

Universidad Autónoma de Baja California
Instituto de Investigaciones Culturales-Museo



Bailando sé de dónde vengo y a dónde voy. La práctica sociocultural de agrupaciones danzarias universitarias en Cuba: una cultura de la resistencia ante la globalización

Tesis

Para obtener el grado de

Maestro en Estudios Socioculturales

Presenta:

Lic. Youry Pantoja Sarduy

Bajo la dirección de la

Dra. Olga Lorenia Urbalejo Castorena

Mexicali, Baja California, México, noviembre de 2025

Dedicatoria

A mis padres, por ser faro y fortaleza en la distancia.

A mi abuela Ana, motor de ternura y empuje.

A mi tesoro máspreciado, mi familia, sostén que nunca flaquea.

A mis amigos, por tenderme siempre sus manos francas.

A mi eterno Conjunto danzario “5 de Diciembre”, donde el cuerpo también habla de tenacidad y amor. Gracias por ser parte de esta danza que hoy se convierte en palabra. A ustedes, que han sabido danzar con los pies sobre el viento, con el alma sobre la historia, con el corazón latiendo al ritmo de la resistencia, donde el cuerpo no solo se mueve: se pronuncia, se recuerda, se defiende. Donde cada ensayo fue ritual, cada presentación fue acto político, y cada abrazo entre bambalinas, una afirmación de que juntos somos más fuertes. Gracias por enseñarme que la danza no se limita al escenario, que también se baila en las aulas, en las calles, en los silencios. Que el cuerpo es archivo, es trinchera, es puente. Esta tesis les pertenece. Porque fue en sus coreografías donde aprendí a leer la historia con los músculos, a escribir con el sudor, a resistir con el ritmo. Gracias por ser mi raíz y mi impulso. Por ser memoria viva de lo que somos y de lo que no estamos dispuestos a olvidar.

*A los grupos de danza folclórica del movimiento de artistas aficionados en Cuba, que esta investigación sea también un homenaje a ustedes, a quienes han hecho del arte un gesto de dignidad, y de la danza, una forma de decir: **“Aquí estamos. Y no nos vamos.”***

Agradecimientos

Es tan lindo tener tan poco que pedir y tanto que agradecer a quienes han danzado conmigo esta coreografía de pensamiento, cuerpo y memoria. Agradecer, en su sentido más profundo, es reconocer el movimiento que nos atraviesa y nos transforma. Esta tesis no se escribe: se baila. Se baila con los pies descalzos sobre la historia, con el torso erguido frente al olvido, con los brazos abiertos a la comunidad.

A CONACYT (hoy SECIHTI), por abrir caminos de superación para los latinoamericanos que soñamos con transformar nuestras realidades desde el conocimiento. Gracias por apostar por nosotros.

A la Universidad Autónoma de Baja California, y en especial al Instituto de Investigaciones Culturales – Museo, por su generosa acogida, por ser casa y refugio en este tránsito académico y humano.

A mi querida Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, por recibirme siempre con los brazos abiertos.

A mis amigos y compañeros de Extensión Universitaria, por ser el lugar al que siempre quiero volver, donde fui feliz, donde aprendí a danzar la vida.

Al cuerpo académico de la maestría... las gracias son pocas. Su entrega, exigencia y acompañamiento marcaron cada página de este trabajo. A quienes me enseñaron que los estudios socioculturales no son solo lectura de textos, sino escucha profunda de las voces que los habitan. Gracias por mostrarme que cada palabra tiene historia, cuerpo y deseo.

A María Luisa, por su compromiso incansable con los materiales que sostuvieron esta investigación. Tu ayuda fue brújula y sostén.

A Paty, por estar en cada proceso administrativo, por hacer que lo burocrático no se sintiera tan frío. Tu compañía fue alivio.

A Viri, por su apoyo incondicional, por estar sin preguntar, por sostener sin exigir. Gracias por ser presencia.

A Susana, por su ayuda sin límites, por estar más allá de lo esperado, por su generosidad sin medida.

A mi tutora Lorenia, por creer en mí cuando ni yo lo hacía, por aventurarse en este camino desconocido, por caminar a mi lado sin soltarme. Por sus señalamientos certeros, por permitirme ser yo en todo momento, y por ese abrazo que ella no sabe cuántas veces me salvó.

A Ginley Durán Castellón, artífice de esta obra, por creer siempre en mí, incluso cuando yo me perdía. Gracias, pa. Esta tesis también es tuya.

A Gera, mi diablete... por ser fuente inagotable de saber, por enseñarme a amar lo que hacemos, por encender la chispa del pensamiento crítico y la pasión danzaria.

A Mercedes y a Lora, por compartir conmigo todo su conocimiento, por ser memorias vivas de estos procesos, por encarnar la historia que esta tesis intenta narrar. Gracias por su generosidad, por su tiempo, por su danza hecha testimonio.

A Diuvel, compañero de este largo camino de más de 18 años, por estar, por resistir, por construir. Nuestra frase eterna lo resume todo: Omara... gracias, gracias... muchisísimas gracias.

A mis compañeros de aula, porque sin ustedes nada habría sido posible. Desde los ocho que comenzamos hasta el cuarteto que culmina, gracias por la complicidad, el aprendizaje y las risas compartidas.

A dos tesoros que la vida me regaló por breve tiempo, Leya y Yosmi, y que luego el destino puso a prueba en la distancia. Solo ustedes saben los momentos duros y alegres que vivimos alrededor de nuestra mesa. Nuestra amistad sí es resistencia.

A mi tropa del voley, esos locos de risas, bebidas y remates por las veces que me sostuvieron sin saberlo, por ser familia en estos lugares donde a veces la soledad aprieta.

Al equipo de BailArte, Tere, Lourdes y demás alumnos y compañeros, por no dejar que muera la llama de la danza en mí.

A mis lectoras, el agradecimiento infinito por su acompañamiento durante estos dos años. A la Doctora Alma, cuyo nombre lo dice todo: luz, guía, esencia. Y a la Doctora Mely, una brujita única, sabia y luminosa. Su vasto acervo de conocimientos, compartido siempre con

paciencia, rigor y pasión, no solo enriqueció este trabajo, sino que también sembró en mí nuevas formas de pensar, cuestionar y crear.

A esos amigos que no necesitan ser nombrados porque saben quiénes son... Gracias por ser abrigo en los momentos difíciles y días fríos, por ser impulso cuando las fuerzas flaqueaban, por estar sin que se los pidiera, por sostenerme sin hacer ruido. Su generosidad fue puente, fue raíz, fue viento a favor. Gracias por creer en mí, por apostar por este camino, por hacer posible lo que parecía inalcanzable. Su apoyo no solo alivió cargas materiales y económicas, también me recordó que la amistad puede ser sustento, que la solidaridad entre nosotros es también una forma de resistencia. Esta tesis se escribe con sus gestos, con su confianza, con su presencia silenciosa pero inmensa. No hay palabras suficientes, pero hay una certeza: esta danza también es suya.

Contenido

Introducción	8
Situación problemática	13
Ruta metodológica: investigación cualitativa desde la horizontalidad	36
Metodología de investigación	37
Las herramientas a utilizar durante la investigación:.....	42
Desarrollo en campo.....	45
Capítulo 1: Fundamentos teóricos de la cultura de la resistencia: identidad, danza y prácticas culturales frente a la homogenización	54
Globalización, identidad, prácticas culturales y la cultura de la resistencia, una relación compleja.....	55
La identidad en las prácticas danzarias.....	59
La danza: práctica y expresión de identidad.....	61
Prácticas culturales, una expresión de resistencia de los pueblos	63
<i>La cultura de la resistencia: una lucha por la defensa de nuestra identidad</i>	68
Conclusiones del capítulo	80
Capítulo 2: Las agrupaciones danzarias universitarias cubanas como recurso de cultura de la resistencia frente a la globalización	82
La globalización y su impacto en la cultura local.....	83
Identidad cultural en la Cuba contemporánea	83
Las agrupaciones danzarias universitarias: historia y desarrollo	83
Las artes en la educación cubana	83
Historia del conjunto.....	91
Participación y premios en eventos.....	92
Giras y países visitados.....	95
Espectáculos del Conjunto danzario “5 de Diciembre” y sus reseñas.....	96
Conclusiones del capítulo	99
Capítulo 3: Resistencia cultural en movimiento: identidad, defensa y creación en las agrupaciones danzarias universitarias cubanas	101
Cultura de la resistencia: la defensa cultural de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas frente a la globalización.....	101
Entre el quedarnos y el mezclarnos para seguir siendo.	105
Visibilidad y promoción cultural	108

Identidad: pilar fundamental de la resistencia en un mundo globalizado.....	113
Sobrepasando las fronteras: de bailarín a promotor cultural.....	124
El tercer momento de la resistencia: la creación como acto cultural	136
Reinventando raíces: modernización de géneros tradicionales en el contexto global..	139
El mambo: movimiento explosivo y vestuario creativo	140
El danzón modernizado: elegancia eterna con innovaciones visuales.....	141
Coreografía y música: espacios de resistencia cultural desde la creación.....	143
Conclusiones del capítulo	145
Conclusiones generales de la investigación	147
Referencias bibliográficas	153
Anexos.....	169

Introducción

La presente investigación se desarrolla en el marco de la Maestría en Estudios Socioculturales del Instituto de Investigaciones Culturales – Museo, perteneciente a la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), con el propósito de analizar la práctica sociocultural de las agrupaciones danzarias universitarias en Cuba como un recurso de cultura de la resistencia ante la globalización. La tesis se centra en la intersección entre identidad, danza y resistencia cultural, explorando cómo las agrupaciones danzarias universitarias que trabajan la línea del folclore latino, en particular el Conjunto Danzario “5 de Diciembre” de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, operan como espacios de reafirmación identitaria y defensa de las tradiciones culturales ante los efectos homogeneizadores de la globalización en el territorio cubano.

Se posiciona desde una perspectiva crítica dentro de los estudios culturales latinoamericanos, reconociendo la cultura como un campo de disputa simbólica y política, donde se configuran y reconfiguran identidades en tensión con las fuerzas hegemónicas de la globalización. Se parte de la premisa de que las expresiones artísticas no son meros productos estéticos, sino prácticas sociales cargadas de sentido, capaces de resistir los discursos hegemónicos y de construir identidades desde lo local. Esta mirada crítica se distancia de enfoques esencialistas o folclorizantes, y se orienta hacia el análisis de las prácticas culturales como formas de agencia, resistencia y producción de sentido en un contexto marcado por la homogenización cultural. Esta perspectiva se nutre de enfoques decoloniales, teorías de la resistencia cultural, entendiendo la danza como un lenguaje político que desafía las lógicas transnacionales. Proponemos que la danza no solo es una manifestación artística, sino también un dispositivo de resistencia cultural, que se convierte en un acto de reafirmación identitaria. Estos dispositivos no son estructuras físicas ni institucionales, sino configuraciones simbólicas y prácticas corporales que permiten a los sujetos resistir, reinterpretar y resignificar los discursos globales que tienden a invisibilizar las expresiones culturales locales. En este sentido, la danza se convierte en lenguaje, un espacio de memoria, una herramienta de lucha y en un dispositivo que preserva y resignifica géneros

tradicionales como el son, el danzón y el mambo entre otros; articula saberes corporales con memorias colectivas; genera espacios de pertenencia y afirmación identitaria y proyecta narrativas locales en escenarios nacionales e internacionales. Es válido agregar también que la reafirmación identitaria se manifiesta en la manera en que los bailarines se reconocen como portadores de una herencia cultural viva, que no se limita a la repetición de formas, sino que se reinventa en diálogo con el presente.

Es justamente esto lo que defendemos como resistencia cultural en esta investigación: la reinvención coreográfica de estas agrupaciones danzarias que dialoga con estéticas contemporáneas sin perder el anclaje identitario y la transmisión intergeneracional de valores culturales a través de la práctica artística. Estas agrupaciones no solo resisten, sino que reafirman identidades en constante construcción, generando un sentido de pertenencia y continuidad cultural en medio de las transformaciones globales. Esta cultura de la resistencia se observa en la manera en que las agrupaciones universitarias preservan, adaptan y reinterpretan las expresiones dancísticas cubanas y latinoamericanas, integrando elementos contemporáneos sin perder la esencia de lo tradicional.

El estudio se focaliza en el Conjunto Danzario "*5 de Diciembre*", una de las agrupaciones más emblemáticas del Movimiento de Artistas Aficionados de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) en Cuba. Este conjunto ha desarrollado un repertorio diverso que abarca tanto el folclore cubano como el latinoamericano, proyectándose como un espacio donde la danza se convierte en una herramienta para la preservación cultural y el fortalecimiento de la identidad nacional y regional. Dentro del sistema educativo cubano, la práctica de la danza en la universidad se vincula con los ejes de investigación, docencia y extensión, permitiendo que los estudiantes no solo aprendan y ejecuten expresiones danzarias, sino que también internalicen su importancia en la construcción de la identidad comunitaria.

La tesis se estructura en tres capítulos principales: el Capítulo 1, titulado "Fundamentos teóricos de la resistencia cultural: identidad, danza y prácticas culturales frente a la homogenización ". Este apartado establece las bases teóricas

para comprender la resistencia cultural en el contexto de la globalización. Se analizan conceptos clave como identidad, globalización, prácticas culturales y la resistencia, examinando cómo estas categorías se articulan dentro de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas. Se introduce el modelo teórico de la cultura de la resistencia, planteando que la defensa de las tradiciones culturales no es un acto estático, sino un proceso dinámico de adaptación y creación.

El capítulo 2 lleva por título: “Las agrupaciones danzarias universitarias cubanas como recurso de resistencia cultural frente a la globalización”. En él ofrecemos una contextualización de la globalización y su impacto en la cultura cubana, la reconstrucción de significados y la articulación de dimensiones históricas, educativas y simbólicas que configuran la identidad cultural en la Cuba contemporánea. Brindamos un recorrido por la historia de las agrupaciones danzarias universitarias en Cuba, profundizando en su vínculo con el sistema educativo y el desarrollo artístico dentro del Movimiento de Artistas Aficionados de la FEU. Se analiza el papel del Conjunto Danzario “5 de Diciembre” en la defensa del patrimonio danzario cubano y latinoamericano, que muestra cómo su trabajo se proyecta en festivales nacionales e internacionales como un baluarte de identidad cultural cubana y latinoamericana.

Finalmente, el capítulo 3, con el siguiente encabezado “Resistencia cultural en movimiento: identidad, defensa y creación en las agrupaciones danzarias universitarias cubanas”. Este último capítulo examina las dinámicas internas de resistencia dentro de las agrupaciones, analizando cómo la danza no solo preserva la tradición, sino que la reconfigura y fortalece en diálogo con el contexto global. Se estudia el proceso de creación dentro del conjunto danzario y su rol en la promoción cultural. Cada apartado sugiere un enfoque interpretativo que privilegia la voz de los sujetos, sus estrategias de visibilización y sus tácticas de creación como formas de agencia cultural. Desde el análisis de la promoción cultural hasta la reinención de géneros tradicionales en el contexto global. El tratamiento metodológico se orienta hacia la comprensión de narrativas y corporalidades que desafían las fronteras entre lo local y lo global. Se abordan casos específicos como la reinterpretación del son,

el mambo y el danzón en la coreografía contemporánea. Esta aproximación permite captar la riqueza de estos procesos culturales en movimiento, reconociendo cómo la creatividad se convierte en un acto de firmeza y diálogo entre la tradición y la modernidad, una cultura de la resistencia frente a la homogeneización cultural en el contexto cubano.

La investigación se apoya en un entramado teórico interdisciplinario que articula teoría de la resistencia cultural, que tiene sus fundamentos en autores como Hall, Martín-Barbero, Canclini, Said y González Aróstegui quienes a través de sus propuestas y fundamentos teóricos nos permiten entender cómo las prácticas culturales se convierten en formas de oposición simbólica. También se abordan estudios sobre identidad y autorrepresentación con autores como Giménez, Canclini y Bákula, que permiten analizar cómo los sujetos construyen narrativas sobre sí mismos desde el sentido de pertenencia, asimilación y el aprendizaje cultural.

Se realizan además discusiones desde la teoría de la globalización y la cultura, autores como Ribeiro, Anderson, Agamben, Néstor García Canclini, Ortiz entre otros permiten contextualizar los efectos de la globalización en las prácticas culturales cubanas, que cuestionan las lógicas eurocéntricas y reivindican saberes y estéticas del sur global. Estas aproximaciones permiten comprender la danza no solo como arte, sino como práctica sociocultural situada, cargada de significados políticos, históricos y afectivos.

Contamos además con un trabajo de campo que se desarrolló en la ciudad de Santa Clara, Cuba, con el Conjunto Danzario “5 de Diciembre” como caso principal. Se realizaron entrevistas en profundidad a bailarines, coreógrafos y coordinadores del conjunto. Se puso en práctica la observación participante en ensayos, presentaciones y espacios de formación. Se llevó a cabo el análisis de repertorios coreográficos y materiales audiovisuales y se realizó un registro etnográfico de las dinámicas internas del grupo y su interacción con el entorno universitario. Todo ello permitió captar las narrativas discursivas que configuran la identidad del conjunto, así como sus estrategias de resistencia frente a los discursos globales.

