

Article

## **El danzón en los estudiantes de Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad de Matanzas. Su conocimiento y representación social**

NANCY NARCISA MERCADET PORTILLO, JORGE DOMINGO ORTEGA SUÁREZ

Universidad de Matanzas

**Resumen.** Un objetivo prioritario de la Cátedra de Estudios Multiculturales “Fernando Ortiz” (CEMFO), es elevar el nivel epistémico de estudiantes de Ciencias Sociales y Humanísticas, sobre el patrimonio cultural intangible de la nación cubana y su desarrollo en la provincia de Matanzas. El artículo informa los resultados de una investigación orientada por los paradigmas cualitativo y crítico, enfocada en el conocimiento y la representación social de una muestra de estudiantes de lenguas extranjeras sobre el danzón, creado por Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez (1852-1921), quien lo estrenó en Matanzas, su ciudad natal, el 1º de enero de 1879; que como ritmo asimiló elementos musicales de procedencia cosmopolita y, a su vez, devino básico respecto a otros como el danzonete (1929), el mambo (1938), popularizado mundialmente diez años después por otro matancero, Dámaso Pérez Prado (1916-1989); y el chachachá (1951). A partir de los resultados de la investigación, se diseñaron los conceptos epistémicos clave de un sistema de actividades docentes para desarrollar, en la cosmovisión estudiantil, el conocimiento y una representación social positiva del valor patrimonial del danzón. Los autores investigan actualmente a alumnos de Comunicación Social, con similares propósitos de ayudar a su mejor desempeño profesional futuro.

**Palabras clave:** danzón, conocimiento, representación social, comunicación social, estudiante.

**Abstract.** A priority objective of the Multicultural Studies “Fernando Ortiz” Department (CEMFO) is to raise the epistemic level of students of Social and Humanistic Sciences, respect to the intangible cultural heritage of the Cuban nation and its development in the province of Matanzas. The article informs the results of a research guided by qualitative and critic paradigms, focused on the knowledge and social representation of a sample of foreign languages students about danzón, created by musician Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez (1852-1921) who premiered it in Matanzas, his hometown, on January 1, 1879; that as a rhythm it assimilated musical elements of cosmopolitan origin and, in turn, became basic with respect to others such as the danzonete (1929), the mambo (1938), popularized worldwide ten years later by another musician of Matanzas, Dámaso Pérez Prado (1916-1989); and the cha-cha-chá (1951). Based on the results of the research, the key epistemic concepts of a system of teaching activities were designed to develop, in the student worldview, knowledge and a positive social representation of the heritage value of the danzón. The authors are currently researching Social Communication students, with similar purposes to help their best future professional performance.

**Keywords:** danzón, knowledge, social representation, social communication, student.

La Cátedra de Estudios Multiculturales “Fernando Ortiz” (CEMFO) de la Universidad de Matanzas, tiene como un objetivo prioritario de su labor extensionista, elevar el nivel epistémico de estudiantes de Ciencias Sociales y Humanísticas, respecto al patrimonio cultural intangible de la nación cubana, en general, y a su expresión particular en la provincia de Matanzas.

Los autores identifican como referente teórico-discursivo general de la CEMFO, en su labor institucional de extensión universitaria, en general y, en particular, de su investigación y docencia sobre el danzón como baile nacional cubano; un sistema de conceptos presidido por el de *valor cultural* – ya clásico – de Geertz (1973:13), que incluye a las ideas tradicionales, actitudes, símbolos, conocimientos, normas, creencias, idiomas, costumbres, ritos, capacidades, arte y herencias sociales que son aprendidos, compartidos y transmitidos de una generación a otra por los miembros de una sociedad, en tanto factor determinante que regula y moldea la conducta humana.

La CEMFO comparte también con ese autor, el criterio de que la función de la cultura es encontrar sentido al mundo para que devenga inteligible, develando los significados de sus matrices simbólicas a través de la aplicación del concepto holístico rileyano de *descripción densa*, al análisis del hecho, fenómeno o proceso, en las determinaciones múltiples de la complejidad de su contexto (op. cit.: 5-6, 9-10).

También la CEMFO hace suyo el concepto de *patrimonio cultural intangible*, referido a usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, que las comunidades, grupos e individuos reconocen como propios, los transmiten y re-crean, generacional y constantemente, en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2001); así como a promover su salvaguarda, en forma de medidas encaminadas a garantizar su viabilidad (identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión - básicamente a través de la enseñanza formal y no formal - y revitalización), en sus distintos aspectos (UNESCO, 2003 [Artículo 2,3]; Mejuto & Guancho, 2008: 9).

