoniales de la Ciudad de Cienfuegos, Centro provincial de Patrimonio cultural, Cienfuegos.

- Soler Marchán, Salvador David, & Aguirre, Liván. (2008). La gestión del Patrimonio Cultural una perspectiva epistemológica desde la perspectiva CTS.
- Soler Marchán, Salvador David, Medina Hernández, Odalys, & Díaz Díaz, Esperanza. (2011). Gestión del Patrimonio Cultural en Cuba. Retrieved from [www.eumed.net](http://www.eumed.net).
- Soler, Marchán, Salvador, David. (2008). Conferencia de la Cumbre Internacional sobre la Salvaguarda del Patrimonio Natural y Cultural de Ecuador. Quito.
- Torres Moré, M.Sc. Pedro. (2006). Gestión Turística del Patrimonio Cultural. La Habana: Félix Varela.
- Troncoso, Claudia A. (2011). Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 9. Retrieved from [www.pasosonline.org](http://www.pasosonline.org).
- Troncoso, Claudia A., & Almirón, Analía V. (2005). Turismo y Patrimonio. Hacia una relectura de sus relaciones.
- Un proyecto de desarrollo social basado en el Patrimonio Cultural: Valladolid, al otro lado del Atlántico. (n.d.). .
- UNESCO. (1994, Japón). Carta de Nara.
- UNESCO. (2005). Centro del Patrimonio Mundial. Directrices prácticas sobre la aplicación del Patrimonio Mundial.
- UNESCO. (1972). Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales.
- UNESCO. (1970). Convención de la UNESCO sobre Patrimonio Cultural.
- UNESCO. (1972). Convención de Patrimonio Mundial, Cultural y Natural.
- Vitlloch Curbelo, Ramón E. (n.d.). Historia, Tradición y Cultura.
- Zerpa Linares, Joselys Cintia, & Lunar Leandro, Rafael Antonio. (2008). Diagnóstico de los bienes del patrimonio histórico-cultural del municipio Zamora, como atractivos turísticos del Estado Aragua, 6. Retrieved from [www.pasosonline.org](http://www.pasosonline.org).
- Zouain, Dr. Georges S. (n.d.). El Patrimonio Cultural en la construcción de indicadores de desarrollo.
- Zouain, Dr. Georges S. (n.d.). Patrimonio y economía local.

## ANEXOS

### ANEXO 1.1 Encuesta para determinar las potencialidades y debilidades del Programa de Desarrollo Cultural del Teatro Tomás Terry

Nombre y apellidos:

Estimado especialista:

A continuación se le presenta a Usted el Programa de Desarrollo Cultural que posee el Teatro Tomás Terry (ver documento adjunto), con el objetivo de que sea analizado y de su criterio con respeto a los parámetros que se le solicitan a continuación:

Por su colaboración muchas gracias.


Cuestionario:

1. ¿Considera usted que para una adecuada gestión del patrimonio cultural inmueble Teatro Tomás Terry se precisa de la síntesis histórica que refleje los elementos que clasifican al Teatro como Patrimonio Cultural Material Inmueble? Sí no
2. ¿La estrategia de gestión precisa de establecer una caracterización del Centro Histórico Urbano (CHU) donde se encuentra ubicado el inmueble? Sí no
3. ¿Considera necesario la caracterización histórica y arquitectónica del inmueble? Sí no
4. ¿Es preciso establecer un programa de actividades de acuerdo a sectores generacionales? Sí no
5. ¿Las acciones de restauración y conservación requieren de una particularización de acuerdo a las necesidades del recurso? Sí no
6. ¿Las acciones de promoción pueden realizarse con los medios propios de la ciudad de Cienfuegos? Sí no
7. Es necesario incluir en las guías turísticas nacionales e internacionales los aspectos identitarios del recurso Sí no
8. ¿es necesario definir los actores sociales involucrados en la gestión del recurso patrimonial material? Sí no

Anexo 1.2. Imágenes representativas del Teatro Tomás Terry.  
Fuente: Teatro Tomás Terry, Sandra Hedez; mayo 2012







  
 Ministerio de Cultura y Turismo de Cuba

Concierto Juvenil Frank Fernández  
 - 20 de febrero de 2011 -

Con todo mi cariño  
 y respeto a una de las  
 monumentos vivos de la  
 Cultura Cubana y del mundo


Frank  
 Fernández  
 20-2-2011

Concierto Juvenil Tania González  
 Espinosa, Francisca Beto de León Ballester  
 - 19 de marzo de 2011 -



Tania at any (a sus  
 padres tan amorosos)  
 FERNANDEZ

Carina y Belén  
 Javi (pp)  
 Muchos felicidades  
 a la familia!  
 Lo quiero!  
 Javi + Tania  
 Javi + Tania


  
 Ministerio de Cultura y Turismo de Cuba

Aniversario 120 del Teatro "Tomás Terry"  
 La huella de tres siglos


Hoy no más valdré la pena competir  
 con palabras la emoción y la resonancia  
 mágica que abstrae los pulcros de este  
 teatro. Todos quedamos uno después al  
 espectáculo.

Hoy gracias por la recuperación de  
 Corralles y por la entrega del equipo  
 de trabajo TODOS!

Los seguimos siempre y vamos a  
 estar aquí cada vez que quieran

Con todo cariño y respeto al  
 Ballet Raúl Cheloforo

3 de Julio del 2010


  
 Ministerio de Cultura y Turismo de Cuba

Aniversario 120 del Teatro "Tomás Terry"  
 La huella de tres siglos

Con todo mi  
 afecto y respeto  
 a este fenomenal  
 teatro y equipo

Gracias!  
 Frank F de  
 19-2-2010





Impreso y encuadernado en la Universidad de Cienfuegos.











































































Impreso y encuadernado en la Universidad de Cienfuegos.