Uno de los ejes centrales de la investigación es el diálogo con las formas de autorrepresentación de las agrupaciones. No se trata de cuestionar lo que los sujetos dicen de sí mismos, sino de escuchar, interpretar y contextualizar esas voces en el marco de las tensiones culturales contemporáneas. Las agrupaciones no se perciben como meros ejecutores de danzas tradicionales, sino como agentes culturales conscientes de su rol en la defensa de la identidad cubana. En este sentido, el análisis privilegia la voz de los sujetos, reconociendo que su autorrepresentación no es una narrativa ingenua, sino una estrategia política y estética que se inscribe en el contexto global cubano. Ellos se ven como portadores de una memoria viva, como creadores de puentes entre lo local y lo global, y como defensores de una cultura que no se resiste desde el encierro, sino desde la apertura crítica y creativa.

Finalmente están los anexos fotográficos que cumplen una función documental y simbólica. No solo ilustran los procesos descritos, sino que visibilizan las agrupaciones en movimiento, refuerzan la dimensión estética y política de la danza y acompañan las narrativas con evidencia visual que enriquece la interpretación. Las imágenes se integran como parte del discurso investigativo, mostrando cómo el arte de la danza unido a la práctica sociocultural de estas agrupaciones, se convierte en archivo vivo de la cultura.

A partir del análisis teórico y del trabajo de campo, los hallazgos de la investigación se centran en que las agrupaciones danzarias universitarias no solo defienden la identidad cultural cubana, sino que también la adaptan y proyectan hacia nuevas generaciones. El Conjunto Danzario “5 de Diciembre” representa un modelo de resistencia cultural en movimiento, donde la danza se convierte en lenguaje, memoria y herramienta de lucha. Esta investigación reafirma que la resistencia cultural no es simplemente una oposición a la globalización, sino una estrategia que implica creación, diálogo y reafirmación identitaria y en la que las expresiones artísticas no solo sobreviven, sino que se expanden y evolucionan.

Situación problemática

Provengo de la República de Cuba, una isla situada en el Mar Caribe y se dice que los cubanos bailamos con un palo y lata, y que cubano que se respete, sabe bailar. Hay algo de cierto en ello, el baile, la sandunga y el ritmo son parte de nuestra idiosincrasia. Desde que tengo uso de razón me recuerdo bailando, los primeros pasos de baile los aprendí en casa, con mi mamá, cuando apenas tenía cuatro o cinco años, eran pasos de casino o salsa como también se conoce, porque *todo buen cubano tiene que bailar casino*.

Toda mi vida he estado vinculado de cierta manera al baile y durante mi época de estudiante no dejé de estar ligado de ninguna manera a la danza. Siempre dentro de agrupaciones pertenecientes a las Casas de Cultura, instituciones que pertenecen al Ministerio de Cultura en Cuba y una vez en la universidad, pues formé parte del Conjunto Danzario “5 de Diciembre”, grupo de danza institucional de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, que pertenece al Ministerio de Educación Superior en Cuba. Una vez graduado seguí formando parte de esta compañía de danza, pero también ejercí este arte de forma profesional durante casi 3 años. En este tiempo pude comparar el trabajo realizado por estas agrupaciones danzarias universitarias y el que realizan las agrupaciones destinadas al mundo del espectáculo en el turismo, que están marcadas por una mercantilización del arte, se centran en la difusión de un arte con contenido superficial, que no es capaz de aportar nada al sujeto. Ofrecen una cultura para el entretenimiento, un arte superfluo que absorbe la cultura y prioriza el consumismo.

Es que el mundo moderno está causando mellas en la identidad de los pueblos, provocando que queden en el olvido aspectos relevantes de su identidad como costumbres, tradiciones, ritos entre otros, como las danzas folclóricas. El vertiginoso avance de los medios de comunicación y su influencia en el poder de decisión de las personas provocan que estos prefieran productos culturales más comerciales y modernos, pero carentes de un componente identitario y por tanto olvidan el legado de su cultura ancestral.

Una de estas tradiciones culturales que goza de una gran identidad en cada región del sur global como bien lo plantean es sus investigaciones Silva Pinedo, Del

Águila Burga, & Veintemilla Reátegui, (2022) y González, Pérez, & Rodríguez, (2022), es la danza y en la actualidad ha sufrido los efectos de esta globalización neoliberal que deja su huella en todas las esferas de la sociedad y la cultura no queda exenta de esto.

Dos factores determinantes en esta comercialización son: en primer lugar el turismo de masa, que al ser una actividad económica que genera mucha movilidad internacional por ser más económico, ha impactado muy fuerte a la cultura, porque primero las comunidades receptoras, las comunidades anfitrionas de esos destinos turísticos, inventan productos turísticos de acuerdo a las expectativas o gustos y demandas del público foráneo y eso ha generado culturas estereotipadas, caricaturizadas, ciudades escenarios que llegan a comercializar la cultura y dejar fuera de contenido lo identitario.

Los productos artísticos que se crean para satisfacer los deseos del turista, la cultura que se vende al turista, más que cultura de identidad nacional, es una superficialidad del arte basada en el ofrecimiento del cuerpo femenino ligero de ropa; denigrando por demás la figura de la mujer, al convertirla en un objeto sexual de forma visual. Es este el primer proceso que atenta contra la cultura al estereotipar las danzas y que hace que las comunidades tengan que resistir frente al embate del turismo de masa.

En segundo lugar, están los medios de comunicación masiva, o sea la velocidad de la información, la capacidad de divulgación de los medios de comunicación masiva a nivel internacional, ha generado mayor rapidez en la difusión de la información y de los contenidos culturales y esto se acelera con un tercer factor que es el desarrollo de los medios informáticos, la sociedad de redes.

Todo esto ha llevado a un dominio y a una circulación de una gran cantidad de códigos culturales que hacen más patente, más agresiva la competencia cultural con la imposición de determinados símbolos culturales como ejemplos de dominación. La danza en la actualidad se ha visto marcada por los efectos de esta comercialización de la cultura, producto de la globalización, de las ciudades transnacionales que van creando los modos de vida urbanos transnacionales y configuran espacios sociales de diversas índoles. Y es que nos encontramos en una

en América Latina, en un sur global que está viviendo un proceso de migración alarmante hacia la gran urbe del desarrollo, los Estados Unidos, como parte del fenómeno de la globalización.

En la actualidad la gran ola de migración generada en los últimos años ha dado paso al estrechamiento de las fronteras. Esto trae consigo que la identidad de los pueblos se encuentra marcada por la presencia de lo foráneo, del otro. Esto lleva a una necesidad de reafirmación de la identidad cultural de los pueblos, de conservar, defender, preservar aquellos elementos de identidad desarrollados a través del tiempo, pero también de conocer la cultura del otro, de una interrelación entre las culturas de los países latinos que cada día están más mezclados los unos con otros debido a la migración global.

Es desde mi propia posición como exbailarín, exintegrante y exdirector de una de estas agrupaciones danzarias universitarias en Cuba, donde nos posicionamos para analizar a través de nuestras experiencias de vida y de los desafíos que impone la maestría en estudios socioculturales, las prácticas danzarias de las agrupaciones universitarias cubanas como un recurso de resistencia cultural ante la globalización. Vistas desde una preservación de la identidad nacional de los países del sur global ante la globalización de la cultura. Pretendemos verlo desde la preservación de comunidades portadoras, los grupos portadores y las culturas originarias, a la defensa de sus identidades. La apuesta es por un “proceso de investigación horizontal y dialógico en el cual “ambas voces se expongan en un contexto discursivo equitativo, donde uno se construye frente al otro produciendo un conocimiento mutuo”. (Alcántara Gómez y Ornelas Tavarez, 2018, p.139).

Una teoría que evoca también en gran medida una autorreflexividad del investigador en el proceso y una puesta en práctica de sus habilidades a la hora de utilizar las herramientas investigativas y aplicar métodos de recolección de la información.

Y es que vivimos en un mundo marcado por la migración de las personas de un lugar a otro y sus identidades se van nutriendo y modificando a partir de esta propia migración. Una de las opciones que se presenta en este contexto y que

representa el trabajo de estas agrupaciones, es la interculturalidad crítica que, tal como lo plantea Catherine Walsh, es un enfoque crucial para la práctica cultural de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas. Este enfoque actúa como un recurso de cultura de la resistencia, ayudando a preservar y fortalecer las tradiciones locales frente a las influencias homogeneizantes de la globalización.

Walsh (2007) define la interculturalidad crítica como "un proyecto político, epistémico y ético que busca transformar las estructuras de poder y promover la justicia social" (p. 32). En el contexto de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, este enfoque puede ser utilizado para revalorizar y preservar las tradiciones culturales cubanas y latinoamericanas, promoviendo una identidad cultural fuerte frente a la globalización. Las prácticas danzarias pueden actuar como vehículos para transmitir y fortalecer los valores culturales autóctonos, contribuyendo a una resistencia activa contra las tendencias globalizadoras.

El fomento del diálogo intercultural que puede gestarse al interior de estas agrupaciones puede ayudar a crear una comprensión más profunda y respetuosa de las diversas tradiciones y prácticas culturales. Según Walsh (2010), "la interculturalidad crítica debe ser entendida como un proceso de refundación de las estructuras sociales que racializan e inferiorizan a ciertos grupos" (p. 38). Esto implica que las agrupaciones pueden integrar elementos tradicionales en sus creaciones danzarias, promoviendo una práctica danzaria más inclusiva y equitativa. La creación de espacios de diálogo intercultural también puede fortalecer el sentido de comunidad y cohesión social dentro del ámbito universitario. Además, los talleres que desarrollan estas agrupaciones y las actividades educativas que llevan a cabo, promuevan la interculturalidad crítica, ayudando a los estudiantes a comprender la importancia de la resistencia cultural y la diversidad. Walsh (s.f.) afirma que "la educación intercultural crítica es fundamental para la creación de una sociedad más justa y equitativa" (p. 44). Estas actividades pueden incluir la enseñanza de la historia y las tradiciones culturales latinoamericanas y cubanas, así como la exploración de las influencias culturales externas y su impacto en la identidad nacional.

A través de la creación de sus obras de danza, que integren elementos de diferentes culturas, las agrupaciones pueden demostrar cómo la interculturalidad puede ser una herramienta de resistencia y afirmación cultural. Walsh (2010) menciona que "las prácticas artísticas y culturales son formas poderosas de resistencia que permiten a las comunidades afirmar su identidad y luchar contra la opresión" (p. 42). La danza, como forma de expresión artística, puede ser una plataforma poderosa para la resistencia cultural, permitiendo a las agrupaciones comunicar mensajes de justicia social y equidad.

Cómo hemos analizado hasta aquí la interculturalidad crítica es un recurso valioso para las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, actuando como un medio de resistencia cultural y promoviendo una práctica danzaria más inclusiva y equitativa. Apostamos por ir más allá de la dominación de unos sobre otros, pretendemos llegar a un futuro basado en el respeto, la aceptación y el entendimiento de diversas culturas conviviendo e interactuando en un mismo espacio y así poder manifestar desde la cultura y el pensamiento colectivo nuevas formas de resistencia, nuevas alternativas y opciones para crecer. Es que esta problemática de la resistencia cultural afecta a una gran parte de la región latinoamericana, sobre todo a los países de Centroamérica, el Caribe y Suramérica en la actualidad. El tema, como plantea la doctora González Aróstegui (2001) aunque no estaba definido explícitamente en las investigaciones de autores cubanos y latinoamericanos, se encontraba disuelto en investigaciones sobre la descolonización, problemas de identidad, la liberación, entre otras. Es un proceso histórico cultural desde la colonización hasta la fecha y que es importante estudiar con los nuevos cambios que ha suscitado el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones y que ha dado paso a una sociedad de la información, inmersa en las redes virtuales y la tecnología en la última década.

La cultura de la resistencia es un tema que asume plena evidencia en la actualidad, producto a los efectos de globalización el mundo de la cultura, que se expresa a nivel hegemónico desde la imposición de culturas dominantes con una visión euro centrista, occidental que intenta o desplaza a las culturas propias de los países centroamericanos, del caribe y de sur América, de las minorías culturales y

étnicas y que intentan replicar códigos estereotipados. La cultura de la resistencia se genera como reacción a la dominación cultural, esto implica violencia simbólica, de expropiación cultural y en algunos casos suicidio cultural, de aniquilación y sometimiento. Es un tema que tiene mucho que ver con las relaciones dominado-dominante o dominado -subalterno que es lo mismo (Scott, 1990).

Se asume la cuestión de comprender la existencia de varios acercamientos teóricos hacia el tema de la cultura de la resistencia, de manera más específica en la resistencia cultural, donde ha predominado un posicionamiento que trata de comprender la resistencia cultural como procesos de anquilosamiento de las culturas dominantes sobre los países centroamericanos, caribeños y sur americanos ; o de ostracismo sobre las culturas indígenas, donde las comunidades se cierran y no son capaces de evolucionar, con las nuevas tecnologías, los nuevos tiempos, las nuevas formas culturales, las nuevas relaciones que se establecen. Son estos procesos desde donde generalmente ha sido descrita la resistencia cultural en Latinoamérica y que hace que luego las culturas originarias sean caricaturizadas.

La alternativa a este discurso antes descrito es un discurso que entiende y que reconoce la resistencia cultural como creatividad, en un proceso de defensa de la cultura frente a un medio de dominación pero que entiende que ese proceso de resistencia, de conservar lo identitario, de tratar de mantener lo tradicional, lo que es genuino, lo que es nuestro, de representar la identidad de ese grupo que porta un determinado elemento cultural, es un proceso que no niega el desarrollo, sino que evoluciona, al adquirir nuevos elementos pero que no olvida, ni relega lo heredado. La danza tiene aquí un espacio importante, pues a través de la danza, las generaciones actuales dialogan con su pasado, afianzan y perpetúan su identidad cultural. Se convierten en un lenguaje que capaz de trascender el tiempo y el espacio, de conectar a las comunidades con sus raíces y con el mundo en el que viven.

Cuba es una de las tantas naciones de que conforman lo que conocemos como América Latina, región delimitada desde el Río Bravo hasta la Patagonia, los llamados países del Tercer Mundo, países subdesarrollados, en fin, partes todos

del Sur Global. Esta denominación, por tanto, no la deja exenta de los problemas que ha traído la globalización para estos países cuando se miran desde una posición norteamericana.

Los años vividos del siglo XXI son un reflejo palpable de los procesos que se están viviendo a nivel mundial. Hoy, luego del derrumbe del campo socialista hace unos años, lo que trajo consigo la desaparición de algunos estados y la formación de otros; se nos presenta un mundo unipolar caracterizado por la lucha de las grandes potencias por alcanzar la hegemonía mundial y marcado por las agresiones militares, económicas y políticas de estas mismas potencias sobre otros territorios.

Este nuevo panorama implica para las ciencias sociales, tener presente en su análisis el tema de la globalización, ante cualquier estudio que involucre la identidad y la esfera sociocultural. La globalización ha influido de forma directa en la sociedad y en la cultura contemporánea, limitando posibilidades, y enmarcando la vida humana en el consumo, la producción y la comunicación. Se ha convertido en un proceso que se ha instalado de forma inevitable en el mundo de hoy, tal parece que las opciones son: globalizarse o perecer. Cabe aclarar que, a pesar de que fue presentada por el capitalismo como una promesa de desarrollo, tiene efectos negativos en las culturas e identidades de los pueblos. Esto debemos tenerlo en cuenta a la hora de realizar estudios de índole sociocultural, pues el campo de la cultura ha sido uno de los cuales ha sufrido la influencia e injerencia ideológicas que imponen estas grandes potencias a los países de Sur.

Lo expuesto anteriormente muestra como la cultura, como esfera social, se ha visto afectada por la globalización, en la medida en la que se reciben e imponen a través de los medios de comunicación, diferentes códigos y símbolos, modelos de vidas, nuevos super héroes, nuevos estilos a imitar. Se intenta imponer un modelo homogéneo, pero se pretende ejercer, con fuerza desde algunos países, una lucha por mantener la identidad de los de abajo, de no dejarnos imponer la cultura de las grandes potencias, de esos que nos miran desde arriba y que no solo promueven su identidad, sino que intentan imponerla a nivel global.

Es que la dinámica cambiante del mundo actual, marcada por los avances tecnológicos y el auge de los medios de comunicación, es uno de los efectos que

se le atribuye a la globalización. Las altas esferas a nivel mundial están mucho más preocupadas por lo que acontece en el mundo que por llevar a cabo un desarrollo económico que sea favorable para todos los países. Sin embargo, desde mi propia formación como comunicador y mi experiencia en el contexto de un país con poco desarrollo del cual provengo, al comparar con otros con un poco más de nivel de desarrollo, puedo percatarme que tanto las sociedades desarrolladas como las menos desarrolladas, comparten algo en común: una cultura mundializada, implantada por los medios de comunicación que hace compartir una determinada cantidad de símbolos identitarios comunes a nivel internacional y que llevan a marginar lo nacional.