Por último, a los efectos de la necesaria contextualización de las manifestaciones artísticas de la cultura cubana, entre ellas, el danzón; la CEMFO asume el concepto de *transculturación* creado por el sabio cubano Fernando Ortiz Fernández (1881-1969). Ortiz lo propuso para superar la estrechez de los conceptos aculturación y desculturación, que conciben la transferencia de cultura de un modo reduccionista, solo fluente desde la metrópoli colonial como sociedad de dominación.

Ortiz lo expuso en el capítulo II de su “Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar”. Para su edición príncipe (1940) el antropólogo funcionalista Bronisław Kasper Malinowski, desde la Universidad de Yale, aportó su introducción. Malinowski había reconocido – y seguido con mucho respeto – el desarrollo de ese concepto por Ortiz, desde el primer encuentro de ambos en 1929, en La Habana.

Según Ortiz, la transculturación resuelve las contradicciones propias de la dialéctica cultural entre el desarraigo y lo nuevo, el choque o fusión de culturas que produce una nueva, lo cual puede extenderse a toda América por analogía. Por su parte, Malinowski, en plena consonancia con lo postulado por Ortiz, en la Introducción al libro de este:

- Declaró que la transculturación es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja, que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente.

- Afirmó que ese concepto es insustituible para explicar los cambios de cultura y los impactos de las civilizaciones.
- Anunció a Ortiz que lo utilizaría en toda su producción posterior, un deseo de Malinowski truncado por su temprana muerte, en 1942.

En rigor, la transculturación como concepto facilita estudiar la amalgama resultante de la fusión de elementos provenientes de diferentes etnos (lingüísticos, cosmovisuales, religiosos, artísticos, de ajuar, ...), portados por sujetos humanos de esa procedencia étnica multidiversa, que terminan compartiendo un territorio como culminación de una diáspora voluntaria o forzada e intercambiando culturalmente los contenidos de tales elementos.

En consecuencia, la concepción ortiziana de la transculturación fue un complemento a ese limitado – y muy aceptado en esa época – concepto de aculturación, según Lund (2001: 54ss).

La concepción dinámica e integradora que Ortiz tenía de la cultura cubana, en la que sus distintos componentes “se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir social...” (Ortiz, 1991:10ss), en un mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas; como un caldo denso de civilización que borbullea en el fogón del Caribe...” (Ibidem); no cabía dentro de las posibilidades que ofrecía, al análisis teórico, el mecanicismo metafísico del concepto funcionalista de aculturación.

Ortiz marcó distancia de sus colegas contemporáneos porque concibió identidad e imaginario nacional a partir de las culturas (Laureiro, 2013) y no de las razas. Nunca fijó tampoco la esencia de lo cubano ni definió cubanidad, pues esa fijación y definición estaban condenadas a una rápida caducidad, generada por la dinámica de una realidad cultural en constante cambio, de acuerdo con la acertada valoración de Naranjo (2001:153-174) que los autores comparten.

Gracias a ese concepto ortiziano de transculturación es que puede explicarse, desde la ciencia antropológica, el complejo proceso multiseccular de fusión de elementos tangibles e intangibles del patrimonio cultural.

En cuanto a la *representación social*, los autores coinciden con el criterio consensuado respecto a su fácil identificación y difícil conceptualización.

No obstante, la siguiente definición, aportada por Jodedet (1986: 474), cumple con las expectativas. En sentido estricto, la representación social designa una forma de conocimiento específico, el llamado saber de sentido común, cuyos contenidos expresan operativamente procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados.

En sentido amplio, esa representación designa una forma de pensamiento social que se manifiesta en modalidades de pensamiento práctico dirigidas a la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal. Dado su carácter configurativo, esas modalidades contribuyen a organizar los contenidos epistémicos, las operaciones mentales y la lógica.

En consecuencia, los autores consideran que el nivel de:

1. Estructuración de la representación social de los sujetos, es directamente proporcional a las competencias de estos para reflejar el entorno en sus diferentes niveles de realidad compleja y predicar sobre él.
2. Calidad de la representación social de los sujetos, estará determinada por el volumen y el valor lógico de los contenidos epistémicos que posean en sus cosmovisiones y apliquen en la vida.