Es preciso esclarecer que la globalización tiene sus efectos más notorios en la esfera de la cultura y dentro de ella su mayor accionar ha sido en las identidades de los pueblos, donde se plantea que sus efectos han incidido de forma negativa. Esta identidad cultural de los pueblos del sur global no podemos verlas como sistemas cerrados, o la protección de una cultura para que permanezca intacta y renuncie a sus vínculos con el desarrollo o la modernidad. No, tenemos que verla como un entretendido de culturas que no niega la modernidad o el desarrollo pero que tampoco olvida las particularidades o principios nacionales o de las diferentes regiones, que incluye a varios países y hace converger una multitud de culturas y permite valorarlas, aprenderlas y apreciarlas en un espacio caracterizado por la diversidad cultural. Es desde este lugar donde podemos ver hoy la identidad de los pueblos de América latina y dentro de estas la de países como Cuba y México o cualquier otro perteneciente a dicha región.

En esta investigación se parte del supuesto de que no todos los efectos de la globalización tienen por qué ser negativos. Hoy hablamos de una globalización que invade nuestras identidades nacionales a través los medios de comunicación con la saturación de mensajes mediante de los cuales exportan identidades. Autores como Nelly Arenas (1997), Héctor Polanco (2002), Víctor Ramos (2003), Samuel Sosa (2010), Dante Ramaglia (2011)), López Villegas (2017) entre otros, hacen énfasis en el debilitamiento de las identidades nacionales en el contexto globalizador del mundo actual, marcado por el poderío de las grandes

transnacionales. No se trata de resistirse la interrelación entre los países, las comunidades, las diferentes culturas o los avances tecnológicos. Lo que no se puede permitir es la asimilación de las imposiciones de las grandes transnacionales como centros de poder. Lo que se pretende es lograr unas relaciones sociales apropiadas que no son más que, aquellas basadas en el respeto, la inclusión y la equidad para evitar que se imponga un modelo particular que pretenda que la cultura central occidental sea la única vía posible de vivir la vida, que sea su política y su cultura la única forma de vivir. Cada pueblo, cada país tiene el derecho de optar por su propio modelo de vida, de forjar su destino, pero los centros de poder a nivel mundial buscan minimizar a los países de nuestra América, cuando desean buscar otro camino fuera de la posición neoliberal.

Sin embargo, nos hemos puesto a pensar en ¿Cuánto provecho podemos sacarle a esta mezcla de identidades? ¿Qué beneficios puede generarnos el sumar a nuestra identidad y hacerla evolucionar en vez de que permanezca estática? Investigar sobre estas cuestiones, estos procesos culturales nos permiten anclarnos en medio de esta lucha por homogenizar y defender lo heterogéneo sin renunciar a lo socialmente compartido.

A partir de los años 2000 se reconoce el auge y desarrollo de la internet en Cuba y con ellos el de las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones. Esto trajo consigo una proliferación de los efectos globales en la cultura. La aparición mediática de nuevos géneros musicales como el reggae, el pop, entre otros, trajo consigo el surgimiento de varios grupos de este género en la isla, que empezaron a convertirse en ídolos de nuestra juventud y por tanto a implantar sus vestimentas y bailes como moda. Unido a esto se estaba dando también a nivel global el fenómeno de los Backstreet Boys, que fueron figuras públicas a imitar para mi generación al punto de reproducir sus cortes de cabellos, vestirse como ellos y la influencia de su música en el gusto popular y por ende su baile. Es válido agregar que estaba también el desarrollo del Break dance como forma de baile, a raíz de la influencia de otro gran ídolo de muchas generaciones Michael Jackson, quien comenzaba a ganar un auge en los jóvenes, producto a una mayor difusión de sus vídeos, debido a la piratería de sus discos a través del

internet. Comenzaba a verse ya como la aparición del internet y la cultura de las grandes potencias, como la americana y las europeas, comenzaban a mellar en la identidad cubana.

Unido a ellos, entran en la vida social los nuevos concursos de baile que dan mayor fuerza a nuevos estilos danzarios; que no está mal incluirlos, pero sin dejar de mantener aquellos ritmos propios. Con la promoción digital y todos los artefactos comunicativos que trae la globalización a escena, ha provocado en gran medida estos bailes se han modificado, mezclado con otros ritmos y han perdido su esencia. Esto ha sido producto del surgimiento de nuevas formas de baile que emergen en distintos entornos y que los jóvenes imitan o reproducen como moda, olvidando lo tradicional, lo identitario. Todo lo descrito anteriormente es resultado de este fenómeno de finales del siglo XX e inicios del XXI, la globalización, que tiene sus mayores efectos en la cultura y la identidad, por esta razón se hacen necesarios estudios que permitan preservar la práctica de las danzas folclóricas de los pueblos como un mecanismo de cultura de la resistencia ante la globalización.

La cultura de la resistencia ha sido tema de debate en los albores del siglo XXI por autores como: Henry A. Giroux (2014), quien plantea que: "La cultura de la resistencia no solo desafía las narrativas dominantes, sino que también crea espacios para la crítica y la solidaridad, proporcionando una plataforma para las voces marginalizadas."

Por su parte Mario López-Martínez, Óscar Useche Aldana y César E. Martínez Hincapié, enuncian que: (...) las resistencias culturales son fundamentales para la transformación social, ya que promueven formas pacíficas de protesta y refuerzan la identidad cultural frente a las amenazas globales". Otra de los grandes investigadores, Néstor García Canclini, expresa que: "La resistencia cultural en el siglo XXI implica una reconfiguración constante, adaptándose a las nuevas formas de dominación y explotación que emergen en un mundo globalizado." (Canclini, 2009), lo que lo convierte fundamental para este estudio.

Otros dos autores Christian Baudelot y Roger Establet (1997) nos hablan de como el conflicto educativo refleja una forma de resistencia cultural, en la que se disputa el control sobre el saber y la formación de las nuevas generaciones, aspecto

a tener en cuenta en el desarrollo de las prácticas culturales de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, pues como diría Ferraris, (2017) "la ontología de la resistencia se construye a partir de la negación de las imposiciones externas y la afirmación de una identidad propia, resistente a los procesos de homogeneización cultural." Esa partir de esto que se ha vislumbrado la importancia de articular estas prácticas culturales desde las instituciones educacionales, culturales y comunitarias. Corresponde a las universidades del mundo jugar un papel predominante en la salvaguarda de las identidades culturales de los pueblos pues su función como casa de altos estudios es la de formar profesionales comprometidos con las realidades de sus pueblos, promoviendo una consolidación de su identidad.

Sin embargo, la realidad de América Latina dista mucho de eso, por lo que la privatización de la enseñanza universitaria en América Latina ha sido un tema de gran relevancia y preocupación en los últimos años. Este fenómeno ha tenido un impacto significativo en la calidad y el enfoque de la educación superior en la región, alejándose de su misión original de formar profesionales identificados con la realidad y el sentir de su nación. Según Moschetti, Edwards, Gavaldà, Moog, Torras y Kouao (2024), la privatización de la educación superior en América Latina ha llevado a una mercantilización de la universidad, donde el objetivo principal se ha vuelto generar ingresos económicos en lugar de formar profesionales comprometidos con su entorno social y cultural. Este enfoque ha generado una desconexión entre la educación impartida y las necesidades y realidades de los países latinoamericanos. Además, Saforcada, Atairo y Trotta (2022) señalan que la privatización ha permitido que el mercado y el sector económico adquieran cada vez más injerencia en los sistemas educativos, lo que ha llevado a una mayor mercantilización y a la formación de profesionales que responden más a los intereses de los propietarios de las instituciones que a las necesidades de la sociedad.

En contraste, algunos países como Cuba han logrado mantener un enfoque más centrado en la formación integral de sus profesionales, preservando así su identidad cultural y social, el resto del horizonte universitario de la región

latinoamericana está cada día más marcado por una privatización de la enseñanza universitaria que se preocupa más por lograr ingresos económicos altos, que por formar un profesional identificado con la realidad que lo rodea, con el sentir de su nación en el pecho. Los sistemas educacionales le dan poca importancia al tema de la identidad cultural, de ahí que, la juventud tenga poco sentido de pertenencia hacia su identidad cultural, lo que es una muestra clara de que no hay interés en conocer nuestras culturas, pero tampoco de la defensa de nuestras raíces. Esto es solo una muestra de los esquemas neoliberales de formación que están más preocupados y dirigidos hacia el mercado, que a ofrecer una formación científico humanista y esto se debe a la implementación de las políticas neoliberales que traen consigo la reducción de los presupuestos del estado para la formación completa de un profesional. Es decir, la privatización de la enseñanza universitaria en América Latina ha tenido un impacto negativo en la formación de profesionales identificados con la realidad y el sentir de su nación, alejándose de su misión original de salvaguardar las identidades culturales de los pueblos.

Desde Cuba se trabaja específicamente con los jóvenes universitarios por tener un nivel de preparación superior a otras clases de jóvenes. Porque las universidades son parte también de lo que es llamado la guerra cultural, como parte de la subversión político ideológica que se deriva de la Guerra Fría y son un blanco para incitar a la migración, a la deconstrucción de valores, a la pérdida de elementos identitarios y a la suplantación de otros elementos identitarios, que es hacia donde está dirigida la guerra cultural. Los jóvenes son centro de esto en las universidades, pues se encuentran en un proceso de consolidación de la personalidad y aún están incorporando elementos a su propia identidad personal por lo que son un blanco fácil para la subversión ideológica.

Una forma de resistir a la globalización y a las estrategias de los diferentes gobiernos que promueven la guerra cultural contra Cuba como lo es el caso específico de los Estados Unidos, es desarrollar desde las artes, dentro de las universidades un trabajo que promueva la identidad cultural, las costumbres y tradiciones como lo más “auténtico u originario”, lo identitario de las culturas

latinoamericanas. Los jóvenes son la vanguardia de las generaciones futuras, son los que se preparan para llevar a cabo en un futuro, el desarrollo social del país.

En Cuba el sistema educación superior está diseñado para lograr una formación integral de los jóvenes. Se desarrolla mediante tres procesos sustantivos, a través de los cuales rige el proceso de formación profesional de los estudiantes. Estos tres procesos en las universidades son: investigación, docencia y extensión. En esta concepción la extensión universitaria tiene un papel fundamental como tercer proceso sustantivo, pues su función es lograr una formación integral del estudiante que le brinde las herramientas necesarias para una vez egresado pueda desarrollarse con competencias en el ámbito humanístico, social y político. Uno de los ejes fundamentales de la extensión universitaria para llevar a cabo sus estrategias de trabajo es el Movimiento de Artistas Aficionados (MAA) de la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU), el cual tiene una participación fundamental en el desarrollo de la vida social y de la comunidad estudiantil y universitaria, como potenciador del vínculo universidad – sociedad. A través de este movimiento los estudiantes desarrollan sus vocaciones artísticas en cualquiera de las manifestaciones del arte y, durante la ejecución de los festivales de artistas aficionados, que van desde la base hasta el nivel nacional y de otros espacios como los talleres de formación artísticas, se generan sitios ideales para el intercambio y la interacción con otros artistas aficionados del país.

Es dentro de este ámbito donde se encuentran las agrupaciones danzarias universitarias y desde donde realizan su práctica danzaria para toda la comunidad universitaria, y a través de ella reforzar la identidad de los pueblos y minimizar los efectos de la globalización. Por esta razón, en la mayoría de los montajes coreográficos realizados, tuvimos contactos con personas portadoras de la forma de ejecutar los bailes y, en varias ocasiones pudimos intercambiar con algunas oriundas de las zonas a las cuales pertenecían las danzas o con bailarines de esas regiones. Esto permitía aprender los bailes como originalmente lo hacían, conocer de primera mano las costumbres, las formas de ejecutar cada paso, la razón de los movimientos, de las festividades, de hacer nuestras sus culturas; hacer de nuestros ensayos una práctica de resistencia. Las agrupaciones danzarias universitarias

como “5 de Diciembre”, “Maraguán”, “Nuestra América”, “Telón Abierto”, para llevar a cabo un montaje coreográfico, realizan un análisis profundo de lo que se va a presentar, investigan para que el motivo de la creación sea un hecho verdadero, que la fuente de lo que después será el montaje que se llevará a escena sea marca fundamental de una proyección folclórica. El desarrollo de un montaje de folclore latino en el grupo, lleva siempre la marca de un valor educativo agregado. Se buscaba tener todas las condiciones necesarias para que la escenografía, el vestuario, el maquillaje y la ejecución de la obra sitúen al público en un escenario lo más fiel posible al real y para esto nos auxiliamos además de los efectos lumínicos y de sonido.

Estas prácticas culturales, desarrolladas por estas compañías danzarias como “5 de Diciembre”, “Maraguán”, “Nuestra América”, “Telón Abierto”, para llevar a cabo un montaje perteneciente a cualquier región latinoamericana, lo identifican y estudian, protegen su forma de ejecución y en muchas ocasiones hasta rescatan la forma de ejecución de un baile para poder interpretarlo y luego difunden esta tradición a través de la puesta en escena. Hacen una puesta en valor de esa cultura a la cual representan. De esta manera la práctica danzaria de estas agrupaciones tiene un alcance mayor, pues no se centran solo en el hecho de ejecutar un baile, sino que establecen durante su proceso de creación danzaria nuevas relaciones sociales, crean nuevos vínculos, desarrollan la capacidad educativa, la práctica cultural alrededor del montaje, la propia investigación acerca del montaje y el trabajo con las fuentes primarias de información o comunidades portadoras. ¿Podría plantearse entonces que se desarrolla un proceso de resistencia cultural, inherente a la práctica sociocultural de las agrupaciones danzarias universitarias como un recurso de resistencia cultural ante la globalización?

En un total de doce investigaciones empíricas revisadas hasta la fecha he encontrado estudios realizados en España por la zona occidental y desde América Latina, en países como Cuba, Argentina, Colombia, Costa Rica, Ecuador y México. Encontré estudios etnográficos, fenomenológicos, antropológicos, estudios de Mapeo y reflexivos, situados desde 2010 hasta 2023. Existen coincidencias entre estos estudios desde varios puntos de vista. El primero de ellos es que todos entran

dentro de los estudios culturales latinoamericanos, tratan de una manera u otra un tema de la cultura haciendo énfasis desde disímiles puntos de vista en la identidad como línea fundamental de los textos.

En estos textos se analiza la categoría de danza como: patrimonio, gestora del desarrollo de habilidades psicomotoras y comunicativas; la danza folclórica como identidad cultural, la danza desde la educación para la transformación de la sociedad, la danza desde las artes plásticas al ser vista como performance de resistencia a través del cuerpo. También las prácticas artísticas y culturales como formas de resistencia y las prácticas de resistencia y la identidad cultural. Todas estas investigaciones se toman como referencia para el desarrollo de esta investigación, pero es válido resaltar que, en ninguno de estos estudios revisados, se establece una relación entre las categorías resistencia cultural, práctica sociocultural y globalización como pretende hacerse en la presente investigación. A continuación, se muestra una tabla resumen de estas investigaciones.

Fecha de la Investigación	Autoría	Categorías desde las cuales se aborda la danza	Analiza la danza como resistencia
2022	Piedra Sarría, Y. L., Moya Padilla, N. E., Varona Domínguez, F.	Hibridación multicultural, aportes y significación en la obra de Néstor García Canclini	NO
2015	Pérez, J. K., & Jaramillo, M. C	Prácticas de resistencia, preservación de la identidad cultural	Sí
2022	Cortés Garzón, L.	Resistencia cultural, prácticas artísticas en el espacio público	Sí
2020	Kirstin, G.	Prácticas corporales, articulaciones de resistencia, performance social	Sí
2016	Bejarano, M. J.	Dispositivo de resistencia, exploración desde Danza Universitaria	Sí
2023	Gómez, D.	Prácticas socioculturales, coral universitaria	No

2020	Matos-Duarte, M., Smith Palacio, E., & Muñoz, A.	Danzas folclóricas, perspectiva sociocultural	No
2019	López, L., Ramos, D., & Huicochea, L.	Patrimonialización, danza del Tigre, poblado ch'ol de Puxcatán	No
2010	Esquinca, A., Delgado, E., Sekerci, L., & Rodríguez, G.	Prácticas letradas, folclore mexicano, investigación- acción	No

A través de esta intentamos demostrar que comprender la práctica sociocultural de estas agrupaciones, es entender que la acción de las compañías músico danzarias no es solo el bailar, sino toda la acción sociocultural que se desarrolla a nivel identitario, comunitario, de instituciones y de comunicación como sistema cultural. Las prácticas culturales de estas agrupaciones danzarias inmersas al interior de las universidades cubanas, nos permiten dialogar con cultura gestada desde abajo, debido a todo el proceso que realizan periódicamente en su trabajo como agrupación. Se reúnen, organizan, realizan debates sobre el tema de sus montajes y todo lo que esto conlleva para cada uno. Se realiza un trabajo en colectivo entre integrantes, coreógrafos y directores de compañías en una tarea que solo les compete a ellos: gestar los montajes en beneficio de los bailarines, artistas y demás miembros de la comunidad universitaria. Es decir, la práctica supera a la mera acción evocativa de la danza, las prácticas socioculturales de las agrupaciones danzarias universitarias pueden constituir procesos de resistencia cultural al contribuir a la protección y difusión de las tradiciones culturales locales en un contexto de globalización cultural que amenaza con la preservación de las culturas originarias en los países de Centro América, el Caribe y Suramérica.