Luego entonces:

- Todo esfuerzo instructivo-educativo para lograr el egreso de alumnos con *outputs* de excelencia, tiene como valor agregado la elevación del nivel cualitativo de su representación social.
- El fortalecimiento identitario-cultural en el alumnado, de su ser en el mundo, lo sitúa en la mismidad a la que pertenece, a la par que lo proyecta hacia el logro de la mejor representación social posible, de las determinaciones múltiples que son atributos de la otredad universal.

Analizar al danzón significa entonces reconocerle:

- Su valor como parte del patrimonio cultural intangible, cuya sostenida vigencia es resultante de su salvaguarda multigeneracional como manifestación artística, en tanto simbólicamente identitaria de la mismidad del pueblo cubano, *stricto sensu*.
- La compleja interrelación sistémico-dialéctica – *lato sensu* – de los elementos múltiples que condicionaron la dinámica histórica de su emergencia y la de los géneros que surgieron a partir de él, en el panorama musical y bailable cubano, como resultado de la transculturación de fuentes de procedencia cosmopolita:

La posición de Cuba es geoestratégica en los planos económico, político y militar. En consecuencia, fue escenario de migraciones desde distintos países y por diferentes motivos. A partir de 1789, marcando distancia de la Revolución Francesa y, desde el comienzo del proceso revolucionario haitiano en la confluencia de los siglos XVII y XVIII; comenzaron a establecerse en Cuba (sobre todo en su zona oriental) numerosos franceses, muchos de ellos, hacendados cafetaleros acompañados de sus dotaciones de esclavos. Otros arribaron desde Luisiana con propósitos similares.

Por otra parte, el nulo interés de las autoridades coloniales españolas en apoyar y financiar la formación de ingenieros en Química para emplearlos en la agroindustria azucarera, condicionó la contratación, por parte de los hacendados cubanos, de numerosos especialistas franceses con esa finalidad durante el siglo XIX (Ortega, González, 2014: 11ss), los cuales se sumaron al nutrido grupo de los ya establecidos en el país.

El impacto de su presencia en la cultura cubana, incluyó la popularización de ritmos como la gavota, la mazurca, la polka, el minuet, el passepied y la *contredanse*.

Los autores han escrito “popularización” y no “introducción”, debido a la discusión científica que aún se mantiene, en torno a la primacía de entrada al país de una u otra de las expresiones de la contradanza (Manuel, 2009: 52ss).

Una opinión declara que la *contradanza* que se hizo popular en Cuba fue introducida por los franceses y sus esclavos, la cual era una re-creación de la *contredanse* que se bailaba en la corte francesa del siglo XVIII que, a su vez, era un subgénero de la Country Dance inglesa.

Otra opinión sostiene que la contradanza ya era muy apreciada como baile en España y que de ahí se expandió, desde el siglo XVIII, a sus colonias latinoamericanas.

Por otra parte, el criterio que Carpentier (2004[orig.1946]) expuso acerca de que la fuerte presencia de la música africana en el ritmo de la contradanza bailada en Cuba, no era generada en su zona occidental, donde era desconocido incluso el cinquillo, sino que provino solo de la región oriental, a partir de la influencia de los esclavos haitianos y sus descendientes; es ya muy discutible, a juzgar por las numerosas evidencias en contra que aporta Manuel (op. cit.: 55ss). Al final, esa obra de Carpentier es un ensayo aproximativo

al tema y él mismo reconoció sus logros y carencias, subrayados por sus críticos (Gómez, 2002: 43-48).

Los autores reafirman que los puertos de esa zona occidental eran grandes receptores de esclavizados africanos, muchos de ellos redistribuidos después a otras colonias españolas. En consecuencia, la elevada cuantía de sujetos de más de trescientas etnias procedentes de África, dispersos en toda la geografía cubana, no favorece la opinión de Carpentier sobre la cuasi exclusividad de la influencia musical africana en la contradanza, por parte de los llegados de Haití, asentados en la zona oriental.

Los esclavizados de origen bantú – muy numerosos en toda Cuba – eran oriundos de regiones donde su música emplea el compás hemiolia, que alterna compases de 6/8 y de 3/4, tocados como si fuesen tres compases de dos tiempos, equivalentes al compás binario en subdivisión binaria de 2/4, que es el mismo identificado por el propio Carpentier como el compás de ejecución de la contradanza, la habanera, el danzón, el danzonete, el danzón-mambo, el mambo y el chachachá.

Respecto a la emergencia de la danza a partir de la contradanza, la opinión mejor fundamentada es la demostrativa de que la única diferencia esencial entre ambas, no es musical sino bailable.

Por otra parte, es una regularidad en la multiétnicidad africana que su lenguaje musical esotérico de polifonías instrumentales y cantadas, en la alternancia del uso de recursos técnicos antifonales y responsoriales; además de expositor de la tesis, la antítesis y la síntesis dialógica de lo sacro con el universo y el ser humano que lo invoca y convoca; *también trasciende transculturalmente el espacio de lo sagrado y se proyecta al de la música profana*, universalizándose así su impacto cultural a nivel macrosocial (Crespo, Ortega y Mercadet, 2017).

El danzón, baile nacional de Cuba, fue creado por Miguel Ramón Demetrio Failde y Pérez (1852-1921), un músico ejecutante de cornetín, contrabajo, viola y piano. El primer danzón, “Las alturas de Simpson”, tuvo su première el 1º de enero de 1879, en el Liceo Matancero, hoy Sala White; aunque descendientes de Failde afirman que los primeros ensayos e interpretación tuvieron lugar un año antes, en la casa de los Condes de Luna, La Quinta Luna, sita en Callejón de Gumá entre San Gabriel y Capricho, en la ciudad de Matanzas.

Del surgimiento del danzón, culturalmente no puede soslayarse en su análisis la complejidad de su contexto. Como baile, era y es reflejo de la comunicación proxémica, que es una característica identitaria de los cubanos, ya que enlaza a los miembros de la pareja de bailadores frente a frente y muy próximos entre sí. Además, es muy adecuado para el clima cálido del país, pues se bailaba lentamente, sin esfuerzo. Mientras, en la contradanza y su criollización en la danza, las parejas de baile evolucionaban sueltas al ejecutar las figuras, que eran rápidas, lo que supone un esfuerzo extra en condiciones tropicales, pues el impacto natural del calor ambiental se potenciaba con las varias piezas de ropa que integraban la vestimenta de las mujeres y los hombres que bailaban.

Lo proxémico y lento del danzón, dio lugar a una pugna ideológica entre dos grupos de importantes órganos de prensa. Publicaciones periódicas muy conservadoras como La Aurora del Yumurí y el Diario de la Marina, denostaron abiertamente al danzón como baile que contravenía a la moral y a las buenas costumbres. Surgido siete años antes de la abolición definitiva de la esclavitud, en pleno apogeo del pogromo racista y en armonía

con la acusación de contravenir el orden, el danzón fue identificado por esos diarios como música de – y para – negros.

Por su parte, el Eco de las Villas y el Diario de Matanzas sutilmente alabaron, en el danzón, la calidad de su música y su pretensión de ser percibido como un producto cultural nativo, diferenciado de la otredad española.

De Faílde se conocen 144 danzones documentados, cuya popularidad logró superar a la acumulada durante más de treinta años de vigencia que la contradanza tenía; así como piezas de otros géneros musicales y para otros formatos, como es el caso de las bandas de música. Falleció en su casa, sita en Velarde no. 95 y fue enterrado en el Cementerio San Carlos Borromeo, de su ciudad natal.

Respecto a los cultivadores del danzón como género musical, sobresalen en Cuba la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas, la Orquesta América de Ninón Mondéjar y, en especial, la de Antonio María Romeu, compositor de más de quinientos danzones, cuya agrupación se mantuvo más de tres decenios en la preferencia de oyentes y bailarines. Fue uno de los introductores, en la década de 1920, del canto en el danzón, que había sido un género instrumental hasta ese momento histórico; a diferencia de la habanera que, en el siglo XIX, constituyó el primer género cantado y bailado en el país.

El danzón trascendió las fronteras cubanas. Su empleo del cinquillo, el bajo sincopado, la ejecución en compás de 2/4 y portando, en general, la citada regularidad en la multiétnicidad africana como influencia, condicionó la presencia frecuente en Cuba de jazzistas tradicionales como William Christopher Handy (1873-1958), Scott Joplin (1868-1917) y Ferdinand Joseph LaMenthe, alias Jelly Roll Morton (¿1885?-1941) (Clayton y Gammond, 1990: 86ss), adonde venían a enriquecer su talento creativo e interpretativo, desde Luisiana (en especial de New Orleans y, sobre todo, del barrio Congo Square de su zona antigua, donde se tocaba también en compases de 2/4).