De aquí se deriva la pregunta de esta investigación, que se plantea del siguiente modo:

¿Por qué las prácticas socioculturales de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas puede ser un recurso de cultura de la resistencia en el contexto cubano frente a la globalización?

Para dar solución a este problema se ha propuesto como objetivo general:

Fundamentar que las prácticas socioculturales de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas constituyen un recurso de cultura de la resistencia en el contexto del país frente a la globalización

Apoyándonos en los siguientes objetivos específicos:

- Caracterizar las prácticas socioculturales de las agrupaciones danzarias universitarias en Cuba como parte del movimiento de artistas aficionados
- Examinar el impacto de las prácticas socioculturales de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas en la preservación de la identidad cultural nacional
- Analizar qué hacen de las prácticas socioculturales de las agrupaciones danzarias universitarias en Cuba, una cultura de la resistencia como alternativa a la globalización

La investigación tiene pertinencia desde la contribución a la legitimación, protección y el respeto de los valores y de la identidad cultural de los pueblos en una lógica de diversidad cultural frente a la globalización, la homogenización y la turistificación de los productos y recursos culturales; que son las consecuencias que sufren estas tradiciones al convertirse en un producto de destino turístico.

Decía Grossberg (2009) que “los estudios culturales se interesan por la descripción y la intervención en las maneras como las prácticas culturales se producen, insertan y funcionan en la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, con el fin de reproducir, enfrentar y posiblemente transformar las estructuras existentes” (p.17). Es justamente esto lo que ocurre al interior de estas agrupaciones danzarias. El proceso de su práctica cultural y artística, genera nuevas formas de conducta, de comportamiento, se hace parte fundamental de su vida de estudiante, y transforma incluso su entorno social como estudiante universitario con respecto a los demás y dentro del propio movimiento de artistas aficionados.

Al decir de este mismo autor, “los estudios culturales buscaban combinar el rigor académico y la competencia con la pasión social y el compromiso político” (p.26). Esto está muy a fin con la dinámica de estas agrupaciones danzarias, quienes se encuentran todas dentro de instituciones académicas, que responden a

un mismo sistema político y que a su vez compiten por una posición social dentro del movimiento de artistas aficionados a nivel nacional, pero en defensa siempre de las posturas de estado frente a la cultura. En el mismo texto el autor plantea que “los estudios culturales consideran que las prácticas culturales importan porque son cruciales para la construcción de los contextos específicos y las formas de vida humana y de la realidad que habitamos” (p.32).

Las dinámicas que desarrollan estas agrupaciones en sus prácticas son un referente esencial para como decía Grossberg [...] defender los estudios culturales como una rigurosa actividad de producción de conocimiento, sin desconectarla de otros tipos de actividades y compromisos (p.33). Esta investigación, por tanto, se puede decir que se encuentra dentro del campo de los estudios culturales, según los supuestos planteados por Grossberg, ya que intenta fundamentar si se desarrolla un proceso inherente de resistencia cultural a partir de la práctica sociocultural de estas agrupaciones danzarias universitarias frente a la globalización en el contexto cubano.

El estudio es pertinente además en la relación con la universidad a partir de la educación escolarizada y no escolarizada en vínculo con los procesos de orientación vocacional, de investigación científica, de Extensión universitaria, de estas prácticas culturales y de un sistema valorativo que las identifica como algo positivo, como algo necesario, algo valioso. Es una puesta en valor de las prácticas culturales desde la educación, lo que permite generar personas capaces de apreciarlas, de entenderlas, de valorarlas y defenderlas; porque no basta solo con trabajar el área de los practicantes y de los grupos portadores de esas expresiones músico danzarias, sino también de un público que sea capaz de recepcionarla y entenderla desde su propio valor; mirado desde un contexto del turismo de masa , de la sociedad del consumo, de la sociedad de la informatización, la internet y la muy rápida circulación de una multitud de códigos culturales que entran en conflicto, que litigan y contribuyen a la comercialización de la cultura, a la folclorización cultural en sentido general .

Desde el punto de vista académico tiene gran relevancia, pues asume tres categorías que no han sido tratadas en relación a una con la otra. Por un lado, las

prácticas culturales pues las agrupaciones danzarias universitarias no solo preservan la cultura, sino que también fortalecen la cohesión social y el sentido de comunidad. Como señala López-Martínez, Useche Aldana y Martínez Hincapié (2016), las prácticas culturales en el ámbito universitario pueden desempeñar un papel clave en la construcción de identidades colectivas y en la promoción de valores comunitarios. Además, la investigación sobre estas agrupaciones ayuda a destacar la importancia de la diversidad cultural. Villamil Guzmán y Hurtado Torres (2019) subrayan que la representación desigual de diferentes expresiones culturales puede llevar a la marginalización de algunas prácticas tradicionales. Un reconocimiento oficial puede proporcionar el apoyo necesario para preservar y promover esta diversidad dentro del ámbito universitario y más allá.

Por otro lado, la resistencia cultural, pues estas agrupaciones pueden actuar como focos de resistencia contra la imposición cultural foránea. Según Canclini (2009), la resistencia cultural en el siglo XXI implica una continua adaptación y lucha contra las formas de dominación y explotación emergentes en un mundo globalizado. Reconocer formalmente a estas agrupaciones como recursos de resistencia puede fortalecer su posición y capacidad para oponerse a estas influencias; y finalmente la globalización como el fenómeno frente al cual pretenden resistir estas agrupaciones desde el contexto cubano, ya que la globalización conlleva una tendencia a la homogeneización cultural, donde las expresiones culturales locales pueden verse eclipsadas por influencias externas más dominantes. Investigaciones, como las de González Lima y Agüero Contreras (2023), han demostrado cómo las agrupaciones culturales pueden ser un bastión para mantener vivas las tradiciones y prácticas culturales autóctonas, evitando su desaparición.

La investigación puede proporcionar la base para que las instituciones educativas y culturales otorguen mayor reconocimiento y apoyo a estas agrupaciones. Finalmente, una investigación profunda y bien fundamentada sobre estas agrupaciones puede contribuir al cuerpo de conocimiento académico sobre la resistencia cultural. Esto no solo beneficia a Cuba, sino que también enriquece los estudios sobre resistencia cultural a nivel global, proporcionando ejemplos

concretos de cómo las comunidades locales pueden enfrentar y adaptarse a las presiones globalizadoras. Devela el estado de la cuestión, como se comporta el proceso en diferentes escenarios latinoamericanos y luego puede sistematizar una propuesta de acciones, o principios, o líneas de actuación que puedan generalizarse a través de las agrupaciones. Así como establecer una red latinoamericana de agrupaciones danzarias enfocadas hacia la resistencia cultural.

A nivel social, al entender la cultura de la resistencia como un proceso de creación activo, que no es simplemente una reacción pasiva a la dominación externa, sino un proceso dinámico y activo. Esta creación activa implica la reinención y reinterpretación constante de las tradiciones culturales para mantener su relevancia y vitalidad. Fernando Ortiz, en su concepto de *transculturación*, destaca que las culturas no solo se mezclan, sino que generan nuevas formas culturales en respuesta a la interacción continua (Ortiz, 1993). Al verlas como una defensa en diálogo con el mundo, se puede hablar de generar conocimientos reflexivos desde los propios estudios culturales, desde la resistencia cultural, desde procesos de gestión de la identidad ya que la resistencia cultural está íntimamente ligada a dichos procesos. En un mundo globalizado, las identidades culturales se ven desafiadas por las influencias externas. La resistencia cultural proporciona una forma de reafirmación y preservación de estas identidades. Maurizio Ferraris argumenta que la resistencia es una afirmación de una identidad propia frente a las imposiciones culturales externas (Ferraris, 2017). Finalmente, desde la gestión sociocultural de la memoria colectiva, la cual juega un papel crucial en la resistencia cultural, pues es a través de la memoria colectiva que las comunidades recuerdan y celebran sus historias, mitos y tradiciones. Lo que encuadra esta investigación en el marco de los estudios socioculturales.

Podemos distinguir esta investigación como preservación de la Identidad Cultural porque se ha demostrado, con investigaciones antes mencionadas, cómo las agrupaciones culturales pueden ser un bastión para mantener vivas las tradiciones y prácticas culturales autóctonas, evitando su desaparición. Estas agrupaciones pueden actuar como focos de resistencia contra la imposición cultural foránea. Según Canclini (2009), la resistencia cultural en el siglo XXI implica una

continua adaptación y lucha contra las formas de dominación y explotación emergentes en un mundo globalizado. Reconocer formalmente a estas agrupaciones como recursos de resistencia puede fortalecer su posición y capacidad para oponerse a estas influencias. La investigación sobre estas agrupaciones ayuda a destacar la importancia de la diversidad cultural. Villamil Guzmán y Hurtado Torres (2019) subrayan que la representación desigual de diferentes expresiones culturales puede llevar a la marginalización de algunas prácticas tradicionales. Un reconocimiento oficial puede proporcionar el apoyo necesario para preservar y promover esta diversidad dentro del ámbito universitario y más allá.

Las agrupaciones danzarias universitarias como ya lo hemos dicho antes, no solo preservan la cultura, sino que también fortalecen la cohesión social y el sentido de comunidad. Como señala López-Martínez, Useche Aldana y Martínez Hincapié (2016), las prácticas culturales en el ámbito universitario pueden desempeñar un papel clave en la construcción de identidades colectivas y en la promoción de valores comunitarios. La investigación puede proporcionar la base para que las instituciones educativas y culturales otorguen mayor reconocimiento y apoyo a estas agrupaciones. Drake-Tapia (2022) enfatiza la importancia de respaldar las prácticas culturales comunitarias para asegurar su continuidad y desarrollo. El apoyo institucional puede incluir financiación, espacios de ensayo, y oportunidades para presentaciones, todo lo cual es esencial para su sostenibilidad.

Finalmente, una investigación profunda y bien fundamentada sobre estas agrupaciones puede contribuir al cuerpo de conocimiento académico sobre la resistencia cultural. Esto no solo beneficia a Cuba, sino que también enriquece los estudios sobre resistencia cultural a nivel global, proporcionando ejemplos concretos de cómo las comunidades locales pueden enfrentar y adaptarse a las presiones globalizadoras.

Esta investigación es pertinente y conveniente desde la propia experiencia desarrollada por mi como investigador en la Dirección de Extensión universitaria y como parte del consejo provincial de Extensión Universitaria y con la propia labor articulada del ministerio de Educación Superior en Cuba que colabora y potencia

diferentes agrupaciones danzarias en las universidades del país. Agrupaciones que trabajan desde su propia dinámica como agrupación danzaria, toda la cultura latinoamericana y que hacen una práctica sociocultural de sus creaciones, que puede funcionar como una expresión genuina de resistencia cultural. Es conveniente desde la propia experiencia del investigador como bailarín, director y coreógrafo por más de 13 años de una de estas instituciones culturales universitarias, lo que le permite conocer el trabajo desarrollado por estas agrupaciones músico danzarias en Cuba.

Podemos apostar por la práctica que realizan estas agrupaciones como una forma de construcción de identidad y que en la interacción con la comunidad universitaria trasciende los marcos de la universidad y se proyecta a toda la sociedad a través de los propios artistas. Su propuesta es caminar hacia la interculturalidad crítica, donde las diferentes culturales de las naciones puedan coexistir, relacionarse y representarse unas a otras desde la elaboración conjunta, lo que permitiría una defensa de todas las identidades del Sur Global frente a la imposición europea a la que parecemos destinados. Con ello se enfatiza que la interculturalidad crítica es esencial para construir una educación que valore la diversidad cultural y promueva la equidad y la justicia social. En el contexto de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, este enfoque puede contribuir a crear un entorno inclusivo donde se celebren y respeten las diversas tradiciones y prácticas culturales. La interculturalidad crítica permite a los miembros de estas agrupaciones reconocer y valorar la riqueza de la diversidad cultural, promoviendo una cultura de resistencia que se opone a la homogeneización impuesta por la globalización.

Benet Gil, Moliner García y Sales Ciges (2020) analizan las percepciones y creencias acerca de la cultura intercultural inclusiva en el entorno universitario. Según ellos, "promover una cultura intercultural inclusiva es fundamental para el desarrollo de una comunidad educativa cohesionada y equitativa" (p. 30). Las agrupaciones danzarias universitarias cubanas pueden utilizar la interculturalidad crítica para fomentar un sentido de pertenencia y cohesión social entre sus miembros, al tiempo que desafían las desigualdades y discriminaciones que puedan

existir en el ámbito universitario. Esto fortalece la capacidad de resistencia cultural al proporcionar una base sólida de apoyo comunitario. Que se comprenda que nuestras tradiciones, nuestras culturas también merecen ser escuchadas porque tienen una identidad propia, porque dice quiénes somos y de dónde venimos y porque tienen su propio valor cultural.

Ruta metodológica: investigación cualitativa desde la horizontalidad

Tipo de Investigación: Para el desarrollo de la presente investigación hemos estado utilizando un conjunto de procedimientos teórico -prácticos que guiarán el proceso de investigación y al cual Reguillo (2002) denominó metodología. La investigación que he estado llevando a cabo es de corte cualitativo, enfocada en comprender cómo las prácticas socioculturales de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas constituyen un recurso de resistencia cultural frente a la globalización.

Al decir de Denzin y Lincoln:

[...] la investigación cualitativa es una actividad situada, que ubica al observador en el mundo. Consiste en una serie de prácticas materiales e interpretativas que hacen visible el mundo y lo transforman, lo convierten en una serie de representaciones que incluyen las notas de campo, las entrevistas, las conversaciones, las fotografías, las grabaciones y las notas para el investigador. En la investigación cualitativa implica un enfoque interpretativo y naturalista del mundo, lo cual significa que los investigadores cualitativos estudian las cosas en sus escenarios naturales, tratando de entender o interpretar los fenómenos en función de los significados que las personas les dan (2012, p.48-49).

De acuerdo con el planteamiento anterior se utilizará este paradigma porque es el que más se ajusta al fenómeno a estudiar, además de su carácter interpretativo, permite entrar en el campo de investigación y realizar una descripción detallada del mismo. “Se considera [además] un proceso activo, sistemático y riguroso de indagación dirigida, en el cual se toman decisiones sobre lo investigado” (Pérez Serrano. 1998, p.46).

Este tipo de investigación es idóneo para explorar fenómenos complejos y profundizar en las experiencias y significados que los individuos y comunidades atribuyen a sus prácticas culturales.

Metodología de investigación

Adopté un enfoque metodológico reflexivo y horizontal, donde se utilizarán principalmente técnicas etnográficas para recoger datos ricos y contextuales. Para ello Reguillo plantea que:

Por etnografía se entenderá aquí el proceso de descripción densa de la cultura.' La descripción etnográfica es interpretativa en dos niveles: se trabaja a partir de las interpretaciones que los propios actores hacen de sus acciones; en un segundo nivel de abstracción, esas interpretaciones de primer nivel (las de los actores) se interpretan a la luz de los supuestos conceptuales que comandan la investigación, es decir, se problematizan. En otras palabras, la descripción etnográfica no es una transcripción "inocente" y "directa" de los hechos, implica la selección de los observables y el diseño de estrategias (protocolos) de observación (2002, p. 27).

La horizontalidad implica una participación equitativa y colaborativa de los sujetos de estudio, buscando democratizar el proceso de investigación y valorar las voces y experiencias de los participantes. Para poder desarrollar una investigación de este tipo hay que tener presente también la flexibilidad, que no es más que, cómo nosotros como investigadores, recolectores de información, nos desenvolvemos dentro del campo de investigación y la forma en la que seamos capaces de proporcionar una información que no esté parcializada por lo que sentimos o sabemos por nuestro objeto de estudio.

Enfoque reflexivo

La reflexión crítica sobre mi propio papel como investigador ha sido esencial para asegurar que mi presencia no influya indebidamente en el proceso de investigación. Hammersley y Atkinson (2019) destacan la importancia de la reflexividad en la investigación etnográfica, permitiendo a los investigadores cuestionar sus propias suposiciones y bases.