De los subgéneros del danzón, en orden cronológico apareció primero el danzonete, creado por Aniceto Díaz en 1929. Después, el danzón-mambo, cuyo proceso de creación, dilatado en el tiempo, comenzó hacia 1910 con la introducción del son en los últimos compases del danzón, por José Urfé González. El danzonete también asimiló esa influencia sonera, que se fue extendiendo en las agrupaciones danzoneras.

El danzón “Mambo” data de 1938 y fue obra del talento creativo conjunto del insigne contrabajista Israel “Cachao” López (1918-2008) y su hermano Orestes López, versátil músico, violoncelista de la orquesta de Arcaño; aun cuando autores como García (2006: 505-523) reconocen la primicia en Orestes. En sus largas carreras, ese fraterno binomio autorial compuso más de tres mil piezas de distintos géneros musicales.

Diez años después, otro matancero, Dámaso Pérez Prado, adaptó el danzón-mambo a un formato de jazz-band, dinamizando el tempo del ritmo e introduciendo cuerdas de numerosos instrumentos de viento-metal (saxofones, trompetas, trombones de vara), alternando bloques de potente sonoridad y notas altas con breves silencios, lo que supuso una marcada influencia, en Pérez Prado, de la europeización estilística – muy wagneriana – que le aportó al jazz norteamericano el *cool* de Miles Davis (1926-1991), en su primera etapa creativa; de James Melvin Lunceford (1902-1947) y sobre todo, de Stan Kenton (1911-1979).

Prolífico compositor que ni siquiera tenía tiempo de nombrar sus composiciones, Pérez Prado consideró conveniente enumerarlas. Ganó para el mambo una popularidad

rápida, sostenida, elevada y a nivel mundial, desde 1948. Sin embargo, el mambo tuvo una fría acogida en los músicos tradicionales de Cuba, debido a esa influencia jazzística que interpretaron como una injustificada concesión cultural a la otredad. Un año después de lograr ese alto nivel de popularidad a escala planetaria, Pérez Prado emigró definitivamente hacia México, buscando no solo mayor éxito comercial sino también buenos trompetistas especializados en notas altas, abundantes en ese país, debido a la masa crítica representada en los grupos musicales de la variante moderna del mariachi.

Respecto al chachachá, cuyo nombre se debe al sonido onomatopéyico de los tres pasos dados – con la suavidad propia del desliz – por los pies de los bailarines en sus evoluciones; fue creado por el compositor y violinista Enrique Jorrín Oleaga (1926-1987) quien, a favor de la ejecución bailable:

- Despojó a sus arreglos musicales de todas las síncopas posibles.
- Incluyó elementos danzarios del chotis madrileño decimonónico, en especial, el de la mujer girando en torno al hombre y este en su propio eje, en tanto garante de la más proxémica intimidad (también asumidos por el propio danzón, los otros subgéneros que de él surgieron y el bolero).

Los profesionales egresados de cualquier carrera científico-social o humanística en el territorio matancero, en especial de aquellas cuyo encargo social está relacionado con el manejo de la información y el conocimiento subsumido en esta; no deberían ignorar sino interesarse por conocer y justipreciar los esenciales mínimos arriba expuestos sobre el danzón, su inserción en el patrimonio cultural intangible de la nación cubana y sus posibilidades de generar otros géneros musicales.

Con la finalidad de obtener datos sobre la representación social del danzón, los autores sometieron un cuestionario (concebido para responderse desde la perspectiva emic) a la consideración de una muestra representativa de 28 alumnos, seleccionada intencionalmente por sesgos de sexo y edad, de la población investigada de estudiantes de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social, de la Universidad de Matanzas. A continuación, se expone el análisis sintético de los resultados expresados en las respuestas a las preguntas de ese cuestionario.

*Sobre la vigencia percibida del danzón:*

- - 3,57% (1 estudiante): en la actualidad se ha perdido la esencia de un baile que resalta nuestra identidad nacional.
- 39,28% (11 estudiantes): es más deseado por la tercera edad.
- 3,57% (1 estudiante): está un poco olvidado y no se menciona en muchos círculos de interés.
- 3,57% (1 estudiante): hoy día es un baile que se ha perdido.
- 3,57% (1 estudiante): conocido mundialmente como tantos bailes cubanos.
- 3,57% (1 estudiante): La mayoría de los jóvenes creen que bailar, conocer la gracia y la belleza del danzón es anticuado, pasado de moda, hasta ridículo. En realidad, es una danza que identifica al cubano en cualquier región del planeta.

*Creador del danzón:*

- 32,14% (9 estudiantes): Miguel Faílde, músico matancero.
- 3,57% (1 estudiante): Manuel Saumell.

*Dónde se creó el danzón:*

- 21,42% (6 estudiantes): En Matanzas.

*Título del primer danzón:*

- 32, 14% (9 estudiantes): Las alturas de Simpson.

*Lugar donde se bailó por primera vez:*

- 3,57% (1 estudiante): En una casona conocida como “La Quinta”, ubicada cerca del parque “René Fraga”

*¿Cuándo se creó el danzón?*

- 10,71% (3 estudiantes): En el siglo XIX.

*Acerca de la promoción y salvaguarda del danzón.*

- 3, 57% (1 estudiante): Hoy en pequeños grupos sociales por su rescate.
- 7,14% (2 estudiantes): En la provincia de Matanzas se trabaja por el rescate y reconocimiento del danzón.
- 42,85% (12 estudiantes): Se realizan múltiples actividades en la Casa del Danzón, en la barriada de Simpson, en escuelas y comunidades, círculos de interés, así como competencias por parte de los profesionales.
- 3,57% (1 estudiante): Festival Internacional del Danzón a finales de marzo.
- 3,57% (1 estudiante): En la actualidad no se promueve mucho.
- 3,57% (1 estudiante): Existen diversos medios de comunicación que se encargan de que no se pierda la tradición del danzón.
- 3,57% (1 estudiante): Recuerda de pequeña en las escuelas y Casas de Cultura se realizaban eventos. Niños y mayores iban con sus abanicos y sayas y vestidos de traje y todo, fluía en un ambiente de armonía. Hoy ya nada es igual.
- 3,57% (1 estudiante): representado actualmente por la orquesta “La Faílde” dirigida por Ethiel Faílde, destacado músico.
- 3,57% (1 estudiante): En las instituciones donde se baila no se va con el respeto a la vestimenta, buscan más los trapos que el amor a la música y al baile.
- 10,71% (3 estudiantes): Debe rescatarse como legado de nuestra cultura para las siguientes generaciones, forma parte de nuestras raíces, importante en lo que nos identifica.

Una deficiencia transversal detectada en los entrevistados fue el desconocimiento de las definiciones, diferentes entre sí, de los conceptos agrupados en diádas como tradicional / popular, baile / danza, danzón / danza; así como de los conceptos valor cultural y patrimonio cultural tangible e intangible.

Se entrevistaron a 5 profesores con experiencia en la carrera (Licenciatura en Comunicación Social), de ellos 3 formados como comunicadores sociales, un psicólogo y un Licenciado en Educación. De ellos, uno es actualmente el Jefe de la Carrera, otro no solo fue Jefe de la Carrera, sino también del Departamento de Periodismo y Comunicación Social, mientras otro de los entrevistados fue jefe del Dpto. de Comunicación, de la Universidad de Matanzas.

A la pregunta sobre qué hacer desde el plan de estudios (currículo) para motivar a los estudiantes por – y capacitar sobre – sobre importantes aspectos de la cultura nacional, en el caso que ocupa a la autoría de este trabajo, el danzón; las respuestas fueron las siguientes:

- Los temas sobre cultura, en el caso de la cultura artística cubana, pueden ser analizados en las asignaturas Comunicación y Sociedad Cubana, Comunicación para el Desarrollo e Historia de Cuba, y orientar tareas de investigación al alumnado (que



pueden colegiarse en los colectivos de asignaturas y disciplinas docentes), relacionadas con la cultura (en este caso el danzón).

- Desde el punto de vista de la producción, las tareas orientadas al alumnado pueden ser sobre el diseño de estrategias y campañas de bien público, dedicadas a la cultura artística nacional, en general y, al danzón como eje, en particular; mientras se imparte el currículum de estudio de las asignaturas Comunicación e Identidad Visual, Propaganda, Gestión y Marketing.
- En los respectivos planes de estudio de las Licenciaturas en Comunicación Social y en Periodismo para el curso por encuentros (CPE), no existe ninguna disciplina que agrupe asignaturas referidas a contenidos sobre arte y cultura. La intención de los diseñadores curriculares fue diferirlas para acciones de postgrado, como reflejo de la tendencia mundial a la descarga de planes y programas de estudio de pregrado.