Para el trabajo con las herramientas de investigación se utilizó el método biográfico-narrativo y a través de este tratar las entrevistas e historias de vida. Pujadas (2000) destaca el resurgimiento del método biográfico como una respuesta a la crisis del paradigma positivista en las ciencias sociales. Este enfoque permite acceder a la subjetividad y experiencia personal de los individuos, proporcionando

una comprensión más profunda y matizada de la realidad social. Según el autor, "el método biográfico se convierte en una herramienta esencial para captar la riqueza de las narrativas personales y su relación con el contexto social" (Pujadas, 2000, p. 127).

La importancia del método biográfico radica en su capacidad para revelar las trayectorias individuales y las dinámicas sociales y culturales del contexto en el que se desarrollan. Pujadas argumenta que las historias de vida no solo reflejan la experiencia personal, sino que también permiten comprender las estructuras y procesos sociales más amplios (Pujadas, 2000).

Este enfoque ha permitido una mayor inclusión y visibilidad de las experiencias de estos grupos, enriqueciendo así el campo de las ciencias sociales. La incorporación de las perspectivas y experiencias de mujeres y otros sujetos marginados ha desafiado las narrativas hegemónicas y ha contribuido a una comprensión más diversa y compleja de la realidad social.

Pujadas (2000) enfatiza la importancia del reflexivismo etnográfico en el análisis de las trayectorias personales. Este enfoque reconoce el papel del investigador como mediador intercultural y promueve una reflexión crítica sobre su propia posición y experiencia en el campo. Según el autor, "el reflexivismo etnográfico permite a los investigadores explorar su propia subjetividad y las interacciones con los sujetos de estudio, enriqueciendo así el análisis de las narrativas personales" (Pujadas, 2000, p. 135).

El reflexivismo etnográfico también destaca la importancia de la autoetnografía, en la que los investigadores utilizan sus propias experiencias como parte del análisis. Este enfoque permite una mayor empatía y comprensión de las historias de vida, ya que el investigador puede relacionar su propia experiencia con la de los sujetos de estudio. Pujadas (2000) describe varias modalidades biográficas que se pueden utilizar en la investigación etnográfica, incluyendo biografías, autobiografías, documentos personales y la historia oral. Cada una de estas modalidades ofrece diferentes perspectivas y enfoques para el análisis de las trayectorias personales.

En conclusión, se concuerda con Pujadas para la utilización del método biográfico en esta investigación pues es esencial para estudiar la memoria en sus diferentes formas. Este enfoque permite conectar las experiencias individuales con los procesos históricos y culturales más amplios, ofrece una ventana única para explorar cómo las personas construyen y reinterpretan sus identidades a lo largo del tiempo y proporciona una comprensión rica y detallada de las dinámicas sociales y culturales.

La investigación biográfico-narrativa es altamente afín a mi estudio sobre las agrupaciones danzarias universitarias cubanas como recurso de resistencia cultural frente a la globalización. Este enfoque permite capturar las experiencias individuales y colectivas de los miembros, explorando cómo construyen su identidad y sentido de pertenencia a través de las prácticas danzarias. Además, enfatiza la importancia de contextualizar estas experiencias dentro del entorno social y cultural, y de reflexionar sobre la influencia del investigador.

Además, este método valora las narrativas y significados personales, reconociendo la diversidad y complejidad cultural, y facilita la transmisión de conocimientos y valores culturales esenciales para la resistencia cultural en un mundo globalizado. Este enfoque valora la importancia de las historias de vida y las narrativas personales como fuentes de conocimiento. Uso de metodologías cualitativas: como entrevistas en profundidad y análisis de contenido, para obtener una comprensión profunda de las experiencias y percepciones de los participantes. Revalorización de las voces subalternas: este enfoque busca dar voz a grupos subrepresentados o marginados, promoviendo la inclusión y la diversidad cultural. Esto es crucial para la resistencia cultural frente a la homogeneización impuesta por la globalización.

El enfoque biográfico narrativo te permite obtener datos cualitativos ricos y variados, proporcionando una comprensión profunda de las experiencias, identidades y prácticas culturales de los individuos y comunidades. Estos datos son esenciales para explorar cómo las agrupaciones danzarias universitarias cubanas actúan como recursos de resistencia cultural frente a la globalización. Considera además el contexto histórico y social en el que se desarrollan las prácticas

culturales, reconociendo la influencia de factores externos en la formación y resistencia de la identidad cultural.

Ejemplos de Aplicación en la Investigación de Agrupaciones Danzarias Universitarias Cubanas

- **Historias de Vida:** Narraciones de la trayectoria personal de los bailarines, incluyendo cómo y por qué se unieron a la agrupación danzaria, y cómo esta experiencia ha influido en su vida.
- **Memorias Personales y Colectivas:** Recuerdos de eventos significativos, como presentaciones, festivales y celebraciones, y cómo estos eventos se recuerdan y celebran en la comunidad.
- **Narrativas de Identidad:** Relatos sobre cómo los miembros de las agrupaciones danzarias construyen su identidad cultural a través de la danza y cómo utilizan la danza para resistir las influencias de la globalización.
- **Relatos de Prácticas Culturales:** Descripciones detalladas de las danzas tradicionales y contemporáneas practicadas por las agrupaciones, incluyendo los significados atribuidos a estas danzas y los rituales asociados con ellas.
- **Percepciones y Significados:** Interpretaciones personales sobre la importancia de la danza y las tradiciones culturales en la vida de los miembros de las agrupaciones, y cómo estas prácticas les ayudan a enfrentar desafíos y resistir presiones externas.

La construcción del contexto de las experiencias es esencial para la investigación de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas como recurso de resistencia cultural frente a la globalización. Proporciona una comprensión más profunda y matizada de las prácticas culturales, permite identificar influencias y dinámicas clave, enriquece el análisis reflexivo y facilita la interpretación significativa de los datos. En última instancia, el contexto es fundamental para captar la riqueza y complejidad de las experiencias humanas en su totalidad.

En mi caso puedo discutirlo con los videos sobre las agrupaciones, los videos de los montajes, los folletos, el propio camerino de vestuario, documentos y archivos de la agrupación. El trabajo con datos narrativos es una herramienta poderosa para

la investigación cualitativa, pero requiere una consideración cuidadosa de las implicaciones éticas. Al abordar temas como el consentimiento informado, la confidencialidad, la sensibilidad cultural, el daño emocional, la relación de poder y la transparencia, puedes garantizar que la investigación sea respetuosa y ética.

Esta investigación se desarrolla en Cuba, lo que implica un contexto diferente al resto del sur global por ser un país socialista con unas estructuras de estado y de gobierno muy particulares, con una economía, una política y un poder judicial diferentes a los demás países latinos. El universo de investigación está conformado por todas las agrupaciones danzarias latinoamericanas. De aquí se desprende la población son las agrupaciones danzarias universitarias de Cuba, pertenecientes al movimiento de artistas aficionados. Esto, fundamentado en la representatividad que tiene este movimiento para la conservación y salvaguarda de las tradiciones danzarias de la región y sobre todo para la preservación de la identidad cultural desde una lógica de resistencia, que procura comprender la resistencia cultural no como un fenómeno de encierro, sino como un proceso creativo, de avance, de desarrollo y de diálogo cultural.

Estas agrupaciones están conformadas por miembros de la comunidad estudiantil y profesoral universitaria. Sus miembros pertenecen a las diferentes facultades que integran las universidades, en su mayoría jóvenes entre los 18 y 24 años. No tienen un límite de participantes y son dirigidos por un instructor de danza, un especialista o un promotor cultural de danza.

La muestra es una muestra intencionada de sujetos tipos. Trabajamos desde y con agrupaciones danzarias universitarias cubanas pertenecientes al movimiento de artistas aficionados de la Federación Estudiantil Universitaria de Cuba; agrupaciones como *5 de Diciembre*, *Maraguán*, *Nuestra América*, *Anacaona*, y *Telón Abierto*. Mi acercamiento a estas agrupaciones está dado porque fui miembro de una de ellas por más de 13 años, además compartí en diferentes eventos con las otras y tengo conocimiento de su trabajo.

Los criterios de selección de la muestra deben ser los siguientes:

1. Agrupaciones danzarias universitarias de Cuba

2. Agrupaciones danzarias de comprobada experiencia artística
3. Tener una vida cultural estable, con un mínimo de 10 años de trabajo en universidades.
4. Repertorio vinculado al folclore latinoamericano.

En un principio se pensaba trabajar con las agrupaciones danzarias de la provincia de Villa Clara: “*Nuestra América*” y Conjunto Danzario “*5 de Diciembre*”, pero durante la estancia en Cuba empeoraron las condiciones energéticas y climatológicas existentes en el país, llevando a paralizar todas las actividades en varias ocasiones por períodos hasta de 15 días, por lo que fue preciso ajustar el trabajo con una sola compañía de danza en función del logro de los objetivos de la investigación.

Las herramientas a utilizar durante la investigación:

El protocolo de trabajo en campo se desarrolló acorde a los intereses particulares de la investigación. En una investigación de corte etnográfico como la que se pretende realizar es importante tener en cuenta aspectos muy particulares de los instrumentos a utilizar. En esta investigación trabajaremos con:

1- Análisis de documentos, registros, materiales y artefactos: Hernández Sampieri, Fernández y Baptista plantean que son:

una fuente muy valiosa de datos cualitativos son los documentos, materiales y artefactos diversos. Nos pueden ayudar a entender el fenómeno central de estudio. Prácticamente la mayoría de las personas, grupos, organizaciones, comunidades y sociedades los producen y narran, o delinean sus historias y estatus actuales (2014, p.415).

Revisé y analicé documentos relevantes como registros históricos, programas de eventos y materiales promocionales. Esto me ayudó a situar las prácticas actuales en un contexto histórico más amplio (Bowen, 2009). Se utilizaron para precisar si la práctica sociocultural de agrupaciones danzarias universitarias latinoamericanas puede verse como recurso de resistencia cultural. Entiéndase como documentos también, todos los archivos audiovisuales y materiales de estas agrupaciones.

2- Observación: La observación según Hernández Sampieri *et al* (2014) “es formativa y constituye el único medio que se utiliza siempre en todo estudio

cualitativo. Podemos decidir hacer entrevistas o sesiones de enfoque, pero no podemos prescindir de la observación” (p.399). Mediante esta herramienta podemos detallar los sucesos que se dan dentro del grupo observado, permite estar atentos a los eventos que puedan suceder y estar activos para intervenir.

Por otra parte, Guber plantea que una técnica que ha adquirido una lógica propia en el trabajo de campo etnográfico, es la observación participante y expresa que:

el objetivo de la observación participante ha sido detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad. La aplicación de esta técnica, o, mejor dicho, conceptualizar actividades tan disímiles como "una técnica" para obtener información supone que la presencia (la percepción y experiencia directas) ante los hechos de la vida cotidiana de la población garantiza la confiabilidad de los datos recogidos y el aprendizaje de los sentidos que subyacen a dichas actividades (2001, p.22).

Esta técnica permite realizar la observación y la participación de manera simultánea. “La observación participante permite recordar, en todo momento, que se participa para observar y que se observa para participar, esto es, que involucramiento e investigación no son opuestos sino partes de un mismo proceso de conocimiento social” (Holy,1984).

Según Rosana Guber (2001) la observación participante se ha convertido en un medio idóneo para las develaciones y hallazgos, ofrece la posibilidad de analizar de forma crítica la teoría y poder aplicarla a las realidades estudiadas y además poniendo a dialogar diferentes puntos de vista.

La técnica de participar-observar-participar ha sido una de las estrategias principales. Esta metodología implica integrarse plenamente en las actividades de las agrupaciones, observar detalladamente las dinámicas internas y luego participar nuevamente con un mayor entendimiento del contexto y los significados culturales (Spradley, 2016). Este enfoque me ha permitido capturar las sutilezas y matices de las prácticas culturales desde una perspectiva interna.

3- Entrevista: El intercambio comunicativo con los informantes es fundamental en la investigación etnográfica, decir de Reguillo (2002) “el etnógrafo trabaja sobre la observación de las prácticas y sobre los discursos (representaciones objetivadas) que elaboran los actores sobre esas prácticas. A esa conversación se le nombra *entrevista*”.

Por su parte Hernández Sampieri (2014) la define como “una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados)” (p.403). Pero para efectos de esta investigación nos regiremos por Guber, quien la define como:

una situación cara-a-cara donde se encuentran distintas reflexividades, pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. Entonces la entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación [...] Su validez radica en obtener información verificable, cuyo contenido sea independiente de la situación particular del encuentro entre ese investigador y ese informante. (2001, p.30).

Es prudente decir además que dichas entrevistas pueden clasificarse en estructuradas o semi estructuradas o en profundidad. Durante este proceso investigativo estaremos utilizando la semiestructurada con preguntas abiertas que le permite una mayor expresividad del entrevistado.

En el caso de esta investigación se realizarán a los directivos de estas agrupaciones en las universidades para constatar el nivel de conocimiento e información con relación a la práctica sociocultural de agrupaciones danzarias universitarias y a los metodólogos y personal vinculado al ámbito de la dirección provincial de cultura a nivel regional, para identificar los aspectos que caracterizan el trabajo de la danza y sus practicantes dentro de las universidades cubanas (Maestros, integrantes de los grupos danzarios, directores de casas de cultura de las provincias a las q pertenecen estas agrupaciones, metodólogos provinciales de danza, etc.).

En este trabajo de campo realicé entrevistas semiestructuradas con miembros de las agrupaciones danzarias para obtener perspectivas detalladas y personales. Estas entrevistas han sido cruciales para entender las motivaciones,

desafíos y significados que los participantes atribuyen a sus prácticas culturales (Kvale & Brinkmann, 2015).

Técnicas de investigación social: Etnográfico: “permitirá el estudio de la cultura en sí misma, es decir, delimitar en una unidad social particular cuáles son los componentes culturales y sus interrelaciones de modo que sea posible hacer afirmaciones explícitas a cerca de ellos” (García Jiménez, 1994, p.45). Esto me ayudará a determinar las características que conforman la práctica sociocultural de estas agrupaciones y sus interrelaciones con la identidad y la resistencia cultural, de modo que sea posible hacer afirmaciones explícitas acerca de ello.

Para la validación de la investigación tomaremos como referencia a Saukko, cuando propone el modo dialógico de hacer y plantea que:

La investigación estaría atenta a los aspectos vividos, culturales, sociales y materiales de nuestras realidades, y reconocería que puede haber disyunciones entre ellos. Su objetivo sería cultivar modos de análisis social y cultural que fueran a la vez sensibles a las diferentes realidades y capaces de tender puentes entre ellas. Se espera que este modo de investigación también fomente una política que acerque a diferentes grupos, con sus diferentes preocupaciones y puntos de vista, juntos para comenzar a construir un mundo común, más igualitario y pluralista (2023, p.35).

Referente a la investigación pues toma en cuenta el contexto general para cada una de estas agrupaciones, pero además el propio de cada una de ellas, al encontrarse en diferentes universidades. Permite analizar cuánto hay de común entre dichas agrupaciones y el trabajo que realizan, cómo vive cada una de estas agrupaciones el mismo proceso de creación y cómo se puede construir a partir de las particularidades de cada una un modo común de crear en función de ser mejores.

Desarrollo en campo

El proceso de entrada al campo comenzó durante el 2024-2 a partir del mes de septiembre. Comenzamos por la provincia de Villa Clara con entrevista a metodólogos de danza del Consejo Provincial de Casas de Cultura y a la directora de la agrupación danzarias “5 de Diciembre”.

1. Llegada y Contacto Inicial: Mi acercamiento con las agrupaciones danzarias comenzó con una serie de visitas a la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, donde asistí a varios ensayos y presentaciones públicas. No fue difícil en lo absoluto pues yo trabajaba en la Dirección de Extensión Universitaria, encargada del movimiento de artistas aficionados del cual el conjunto forma parte y además fui director de este grupo por más de 6 años antes de entrar a la maestría y bailarín del mismo por más de trece años. Pero durante estos eventos, me presenté a los líderes de las agrupaciones y demás miembros con mi rol de investigador y expliqué los objetivos de mi investigación.

2. Establecimiento de Relaciones

Después del contacto inicial, asistí regularmente a los ensayos y reuniones de las agrupaciones. Mi participación activa y constante ayudó a construir confianza y establecer relaciones colaborativas con los miembros. Muchos me conocían, la directora y coreógrafa es mi antigua compañera de trabajo y realmente somos un buen equipo, nos complementamos muy bien.

3. Recolección de Datos

A lo largo de estos meses, llevé a cabo la técnica de participar-observar-participar, así como las entrevistas en profundidad. También recopilé documentos y materiales históricos para analizar el desarrollo y evolución de las agrupaciones.

4. Reflexión y Análisis

Realicé una reflexión continua sobre los datos recogidos, utilizando la triangulación para asegurar la validez y fiabilidad de los hallazgos (Denzin, 2012). Este proceso incluyó la codificación de entrevistas y notas de campo para identificar patrones y temas emergentes (Charmaz, 2014).

Cuadro de Resumen de la Investigación Realizada

Actividad	Descripción	Resultados
Contacto Inicial	Presentación en eventos públicos y contacto con líderes de agrupaciones	Establecimiento de relaciones colaborativas
Participar-Observar-Participar	Integración en ensayos y presentaciones de agrupaciones, observación de dinámicas internas, y nueva participación con mayor entendimiento.	Recopilación de datos contextuales y dinámicas internas.

Entrevistas en Profundidad	Entrevistas semiestructuradas con miembros de agrupaciones.	Perspectivas detalladas sobre motivaciones y desafíos.
Análisis de Documentos	Revisión de registros históricos y materiales promocionales.	Contextualización histórica y evolución de prácticas culturales.
Reflexión y Análisis	Reflexión crítica y triangulación de datos mediante codificación y análisis cualitativo	Identificación de patrones y temas emergentes para comprender la resistencia.

***Elaboración propia**

Durante los ensayos, se pudo observar un fuerte énfasis en la preservación de las tradiciones culturales. Las danzas tanto cubanas como las referidas al folclore latino estaban acompañadas por sus músicas tradicionales, se ejecutaron con un profundo respeto por las técnicas y estilos históricos. Los participantes expresaron su orgullo por mantener vivas estas tradiciones, a decir de Markito: “estas danzas son una parte esencial de nuestra identidad cultural. Nos conectan con nuestras raíces y nos permiten celebrar nuestra herencia” (2024). Como señalan González Lima y Agüero Contreras (2023), estas prácticas son esenciales para reafirmar la identidad cultural y resistir la influencia de la globalización.

También pudimos ver como a pesar de la influencia global, las agrupaciones danzarias universitarias han encontrado formas de incorporar elementos contemporáneos sin perder su esencia cultural. Este proceso de adaptación se vio en la integración de movimientos modernos en coreografías tradicionales, lo cual es claro ejemplo de una forma de resistencia activa y creativa. Canclini (2009) describe este fenómeno como una reconfiguración constante frente a las formas de dominación emergentes.

Durante este tiempo en la universidad pude ver también como las agrupaciones juegan un rol crucial en la cohesión social de la universidad. Los ensayos no solo son espacios de práctica, sino también de intercambio cultural y construcción de comunidad. Los miembros destacaron cómo su participación en estas agrupaciones les ha ayudado a conectarse con su herencia cultural y a formar lazos sólidos con sus compañeros. López-Martínez, Useche Aldana y Martínez Hincapié (2016) subrayan la importancia de estas prácticas para la construcción de identidades colectivas y valores comunitarios.

A través de la participación en los ensayos pude reafirmar que las danzas ejecutadas son más que movimientos; son narrativas vivas de la historia y cultura cubana. Durante los ensayos, se contó con frecuencia la historia detrás de cada danza, reforzando la memoria colectiva de la comunidad. Coincidiendo con Martínez Bernal (2017) quien destaca cómo estas prácticas son vitales para la preservación de la memoria colectiva y la resistencia cultural.

Uno de los desafíos observados es la falta de recursos y apoyo institucional. Se hace necesario prestar mayor atención por parte de la institución a esta agrupación. La desatención puede conllevar a la desmotivación del personal. Luego de este análisis podemos concluir diciendo que las agrupaciones danzarias universitarias cubanas son un claro ejemplo de resistencia cultural en el contexto de la globalización. A través de la preservación de la identidad cultural, la adaptación creativa, la cohesión comunitaria y la transmisión de la memoria colectiva, estas agrupaciones defienden y revitalizan las tradiciones culturales cubanas y latinoamericanas. Sin embargo, enfrentan desafíos significativos que requieren atención y apoyo institucional para asegurar su continuidad y desarrollo.

Cuadro resumen de las entrevistas realizadas.

Entrevistada/Entrevistado	edad y sexo	facultad	A qué se dedica	Relación con las agrupaciones	Aportes a la resistencia cultural	Desafíos mencionados	Esperanzas para el futuro
Dainier Rojas Gómez	9	Facultad de Ciencias Económicas	Profesor y Bailarín	Miembro activo durante 6 años	Preservación de tradiciones culturales cubanas y latinas	Falta de recursos y apoyo institucional	Continuar creciendo y atraer más jóvenes, no dejar que estas agrupaciones mueran nunca.
Daimé Cebrián Suárez	5	Facultad de Ciencias Sociales	Bailarina, profesora y ensayadora	Miembro activo durante 13 años	Transmisión de tradiciones culturales a nuevas generaciones	Falta de recursos para poder intercambiar con otras universidades del mundo	Seguir creciendo y atrayendo a más personas. Continuar siendo emblema

							cultural de la FEU en la provincia y el país y defender nuestro arte en todos los frentes.
Manuel Alejandro Gáinza Pérez	0	Facultad de química Farmacia	bailarín	Miembro activo 2 meses	Fortalecimiento del sentido de identidad cultural	Competencia con tendencias de bailes actuales ritmos emergentes, falta de apoyo	Ampliar mi estancia en el grupo y obtener mayor apoyo por parte de prpfesores]
Ginley Durán Castellón	0	Dirección de Patrimonio, Universidad Central	Director de Patrimonio, Universidad Central y apoyo institucional del conjunto	Asesor, diseñador de vestuario y profesor	Conservación y promoción de las tradiciones culturales cubanas y del folclore latinoamericanaan o	Falta de recursos y colaboración interinstitucional	Aumentar visibilidad y colaboración interinstitucional y fomentar el intercambio internacional
Yansiris Gutiérrez Gómez	8	Facultad de humanidades	bailarina	Miembro Activo 2 meses	Defensa de la identidad, la cultura cubana y latina	La apatía generacional de estos tiempos y la cultura comercial imperante	Permanecer durante varios años y llevar nuestro arte por disímiles lugares

Descripción de Indicadores Adicionales:

- Rol dentro de la agrupación: Este indicador proporciona información sobre el papel específico de cada entrevistado dentro del conjunto, resaltando su contribución directa a las actividades y la organización de la agrupación.
- Desafíos mencionados: Este indicador resume los principales desafíos que cada entrevistado ha identificado en su relación con las agrupaciones, proporcionando una visión general de los obstáculos que enfrentan en su labor de resistencia cultural.

- Esperanzas para el future: Este indicador recoge las expectativas y deseos de los entrevistados para el futuro de las agrupaciones, reflejando sus aspiraciones y objetivos a largo plazo.

La información recopilada será sistematizada y relacionada con todos los demás apartados de la tesis para proporcionar un análisis comprehensivo de cómo las prácticas socioculturales de las agrupaciones danzarias universitarias actúan como un recurso de resistencia cultural frente a la globalización. Este trabajo será desarrollado en el tercer capítulo de la tesis.

Para analizar la entrevista, seguí un proceso de codificación cualitativa, identificando fragmentos significativos del discurso del entrevistado que reflejan las categorías principales. Para elegir los relatos más relevantes, consideré aquellos que mostraban expresiones claras de vinculación identitaria y compromiso con la defensa cultural. Me enfoqué en:

1. Relatos donde el entrevistado reafirma su identidad con énfasis en el lenguaje corporal y emocional.
2. Narraciones que explican el rol de la danza en la preservación cultural.
3. Fragmentos donde se evidencie una confrontación entre la tradición y la globalización.

La variable principal de mi investigación, que es resistencia cultural, la dividí en 3 categorías de análisis. En la tabla que sigue, les muestro la codificación de estas tres categorías fundamentales:

Codificación de categorías

Categorías de análisis	Ejemplo de frases y códigos su análisis	
Identidad	<p>“Gerardo Arboláez es un cubano, un cubano criollo, muy criollo (reafirma que bien criollo y sonríe)” → La identidad se expresa aquí con énfasis en la cubanía y en la idea de ser “criollo”, lo que refuerza un sentido de arraigo y pertenencia.</p>	<p>“Me acerqué a ella y descubrí cómo los niños y las niñas dedicaban tiempo a montar danzas con ellas y eso me gustó (expresión de alegría en su rostro)” → Su interés por la danza se vincula a su identidad desde la infancia, reforzando el papel de la cultura en su construcción personal.</p>
Defensa de la cultura	<p>“Las agrupaciones danzarias juegan un papel importantísimo dentro de lo que es el conocimiento del estudiante universitario [...] las expresiones danzarias cambian, pero no son las mismas en cada pueblo. Cada pueblo encierra una cultura, una cultura popular tradicional...” → Aquí se subraya la importancia de la danza como vehículo de transmisión cultural y herramienta para la preservación de expresiones tradicionales.</p>	<p>“Yo creo que la gran fortaleza que tienen estas agrupaciones es el empeño de preservar las tradiciones, de mantener esa cultura que ha llegado a nuestros días” → Gerardo enfatiza que la continuidad del arte danzario es clave para la cultura cubana.</p>
Creación como resistencia	<p>“En un contexto globalizado como el que vivimos, que aboga por la homogenización de las tradiciones, costumbres e identidades de los pueblos, ¿qué papel crees que juegan estas agrupaciones danzarias dentro del ámbito universitario cubano?” → La pregunta por sí misma ya señala la relevancia de la resistencia cultural.</p>	<p>“Hacer de cada expresión danzaria tradicional una memoria viva, una fuente de experiencia, de vivencia donde los jóvenes y niños puedan conocer y beber de la savia de estas expresiones” → La danza como espacio de resistencia frente a la pérdida de identidad y la estandarización cultural.</p>

Una vez detectados los códigos y las construcciones verbales de cada relato o entrevista organicé toda la información en un solo lugar. A continuación, presento un cuadro con frases claves organizadas según las tres categorías principales. Este cuadro permite visualizar cómo cada entrevistado expresa de manera auténtica su percepción sobre la identidad, la defensa cultural y la resistencia cultural. Se observa cómo la danza es entendida no solo como un arte, sino como un territorio de lucha, reafirmación y memoria.

Entrevistado	Identidad	Defensa de la cultura	Resistencia cultural
Daime	"Estas danzas son una herramienta para mantener vivas nuestras tradiciones y para enseñar a las nuevas generaciones sobre la riqueza de nuestra cultura."	"Me esfuerzo por transmitir a mis estudiantes el amor por la danza, porque sé que es parte de nuestra identidad colectiva."	"Cada ensayo es una lucha contra la pérdida de nuestra historia. Bailar es resistir la globalización que trata de homogeneizar nuestras expresiones."
Gerardo	"Gerardo Arbolaez es un cubano, un cubano criollo, muy criollo (reafirma que bien criollo y sonríe)"	"Las agrupaciones danzarias tienen la responsabilidad de mantener vivas nuestras tradiciones, son espacios donde la memoria se activa."	"La globalización impone modelos ajenos, pero nuestras danzas siguen siendo un muro de contención, un espacio donde reafirmamos lo que somos."
Dainier	"El estar en cada montaje de danza es como estar en una clase de historia del arte de nuestra región. Cada danza que aprendo me hace sentir más parte de mi comunidad."	"Bailar las danzas de nuestros pueblos es defenderlas frente a la amenaza de olvido."	"Hemos aprendido danzas tradicionales de varios países latinoamericanos, lo que nos ayuda a preservar y fortalecer nuestras identidades."
Ginley	"Desde pequeño supe que la danza era mi forma de expresión, un reflejo de mi identidad como cubano."	"He visto generaciones enteras enamorarse de nuestra cultura y sentirse orgullosas de sus raíces, eso es lo más valioso de la danza."	"La globalización intenta borrar nuestras expresiones, nos enfrentamos a una cultura mediática que nos dicta qué debe gustarnos, pero aquí seguimos, apostando por lo nuestro."
Marcos	"Hemos creado coreografías que combinan movimientos tradicionales con ritmos modernos, manteniendo nuestra esencia."	"Cada pueblo tiene una identidad en su danza, debemos proteger eso para que no se diluya con el tiempo."	"Cada vez que bailamos, reafirmamos nuestra identidad cultural."
Yansiris	"Mi participación en la agrupación ha tenido un impacto profundo en mi vida. He desarrollado un sentido más fuerte de orgullo y pertenencia hacia mi cultura. Bailar aquí me da sentido de comunidad, somos más que un grupo, somos familia."	"Cada taller es una oportunidad para educar sobre nuestra identidad cultural y promover su defensa." "Lo que hacemos tiene significado, preservamos algo que es nuestro."	"No dejamos que las tendencias comerciales nos dicten cómo expresarnos." "Los jóvenes deben entender que bailar no es solo moverse, es defender nuestra historia, nuestro legado."
Guesler	"La danza es parte de nuestra esencia, nos une." "Cada ensayo es una clase de historia del arte y de cultura cubana, además, estar en el grupo es como tener una segunda casa."	"Nuestro trabajo en el conjunto es una tarea cultural que necesita compromiso y conciencia." "Defendemos la importancia de nuestras expresiones artísticas en la sociedad."	No permitimos que nuestra tradición se transforme solo en espectáculo." "Mantener viva nuestra danza es una forma de mantenernos en el tiempo. No somos piezas del mercado global, somos portadores de historia."
Yailyn	"Cada movimiento tiene un significado en nuestra historia." "Los ensayos son espacios de interacción y construcción de comunidad, fortalecen nuestra identidad."	Si no cuidamos nuestras expresiones culturales, las perdemos." "Las agrupaciones nos enseñan valores culturales y nos conectan con nuestras raíces."	Mantener estas prácticas vivas es un acto de resistencia." "Si dejamos morir nuestras prácticas, estamos dejando morir nuestra identidad. La danza es un acto de resistencia."
Manuel	"Ser parte de esto me ha enseñado a valorar quién soy y de dónde vengo."	"La defensa de la cultura requiere esfuerzo, compromiso y trabajo constante."	"Seguiremos bailando, porque cada paso es una respuesta a la imposición de modelos externos."

Al comparar los relatos de los integrantes de la agrupación y demás entrevistados, entendí que la danza era más que un arte para ellos: era una forma inherente de resistencia frente a la pérdida de identidad. En cada respuesta, la idea de preservar la cultura, de defender lo nacional y latino aparecía como un hilo conductor. Lo que en un principio parecía un estudio sobre danza universitaria se reveló como una investigación sobre resistencia cultural. Este es justo el momento donde la investigación se transforma en conocimiento, donde el análisis da sentido al proceso, ya no se trata solo de clasificar respuestas, sino de comprender lo que subyace en ellas.

Capítulo 1: Fundamentos teóricos de la cultura de la resistencia: identidad, danza y prácticas culturales frente a la homogenización

La resistencia cultural, entendida como un proceso dinámico de preservación, adaptación y transformación, constituye un elemento fundamental en la defensa de la identidad frente a los efectos de la globalización. En el contexto cubano, las agrupaciones danzarias universitarias desempeñan un papel central en este fenómeno, pues a través de la danza no solo se reivindican las tradiciones locales, sino que también se generan espacios de creación que fortalecen el sentido de pertenencia y comunidad. Este capítulo aborda los fundamentos teóricos que sustentan la resistencia cultural, estableciendo un marco conceptual que permitirá comprender el papel de la identidad y las prácticas artísticas en la preservación de la diversidad cultural.

Para ello, se desarrolla un análisis en torno a cuatro apartados clave. En primer lugar, se examina la relación compleja entre globalización, identidad y prácticas culturales, evidenciando cómo los procesos de homogenización imponen desafíos sobre la cultura local, al tiempo que generan respuestas de resistencia. A continuación, se profundiza en el papel de la identidad en las prácticas danzarias, explorando su construcción y reafirmación a través del cuerpo en movimiento. Seguidamente, se aborda el concepto de prácticas culturales como expresión de resistencia, enfatizando cómo la danza universitaria cubana no solo reproduce elementos tradicionales, sino que los resignifica en función de la contemporaneidad. Finalmente, se introduce el análisis de la cultura de la resistencia como una lucha por la defensa de la identidad, estableciendo un marco teórico que permitirá comprender cómo las prácticas artísticas y comunitarias se convierten en herramientas de afirmación cultural en un mundo globalizado.

Desde una perspectiva sociocultural, este capítulo busca trazar las bases teóricas para entender el papel de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas como recursos de resistencia cultural. A través de un enfoque interdisciplinario, se articularán los aportes de diversos autores y teorías que permitirán contextualizar la relación entre identidad, prácticas culturales y

globalización, proporcionando una base sólida para el análisis de los capítulos posteriores.

Globalización, identidad, prácticas culturales y la cultura de la resistencia, una relación compleja

La globalización es un vocablo que se ha puesto de moda desde el siglo pasado y que resuena con mayor fuerza en el siglo XXI. No hay una reunión o evento entre las naciones del mundo en el cual no se toque desde alguna arista este tema, pues se le atribuyen todos los cambios y dinámicas de la vida actual. El término ha sido punto de análisis e investigación para estudiosos del tema, coincidiendo en la influencia que ejerce este fenómeno en las esferas de la vida, como la economía, la política, la sociedad y la cultura, que es el lugar desde el cual enfocaremos este estudio.