Durante la entrevista, los profesores insistieron en que es necesario, por lo apretado del tiempo asignado al plan de estudios, priorizar la preparación del estudiante desde el punto de vista técnico (textualmente expresado: “en lo concerniente a la especialidad”). Consecuentemente, fueron muy resistentes a aceptar sugerencias y a aportar más soluciones acerca de cómo incentivar y orientar el trabajo independiente de los estudiantes, hacia el abordaje de temas relacionados con el aspecto espiritual de la cultura.

La autoría constató que, en la carrera de Licenciatura en Comunicación Social – a diferencia de la de Periodismo –, aún no se han elaborado tesis de pregrado que se refieran al tratamiento de la prensa en sus diferentes soportes (plana, radial, televisiva), a temas sobre la rumba, declarada en 2016 como parte del Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad, junto con el merengue dominicano y la charrería mexicana; Dámaso Pérez Prado, el Rey del Mambo, cuyo centenario de natalicio fue en 2017; el Cabildo Arará de Matanzas (el grupo portador que mejor conserva la tradición musical y vocal de las etnias *ewe* y *fon*), entre otros.

En la licenciatura en Comunicación Social, los estudiantes pueden diseñar carteles, cuñas radiales, spots promocionales, campañas de bien público o cualquier otro audiovisual acerca de esos temas. Mientras, los profesores de las asignaturas correspondientes a cada carrera, citadas anteriormente, pueden someter a análisis desde el punto de vista técnico, los resultados relacionados con la creación en torno a esos temas de cultura e identidad nacional y/ o territorial, incluido el danzón.

Respecto al proceso corrector de las limitaciones, omisiones y errores de los alumnos investigados en las respuestas a las preguntas del cuestionario, consta de dos partes:

1. En la primera, se configuran matrices de contenidos sobre los aspectos que fueron objeto de respuestas pobres y de valor lógico falso. La subsiguiente acción del proceso corrector, será la impartición de esos contenidos en docencia extensionista. Como ninguna de las respuestas a las preguntas del cuestionario alcanzó siquiera el 50 % de efectividad; entonces el propio cuestionario deviene referente básico de valor para el diseño del programa curricular de extensión universitaria, respecto al público diana, representado por la totalidad de la matrícula de la carrera de Comunicación Social.
2. En la segunda, el proceso corrector deviene complementación epistémico-cultural y técnico-musical del currículo de los sujetos del alumnado investigado. Ante la complejidad de los contenidos lectivos de carácter técnico-musical, a impartir como docencia extensionista en la carrera de Comunicación Social, cuyo alumnado no

posee siquiera una propedéutica musical en su currículo; se enfatiza aquí que esos contenidos se ofrezcan con apoyo:

- Imagenológico, para que los alumnos puedan conocer a los portadores culturales de los distintos géneros musicales cubanos, con énfasis en el danzón como baile nacional surgido en Matanzas.
- Instrumental, para que la ejecución de los ritmos sincopados en Cuba [cinquillos y tresillos], compases de 2/4, debilitamiento y fortalecimiento alternos de la notación musical, la tónica y el dominante y el tono antifonal..., por músicos profesionales contratados a esos efectos, sirva de apoyo ilustrativo al alumnado para la identificación de esos elementos técnicos, cuando aprecien musicalmente las piezas de diferentes géneros, particularizando en el danzón.

### **Son requisitos indispensables**

- Que la docencia extensionista asociada orgánicamente al proceso corrector descrito, sea impartida por un profesorado con elevados niveles percibidos de sus procesos psicológicos de atención y motivación; dado el carácter estratégico de esos contenidos lectivos para la formación axiológica del alumnado.
- Tener en cuenta que, si bien la vida y obra de Miguel Ramón Demetrio Faílde y Pérez, y los valores culturales del danzón constituyen el referente axial de todo el proceso corrector, de acuerdo con el objetivo priorizado de la labor extensionista de la CEM-FO, de profundizar en el conocimiento y potenciar la mejora de la representación social de los educandos sobre el aporte de la provincia de Matanzas al patrimonio cultural intangible de la nación; ese enfoque particularizado debe ampliarse a la vida del músico matancero Dámaso Pérez Prado y su obra re-creadora del mambo.