Al hablar de globalización coincidimos con Giddens (2000), cuando plantea que “la globalización es un proceso complejo de múltiples interrelaciones, dependencias e interdependencias entre unidades geográficas, políticas, económicas y culturales; es decir, continentes, países, regiones, ciudades, localidades, comunidades y personas”. En el panorama actual es entender la globalización desde el incremento de la integración de las tecnologías de información y las comunicaciones, bienes, servicios y de los mercados de manera internacional. Esto tienen su origen en cuatro elementos fundamentales:

Un origen político: la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989 y el consecuente colapso e implosión de la sociedad y del paradigma socialista; 2) Un origen económico: la generalización a escala mundial de la economía de mercado con la consiguiente apertura, cada vez más irrestricta, de los países al libre comercio exterior; 3) Un origen tecnológico: el vertiginoso desarrollo de las telecomunicaciones, la informática y la masificación del transporte aéreo de personas. 4) Un origen socio-cultural: la explosión del turismo de masas, cada vez más creciente a nivel internacional, que lleva a los individuos a través de vivencias personales directas (más intensas que las virtuales logradas vía la televisión y el

cine) a internalizar valores y preferencias comunes sin importar su origen geográfico (Frediani, 1998).

La actualidad ha impuesto dinámicas de vida mucho más complicadas para las personas, lo que ha provocado transformaciones en campos como la economía, la política y la sociedad, cuyas secuelas han dejado marcas en la vida del ser humano. Guttal define que la globalización es un término utilizado para:

describir una variedad de cambios económicos, culturales, sociales y políticos que han dado forma al mundo en los últimos 50 años, desde la muy celebrada revolución de la tecnología de la información a la disminución de las fronteras nacionales y geopolíticas en la cada vez mayor circulación transnacional de bienes, servicios y capitales. La creciente homogeneización de los gustos de los consumidores, la consolidación y expansión del poder corporativo, el fuerte aumento de la riqueza y la pobreza, la “McDonaldisation” de los alimentos y la cultura, y la creciente ubicuidad de las ideas democráticas liberales, de una u otra manera, se atribuyen a la globalización (2007, p.523).

En esta misma dinámica también podemos rescatar el siguiente planteamiento donde se expresa que:

La globalización significa que el planeta en su conjunto pase a funcionar como un solo país, una suerte de Aldea Global; a su vez cada país se transforma en una provincia, y éstas quedan reducidas a meros condados, comunas o parroquias de la sociedad planetaria. Ello implica homogeneización de culturas, condicionalidad a las políticas internas y la pérdida de soberanía nacional, por tanto, los condicionamientos de la globalización se expresan en la pérdida de grados de libertad para elaborar políticas autónomas; el replanteo del rol del Estado; la desactualización de las relaciones internacionales tradicionales; la desaparición de rasgos culturales propios que hacen al patrimonio de cada nación; la necesidad de una nueva economía de mercado, abierta, competitiva, desregulada y basada en la iniciativa privada; la modernización de la banca central y del sistema financiero en su conjunto; y la descentralización del poder. (Cardona Agudelo, 2010, p.75)

Las culturas locales, con sus tradiciones, lenguas, costumbres y formas de vida únicas, están en riesgo de desaparecer bajo la presión de las influencias globales predominantes. La reafirmación de la identidad cultural es fundamental para preservar esta diversidad, que es un patrimonio invaluable de la humanidad.

Néstor García Canclini (1995) en su obra “Culturas híbridas” argumenta que la diversidad cultural enriquece nuestras vidas y nos ofrece múltiples perspectivas sobre el mundo.

Stuart Hall (1990) destaca que la identidad cultural es un proceso dinámico de "ser" y "llegar a ser", en el cual las comunidades se redefinen y afirman su lugar en el mundo. Este sentido de pertenencia es crucial para la estabilidad emocional y social de las personas. Además, la globalización tiende a imponer valores y prácticas homogéneas que pueden borrar las particularidades de las culturas locales. La reafirmación de la identidad cultural actúa como un mecanismo de resistencia frente a esta homogenización. Edward Said (1993), en su obra “Cultura e imperialismo”, subraya la importancia de las culturas locales en resistir las imposiciones hegemónicas de las potencias extranjeras para mantener su autonomía y soberanía. La resistencia cultural es, por tanto, una forma de oponerse a la colonización cultural y económica.

La reafirmación de la identidad cultural no implica un rechazo total de las influencias externas, sino más bien una integración selectiva y enriquecedora de nuevos elementos. Esta hibridación cultural puede fortalecer y revitalizar las tradiciones locales, haciendo que sean más dinámicas y adaptables a los cambios del entorno global (García Canclini, 1995). Al integrar elementos externos de manera que enriquezcan la identidad cultural, las comunidades pueden mantenerse relevantes y vibrantes.

La globalización ha promovido una serie de formas de vida que, aunque pueden traer beneficios económicos y tecnológicos, también tienden a homogenizar las culturas y afectar negativamente las identidades locales. Algunas de estas formas de vida afectan las tradiciones, los rituales y las danzas locales: Empezamos con el consumo de cultura de masas: La globalización ha facilitado el acceso a productos culturales de masas, como la música, el cine, y la televisión, predominantemente de Estados Unidos y otros países occidentales. Este consumo masivo de cultura estandarizada reemplaza las producciones culturales locales, lo que lleva a la pérdida de interés y práctica en las tradiciones locales. Las danzas

tradicionales, rituales y festivales pueden verse desplazados por eventos y medios de entretenimiento globalizados (Tomlinson, 1999).

Como segundo punto, la estandarización de modos de vida: La globalización ha promovido modos de vida y valores centrados en el consumo y el individualismo. Las sociedades globalizadas tienden a valorar el éxito económico y el consumo de bienes materiales sobre la comunidad y la preservación cultural. Esta estandarización puede disminuir la importancia de las prácticas culturales tradicionales que enfatizan la comunidad y la cohesión social (Giddens, 1990). En tercer lugar, la urbanización y modernización: El proceso de urbanización, impulsado por la globalización, ha llevado a la migración masiva de poblaciones rurales a ciudades en busca de mejores oportunidades económicas. En este proceso, muchas prácticas culturales rurales, como las danzas y rituales locales, se pierden o se transforman para adaptarse a la vida urbana. La modernización también promueve valores y prácticas occidentales que pueden entrar en conflicto con las tradiciones locales (Harvey, 1989).

Como número cuatro tenemos la mercantilización de la cultura: La globalización ha mercantilizado la cultura, transformando las expresiones culturales en bienes de consumo. Las tradiciones y rituales locales, que originalmente tienen un profundo significado cultural y espiritual, pueden convertirse en meros espectáculos turísticos para el entretenimiento de visitantes extranjeros. Esto puede desvirtuar el significado original de estas prácticas y diluir su autenticidad (Hannerz, 1992). En el quinto puesto la tecnología y medios de comunicación: El acceso global a la tecnología y los medios de comunicación ha cambiado la forma en que las personas interactúan y consumen cultura. Las plataformas digitales y las redes sociales difunden rápidamente tendencias globales, lo que puede llevar a la adopción de prácticas y modas extranjeras en detrimento de las tradiciones locales. Además, la tecnología puede crear una brecha generacional, donde los jóvenes prefieren las tendencias globales sobre las prácticas culturales de sus ancestros (Castells, 2010).

En resumen, el fenómeno de la globalización se plantea como un gran imperio donde se imponen los nuevos lenguajes impuestos por los medios, las

finanzas, las tecnologías de la información y las comunicaciones, el actuar de las grandes transnacionales frente a lo cual el Estado debe jugar un papel rector en el desarrollo social de la nación y en la salvaguarda de su cultura.

La identidad en las prácticas danzarias

Se hace destacar en este sentido que al hablar de Estado nacional nos centramos “un concepto que hace referencia a un sistema socio-económico complejo, que abarca todas las instancias económicas, políticas, sociales, nacionales e internacionales” (Psaron, 2005, p. 61). Estos estados nacionales comienzan a dar una importancia relevante a la idea de la identidad nacional como forma de garantizar su liderazgo y control. Desde este aspecto Castells presenta cuatro elementos determinantes de la identidad nacional:

1- factores primarios, que tiene su preponderancia en la etnicidad, el territorio, la lengua, la religión; 2- factores generativos, que surgen del desarrollo de las comunicaciones y la tecnología, la formación de las ciudades, el surgimiento de ejércitos modernos acompañada de monarquías centralizadas; 3- factores inducidos, que se expresan en la codificación del lenguaje en gramáticas oficiales, la expansión de las burocracias y el establecimiento de un sistema de educación nacional; 4- factores reactivos, expresadas en la defensa de las identidades oprimidas y los intereses sometidos por un grupo social dominante o un aparato institucional, desencadenando la búsqueda de identidades alternativas en la memoria colectiva del pueblo (1999, p. 54).

Al hablar de identidad García Canclini plantea que esta no se construye en relación solamente con un territorio, implica también la relación con el contexto internacional y explica que la definición de identidad:

no debe ser únicamente socio-espacial, sino socio-comunicacional. Por lo tanto, tendrá que articular los referentes locales, nacionales y también de las culturas postnacionales que reestructuran las marcas locales o regionales establecidas a partir de experiencias territoriales distintas. La identidad se conforma tanto mediante el arraigo en el territorio que se habita, como mediante la participación en redes comunicacionales deslocalizadas.

Esta necesaria reconstrucción del concepto de identidad, o deconstrucción de lo viejo, se fundamenta en cuatro cambios conceptuales: a) el carácter históricamente constituido y por lo tanto no sustancialista de las identidades; b) el papel de los componentes imaginarios en la constitución de las identidades étnicas y nacionales, así como en la caracterización de las diferencias con otras etnias y naciones a partir de lo cual la identidad no sería la expresión natural en que se viven; c) la composición multicultural e híbrida de las identidades particulares de cada nación o etnia; y d) el creciente rol de los condicionantes transnacionales en la constitución de nuevas identidades y la disminución de los condicionantes territoriales y raciales de las identidades étnicas y tradicionales (1994, p.170).

Para Giménez (2009) el término de identidad se define como por un componente subjetivo mediante el cual los sujetos se definen a sí mismos y también en su diferencia con el otro a través de símbolos, atributos y formas de cultura permanentes en el tiempo. Por otro lado, Restrepo (2010) plantea ver la identidad como resultado de un proceso se ha construido con el devenir histórico y que por tanto tiene su origen en tiempos que nos anteceden. A esto debemos agregar que hay una identidad personal, pero también una colectiva y que esta identidad cultural no se destruye solo se transforma para seguir existiendo.

La identidad supone un ejercicio de autorreflexión, a través del cual el individuo pondera sus capacidades y potencialidades, tiene conciencia de lo que es como persona; sin embargo, como el individuo no está solo, sino que convive con otros, el autoconocimiento implica reconocerse como miembro de un grupo; lo cual, a su vez, le permite diferenciarse de los miembros de otros grupos (Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010, p.231).

Esta identidad para el autor de esta investigación supone un conjunto de tradiciones, hábitos, costumbres, modos de actuar, símbolos, códigos, creencias religiosas y valores que comparten un grupo de individuos y que tiene sentido de pertenencia para ellos y que esto a su vez los hace diferenciarse de otros y reconocer lo diverso. Pues como diría Vich:

La identidad se funda siempre en la construcción de una diferencia, vale decir, se funda en la imaginación de un 'otro' distinto, cuya representación suele funcionar como una estrategia imaginaria para garantizar la supuesta unidad del enunciante [...] la identidad no es algo dado por la naturaleza sino, más bien, un proceso de

asimilación y aprendizaje cultural que nunca concluye, que cambia constantemente y cuyas variaciones se deben tanto a dinámicas internas como a las múltiples influencias del exterior” (2005, p. 267).

Por ello coincidimos con la siguiente afirmación:

La identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, que existe de antemano y su existencia es independiente de su reconocimiento o valoración. Es la sociedad la que a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de identidad [...] Dicha identidad implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social y es ese constante reconocimiento el que le da carácter activo a la identidad cultural [...] El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios, están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos (Bákula, 2017, p.169).

La danza: práctica y expresión de identidad

Coincido con Adsheed-Lansdale citada en por Fernández cuando plantea que podemos entender la danza como una de las herramientas que permite crear y comunicar la identidad. Al referirse al término de danza, la autora expresa que:

es una forma de comunicación que permite transmitir experiencias, creencias y valores a través del movimiento y el cuerpo. Esta actividad debe ser vista y analizada también como un instrumento para articular cohesión y solidaridad entre miembros de una comunidad. Funge como forma de resistencia contra la opresión y la marginalización; permite a quienes la practican resistir y subvertir normas culturales y sociales dominantes; romper limitantes de la libertad y la igualdad; crear y afirmar identidades dignas y diversas (2023, p.3).

En este sentido, la identidad nacional actúa como un baluarte contra esta homogeneización. García Canclini sostiene que "las culturas locales deben fortalecer sus identidades para resistir la presión de la homogeneización cultural impuesta por la globalización" (2019, p. 45). La preservación y promoción de la

identidad nacional permiten mantener la diversidad cultural y proteger las particularidades de cada nación.

Hall resalta que "la identidad cultural proporciona a los individuos un sentido de pertenencia y cohesión social que es vital para la estabilidad y la unidad de la comunidad" (2020, p.35). Por lo tanto, reforzar dicha identidad es una forma de resistencia que ayuda a mantener la unidad y la solidaridad dentro de la comunidad nacional. Forjar y fortalecer la identidad nacional también empodera a las comunidades locales, otorgándoles una voz y una agencia en un mundo dominado por las narrativas globales. Este empoderamiento es crucial para que las comunidades puedan negociar su lugar en el escenario global sin perder su identidad y autonomía cultural. Said subraya la importancia de la resistencia cultural en su obra *Cultura e imperialismo* allí plantea que: "La resistencia cultural es un acto de autoafirmación que permite a las comunidades proteger su identidad y reclamar su lugar en el mundo" (1993, p. 52).

Smith argumenta que "la identidad nacional incluye elementos como los mitos de origen, los héroes nacionales, los idiomas, las prácticas culturales y los rituales cívicos" (1991, p. 23). Al reforzar estos elementos, se protege la diversidad cultural y se enriquece el patrimonio cultural de la humanidad.

Dentro de la variedad de danzas que existen, encontramos una en particular que es de gran relevancia para este estudio por sus particularidades, y es la danza folclórica o danza típica. Este tipo de danza ayuda a que se generen sentidos de pertenencia hacia un territorio o hacia determinada cultura, ya que su surgimiento está en el seno de las tradiciones y costumbres de determinada comunidad o región, es un legado transmitido por la oralidad y práctica de generación en generación y dota a sus practicantes de métodos y técnicas para su ejecución, como puede ser: el uso de la saya larga y a determinada altura, el representar un hecho folclórico en sí, el marcar el tiempo fuerte del baile con un pie o el otro, y así, entre otra infinidad de características acorde a cada región. Esto imprime al bailaror cierta experiencia que lo convierte en un experto de lo que baila y disfruta.

Este tipo de danza es practicada mayormente en grupos, los cuales suelen formar parte de alguna tradición, una sociedad, o determinada cultura. Al instituir la

como folclórica, esto nos lleva directamente al campo del folklore, entendido éste como representación, tradiciones, identidad, cultura. Ocampo define que:

El folclor refleja los aspectos más recónditos de la idiosincrasia de un pueblo y afirma el orgullo colectivo, por la esencia misma de la patria... porque el folclor nos lleva al conocimiento de las manifestaciones más auténticas de la cultura popular tradicional. El folclor conduce a enseñar el amor a la patria y a despertar el sentimiento del propio grupo, porque representa su alma. Por ello, es importante para un pueblo llegar al conocimiento de sus raíces culturales y a reconocer sus valores y el desarrollo de éstos (2011, p. 61).

Podemos comprender cómo estas danzas folclóricas, son expresiones representativas de la cultura de determinada región o nación. Como plantea Escobar, (2003) al hablar de danzas folclóricas, “son representaciones culturales de una zona determinada expresadas mediante el baile, estas danzas se ejecutan como manera de tradición y es una forma de expresar las ideas o costumbres de una cultura.”

Por su parte Ortega (2022), desarrolla un poco más su análisis sobre este tipo de danza y plantea que se caracterizan por aglomerar un grupo de danzantes y las danzas en parejas, habla también de su forma tradicional, valores, vestuario y música de una comunidad; he incorpora que son heredada de anteriores generaciones y que además es ejecutada por personas comunes.

Prácticas culturales, una expresión de resistencia de los pueblos

La danza cuenta con una parte teórica y otra práctica. La primera tiene la misión de informar los detalles de cada una, como son: la vestimenta, la forma de vida de cada población y época, entre otras. Por su lado la parte práctica favorece que las personas se identifiquen más con el baile. Al hablar de práctica, se comprende como práctica social desde las áreas de estudio de la psicología y la sociología:

a las distintas actividades que se llevan a cabo de manera cotidiana, constante y repetida dentro de una comunidad determinada. Pueden ser trabajos, ejercicios, costumbres, prácticas o procedimientos que sirven como elemento de interconexión entre complejas entidades sociales, que pueden ir desde tribus urbanas y estilos de vida, hasta sociedades enteras. (Equipo editorial, Etecé, 2021).