### **Conclusiones**

Respecto a su representación social sobre el danzón, los estudiantes investigados:

- Si bien expresaron diversos criterios sobre el danzón como baile nacional cubano, se aprecia que ninguna de sus respuestas estuvo representada, como mínimo, por el 50% de efectividad. Teniendo en cuenta que el nivel de la representación social se acrecienta con el de la educación integral del sujeto, se infiere que los entrevistados tienen un pobre valor percibido sobre el danzón como parte del patrimonio cultural de la nación cubana.
- No conocen el aparato conceptual-metodológico necesario y suficiente para explicar adecuadamente el contenido de su representación social sobre el patrimonio cultural del país, en general, ni acerca del danzón como una de sus manifestaciones intangibles, en particular.
- Identifican actividades realizadas para la salvaguarda del danzón, reconocen la necesidad de que las nuevas generaciones lo conozcan y preserven; pero a la vez se lo representan socialmente identificado con – y confinado a – la tercera edad, desentendiéndose de todo compromiso personal sobre lo que les correspondería aportar, como defensores de ese importante elemento del patrimonio cultural cubano.

Por otra parte, la posición del profesorado entrevistado, respecto a la inserción en el currículo del plan de estudios de la carrera investigada, de elementos de ese patrimonio cultural y, en especial, del danzón, debería cambiar hacia una más proactiva. El comunicador social, inexorablemente, tiene que saber mucho sobre pocas cosas y un poco sobre muchas, es decir, ser un especialista técnicamente competente en lo específico de su profesión, a la vez que lo suficiente culto como para poder gestionar y transmitir lo epistémico axiológicamente productivo (dentro de lo cual se incluye la cultura como escudo y espada de la nación, en la lucha por evitar el desmontaje de la nacionalidad, la soberanía e independencia patrias); dentro de un volumen informativo que se multiplica en progresión geométrica y a intervalos cada vez más cortos, a escala global.

### Recomendaciones

Presentar este trabajo en las respectivas Comisiones de Carrera de esas especialidades, con el fin de que sus claustros profesoriales reflexionen colectivamente respecto a qué – y cómo – se puede hacer para que el perfil de output de los comunicadores sociales esté transversalmente permeado del aspecto espiritual de la cultura y devengan defensores sapientes de la nacional y local como patrimonio cultural.

### Bibliografía

- Carpentier Alejo, *La Música en Cuba* [1946], Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Crespo R., Ortega J. D., Mercadet N. N., *El valor patrimonial de religiones con elementos del componente africano del etnos cubano. Una propuesta necesaria de salvaguarda sociocultural comunitaria*, Letras Uruguay, Montevideo, 2017; recuperado de: <[http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/crespo\\_garcia\\_rolando/index.htm/](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/crespo_garcia_rolando/index.htm/)>.
- Geertz Clifford, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, en *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York, 1973.
- Giro Radamés, *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2007.
- Gómez García Z. E., *Dos textos en el tiempo: La música en Cuba y Música popular brasileña*, en «Clave», no. 3, 2002, pp. 43-47.
- Jodelet Denise, *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*, en Moscovici, S. (comp.). *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Mejuto M., Guanche J. (comps.), *La cultura popular tradicional. Conceptos y términos básicos*, Consejo Nacional de Casas de Cultura, La Habana, 2008.
- Orovio, Helio, *Diccionario de la Música Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- Ortega Suárez J. D., González García R., *El Espiritismo Moderno en Cuba (II). Su establecimiento en el país: una polémica todavía abierta*, Cátedra de Estudios Multiculturales “Fernando Ortiz” (CEMFO), La Habana, 2014.
- Ortiz Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940], Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1983.

- UNESCO, *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Artículo 2,3: Definiciones*, UNESCO Press, Paris, 2003.
- UNESCO, *UNESCO Issues First Ever Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage*, UNESCO Press, Paris, 18 de mayo de 2001.
- Laureiro Ramírez Iris, *Fernando Ortiz: Lo africano en la identidad cultural cubana*, en *Memorias del XVII Taller de Antropología Social y Cultural Afroamericana y VI Encuentro Festival Afropalabra*, Casa de África, La Habana, 2013.
- Lund Joshua, *Barbarian Theorizing and the Limits of Latin American Exceptionalism*, en «Cultural Critique», no. 47, invierno de 2001, pp. 54-90.
- Manuel, Peter, *Creolizing Contradance in the Caribbean*, Temple University Press, Philadelphia, 2009.
- Naranjo Orovio Consuelo, *La historia se forja en el campo: nación y cultura cubana en el siglo XX*, en «Historia Social», no. 40, 2001, pp. 153-174.
- Clayton P., Gammond P., *Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*, Editorial Taurus, Madrid, 1990.