Al hacer énfasis en lo que a prácticas se refiere podemos decir que “las [...] prácticas contienen: materialidades, funcionamientos, operaciones peculiares que inciden de manera determinante para la producción y reproducción de la vida socio-histórico-político cultural de los sujetos (Haidar, 2006, p. 46). De este planteamiento partimos entonces para decir que la práctica cultural se define en primera instancia como expresiones concretas de acción social mediante las cuales los individuos participan, reproducen o transforman significados dentro de un marco común de sentidos ya sea en contextos hegemónicos o de resistencia.

Por su parte Cortés Garzón al referirse a las prácticas culturales expresa que las mismas, “abren las puertas a las prácticas de la cultura popular, esto implica las prácticas institucionalizadas por la cultura oficial y otras que se han formado en paralelo o trazando diagonales a estas” (2021, p.23), lugar donde también se enmarca esta investigación al analizar el proceso inherente de resistencia cultural que puede darse en la práctica sociocultural de agrupaciones danzarias universitarias cubanas, al ver cómo las prácticas culturales desarrollan una idea de proceso, de acción que constantemente cambia para resignificarse en su relación con el tiempo y el espacio.

Como plantean Itchard y Donati:

“Dentro de una cultura o práctica cultural existe la conciencia de una identidad común, convenciones compartidas que hacen al funcionamiento interno de dicha cultura. Hay sentidos posibles que se inscriben dentro de ella, avalados, sostenidos y reproducidos por los integrantes de la misma (2014, p.112).

A través de la práctica de la danza, la música y la ejecución de pasos de origen tradicional, se puede forjar y fortalecer la identidad nacional. Las instituciones y comunidades que promueven estas actividades contribuyen a un sentido compartido de identidad y orgullo. Las danzas tradicionales actúan como símbolos poderosos que representan la historia, la lucha y la resiliencia de un pueblo, consolidando así su identidad cultural en un contexto contemporáneo (Hall, 1990). Estas prácticas son fundamentales para la comprensión de la construcción simbólica y el consumo cultural dentro de cualquier comunidad. La danza no es solo una forma de entretenimiento, sino un lenguaje simbólico que comunica valores,

creencias y experiencias colectivas. El consumo y la participación en estas actividades refuerzan la cohesión social y la solidaridad comunitaria, resistiendo la homogenización impuesta por la globalización (Bourdieu, 1984).

Haciendo un análisis de los estudios de Itchard y Donati (2014) podemos percatarnos cómo dichas prácticas se pueden asociar al concepto de capital cultural desarrollado por Bourdieu (2013) al afirmar:

“Todo aquello que hemos aprendido, que hemos descubierto y que nos conforma como individuos es parte de nuestro capital cultural. Ese capital cultural es el piso desde el cual nos movemos, interactuamos, miramos, proponemos. Son los valores que tenemos, nuestras creencias, el futuro que deseamos, los saberes y costumbres”. (p. 18)

Lo anteriormente expuesto guarda relación con las prácticas culturales, que, según García Canclini, mencionado en Sunkel (2002), se manifiestan de tres formas: Producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, prácticas, creencias y conductas, a partir de las representaciones, imaginarios y códigos que los sustentan y procesos de subordinación y resistencias

Al decir de Llor Valdiviezo (2019), podemos verlos como elementos, rasgos, valores, muy propios de la identidad cultural de una localidad, una pequeña comuna, o un ámbito geográfico determinado, con un alto valor simbólico; aunque a veces desconocido por sus propios portadores, y también con frecuencia evidenciando altos riesgos de extinción, frente a los embates de la cultura hegemónica o la desaparición “natural” de los sujetos que la sustentan.

Es importante también y cabe mencionar, el análisis llevado a cabo por el francés Pierre Bourdieu (1972) cuando establece que, el habitus¹ es el eje central para explicar la sociología de la práctica. Para dicho autor la forma en que se

¹ Este concepto no es original de Bourdieu, sino que se remonta a Aristóteles. Habitus es la traducción latina que Aquino y Boecio dan al concepto aristotélico de hexis. En ellos, el habitus juega un papel clave como término intermedio entre el acto y la potencia y entre lo exterior y lo interior, ligando así la historia pasada a las actualizaciones presentes. Además, este concepto se encuentra también en la obra de algunos sociólogos clásicos: Durkheim, Mauss y Weber lo utilizan sin definirlo ni teorizarlo. Otros autores utilizan conceptos muy similares; tal es el caso de Manheim (1987) y su “estratificación de la experiencia”.

generan las prácticas, los que la produce y hace posible, era una preocupación de aquí la importancia que le confirió al habitus.

En el mundo actual es ilógico negar las exigencias de las sociedades modernas, en la readaptaciones y correcciones del habitus, en función de su apertura, la capacidad de improvisación, la creatividad. Esto nos hace entender que, a pesar de su permanencia en el tiempo, el habitus puede ser flexible, aceptar modificaciones, adaptaciones, características que son propias de la identidad, lo que nos hace ver, como dirían Itchard y Donati que: "...ninguna práctica es inmutable, sino que todas las acciones de los hombres y mujeres son cambiantes, producto de acuerdos puntuales e históricos" (2014, p.90). Si partimos de lo anterior, podemos decir que la práctica de estas agrupaciones dentro de las universidades puede ser vista como un recurso para contribuir a la preservación del patrimonio cultural inmaterial en el mundo actual, donde entendemos que:

el patrimonio cultural inmaterial comprende las tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional (Ministerio de cultura, Colombia. 2018).

Al analizar a Pérez y Jaramillo, en Colombia, se plantea que:

las prácticas de resistencias son utilizadas por algunas comunidades étnicas en el territorio nacional, son una forma que recurren estos pueblos para llevar a cabo sus procesos de permanencia y de conservar aquellos elementos que consideran propios de su ser de su existencia (2015, p.82).

Para la presente investigación la práctica sociocultural puedo conceptualizarla, de manera que se entienda que la práctica supera a la mera acción evocativa de la danza. Es entender que la acción de las compañías danzarias no es solo el bailar, sino toda la acción sociocultural a nivel identitario, comunitario, institucional y de comunicación, como sistema cultural.

Desde la investigación desarrollada por Castiblanco (2005, p. 258), vemos como a través las prácticas de resistencia se le plantea a la sociedad un modo específico de pensarse y también una manera muy particular de ser pensados como tales, lo que implica la construcción de identidades y el reconocimiento de formas

particulares de existir. Esto nos da la facilidad de entender que el funcionamiento y desarrollo de las prácticas de resistencia, ofrece la oportunidad de poder fortalecer identidades y un mayor auto reconocimiento y conocimiento de estas prácticas. Siguiendo esta misma idea De Certeau al abordar su concepto de “microfísica de las prácticas”, plantea que “las prácticas cotidianas son un ejercicio de micro resistencias y micro libertades” (1999, p. 46). Este propio autor hace un reclamo para que se tomen en consideración no sólo las prácticas que actúan contra el poder establecido, sino más bien aquéllas que se erigen como estrategias de supervivencia en el marco de la vida cotidiana.

Siguiendo la misma investigación de Castiblanco, la autora plantea que:

“las prácticas de resistencia se pueden plantear de las prácticas cotidianas y se construye en la medida que existe la intención de afirmar su identidad, de posicionarse de una manera específica en el mundo social y cultural y en el de las relaciones sociales que de ello se crean o se generan” (2005, p.6).

Este tipo de práctica es un factor importante para ayudar a la preservación de la cultura, la memoria y la identidad de los pueblos, pues ayuda a mantener viva las tradiciones de estas regiones en un mundo actual que amenaza con hacerlas desaparecer. Este tipo de prácticas de resistencia surgen de lo cotidiano y de la interacción con el otro, lo que hace que se afiancen y así poco a poco se enmarcan como relaciones sociales dentro del mundo social y cultural, como algo cotidiano.

A diferencia de la interculturalidad funcional, que se limita a la coexistencia pacífica y el respeto mutuo entre culturas, la interculturalidad crítica va más allá al cuestionar las estructuras de poder que perpetúan la discriminación y la exclusión. Este enfoque promueve la equidad y la justicia social a través del respeto y la valoración de la diversidad cultural, y es particularmente relevante en el contexto latinoamericano debido a la rica y diversa composición étnica y cultural de la región.

Para el trabajo de estas agrupaciones la interculturalidad crítica se convierte en una herramienta esencial, la doctora Mely González Aróstegui destaca la importancia de este enfoque al señalar que “la interculturalidad crítica no solo busca la convivencia pacífica entre culturas, sino que aspira a una transformación profunda de las relaciones de poder que han sido históricamente desiguales” (2001, p. 32).

Este enfoque exige un análisis y una acción crítica sobre las políticas públicas, las instituciones educativas y las prácticas sociales que desarrollan estas agrupaciones y que por todo el vínculo que establecen a través de la dinámica universidad-sociedad son importantes para hacer posible la resistencia ya que son sostenibles en el tiempo, de ahí que pudiéramos entenderlas como prácticas socioculturales de resistencia.

La cultura de la resistencia: una lucha por la defensa de nuestra identidad

Al hablar de la identificación de una cultura de la resistencia en el pensamiento social de una colectividad humana determinada, tenemos que tener presente que esto guarda una relación muy estrecha con la definición de una identidad cultural de esa comunidad y la conformación de una cultura política de ese colectivo. La cultura de la resistencia es fundamentalmente una concepción idealista, dónde la oralidad juega un papel fundamental en la preservación de los valores culturales y tradiciones de una generación a otra.

La cultura de la resistencia, como diría González Aróstegui (2001): “va mucho más allá de una posición política: abarca todo un complejo de ideologías, símbolos, mitos, modos de pensamiento, maneras de ser y creaciones culturales, que son en ocasiones contradictorias”. Es importante tener en cuenta que toda la herencia cultural en Latinoamérica es resultado de los grandes procesos que se dieron entre raza y cultura en las distintas sociedades.

En la actividad práctica de asimilación y apropiación de nuestra herencia cultural, es preciso destacar que los elementos valorativos desempeñan un rol importante. El ser humano que desarrolla la actividad práctica, se pregunta no solo cómo hacer, busca además la forma de hacerlo mejor, lo que evidencia una posición crítica, un juicio valorativo respecto al pasado a través del cual acepta o rechaza formas específicas, en dependencia de las exigencias del presente. Esto nos sirve para hacer comprender que los bailes y danzas folclóricas no tienen por qué ser rígidos en su ejecución, estos pueden perfeccionarse y aun así seguir siendo representativos e identitarios de una determinada cultura. Y es que, al decir de la propia Gonzales Aróstegui (2001), [...] la asimilación tiene lugar no por vía

contemplativa, sino por vía de la actividad práctica creadora del hombre; de aquí el carácter activo que tiene la cultura.

Esto permite ver la práctica sociocultural de estas agrupaciones danzarias desde los estudios culturales, pues estos se enfocan, como dijo Grossberg, en “cómo se producen realidades específicas, entendidas como contextos. Su práctica intelectual puede ser descrita como contextualismo radical. Responde a las demandas de contingencia y la especificidad de los contextos”. En el caso de esta investigación pues vemos estas prácticas en un contexto cubano específico dentro de las universidades.

Grossberg también señala que:

los estudios culturales pretenden analizar los procesos y las prácticas reales gracias a las cuales cualquier contexto se construye como una organización de relaciones. Acogen lo que Marx llamó la especificidad histórica; y es por esto que me he referido a ellos como una práctica del contextualismo radical. Siempre están intentando comprender los acontecimientos en el mundo como partes de contextos contingentes (p.36-37).

Esto es también es parte de los estudios culturales pues intentan generar un conocimiento para ponerlo en función de la lucha política y de los cambios históricos, que a fin de cuentas es lo que tratan de realizar estas agrupaciones con su práctica, defender el legado folclórico de la danza ante la injerencia global, y además pone en proyecto otra visión de estudios culturales, “una perspectiva que promueven lo inter-epistémico e inter-cultural como posicionamientos metodológicos y políticos, apuntando un pensar *desde, entre y con* en vez de un estudio *sobre*” (Walsh, 2010, p. 218).

Marx al señalar que “cada generación ... mira al futuro desde los hombros de la anterior” (1979, p.47), deja claro que la historia humana no es una construcción al antojo de cada historiador, de forma tal que:

la actividad anterior solidificada y heredada, de la cual depende cada nueva generación tiene la peculiaridad de ser adquirida sólo a través de una “actividad diversa” y por los hombres inmersos y relacionados en dicha actividad. De manera que lo que constituye el polo inerte, rígido, independiente en apariencia de la

voluntad y conciencia de los hombres actuales puede conservarse como herencia sólo gracias al dinamismo de una nueva actividad (p.160).

Si vemos esta *actividad* como práctica, podemos entender la relación lógica entre práctica anterior heredada y práctica actual diversa, que tiene su punto cúlspide en el momento en que los individuos hacen suya esa herencia, lo que Marx llamó: el secreto de la existencia humana y de la cultura. La práctica humana en las relaciones sociales, otorga un carácter activo a la cultura y esto es un elemento fundamental para poder entender la cultura de la resistencia como: “un proceso cultural en construcción y desarrollo, y no como una actividad pasiva del hombre, de autodefensa y atrincheramiento.” (González Aróstegui, 2001, p. 9).

Otro aspecto esencial que queremos señalar en este análisis es que a pesar de que la cultura de la resistencia se manifiesta en todas las esferas de la vida social: en lo político, en lo económico, en las diferentes formas de la cultura artística y literaria, en la religión, etc., es en la esfera *socio-política* donde puede encontrarse la clave de su contenido, a partir de todo el movimiento de ideas que siempre genera una situación de dominación cultural, atravesando corrientes, tendencias y concepciones ideológicas. Se trata en este caso de la resistencia cultural, el intento de preservar y conservar valores, tradiciones, costumbres que tienen que ver con la idiosincrasia de un pueblo, pero vista a través del prisma de un fenómeno socio-político: el rechazo a la dominación externa e interna, como una constante en la búsqueda de la emancipación y la soberanía.

Entendido de esta manera el problema, consideramos que el análisis debe incluir la consideración detenida del problema de lo ideal, porque el fenómeno de la cultura de la resistencia se somete a las reglas de comportamiento de cualquier fenómeno ideal, como fenómeno del pensamiento. Solo así, asumiéndolo como un fenómeno ideal, podremos determinar objetivamente cuestiones claves para su comprensión como son las formas ideológicas que se perfilan en todo el proceso de la resistencia, las manifestaciones fenoménicas que de él emanan y los fenómenos socio-económicos que se ocultan tras el predominio de cada posición ideológica. Resulta necesaria, además, una exposición que ayude a comprender esencialmente la cultura de la resistencia como elaboración ideológica y no verla en

la forma limitada de resistencia espontánea. (González Aróstegui, taller, 18 de septiembre de 2024)

Como ha argumentado Walsh (2007), en América Latina el campo de las ciencias sociales ha sido parte de las tendencias neoliberales, imperiales y globalizantes del capitalismo y la modernidad. El desarrollo capitalista en la región marcó el proceso general de nuestro desarrollo histórico, determinando conductas y tareas sociales. A partir de 1990 podemos observar en Latinoamérica un fortalecimiento de estos supuestos como parte de la globalización neoliberal extendida a los campos de la ciencia y el conocimiento. A decir de la propia Walsh durante este tiempo surgen con fuerza en América Latina los movimientos indígenas y afrodescendientes los cuales hacen una nueva propuesta a partir de sus luchas, estableciendo marcos referenciales históricos que superan lo étnico-identitario, resaltan la interculturalidad como proyecto político, y proponen conceptos, conocimientos, y modelos de sociedad radicalmente distintos.

La autora apunta hacia una teoría de pensar *desde, junto y con* estas luchas, y propone entre otras cuestiones:

un legado y camino importantes para (re)pensar los estudios culturales –o, mejor dicho, estudios interculturales-, como proyecto político hoy en el contexto latinoamericano, pero con vistas hacia -y en diálogo con- otros proyectos que apuntan a la construcción de mundos más justos (2007, p. 219).

Tomando en cuenta lo anterior, podemos exponer que, desde punto de vista ideológico y cultural, el nacionalismo latinoamericano ha buscado históricamente, una doble finalidad. Rita Segato, en su obra *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*" (2007), aborda el nacionalismo latinoamericano desde una perspectiva crítica y decolonial. Segato argumenta que el nacionalismo en América Latina ha buscado una confirmación de lo nacional y una base ideológica para el logro de la unidad interna frente a los peligros de dominación externos. Por un lado, tenemos, la confirmación de lo nacional, es decir, la afirmación y reconocimiento de una identidad propia que se distinga de influencias extranjeras. Esto se manifiesta en la valorización y promoción de las tradiciones, lenguas, costumbres y símbolos autóctonos. Este tipo de

nacionalismo es fundamental para preservar la diversidad cultural y el sentido de pertenencia de los pueblos. Por otro lado, tenemos a Anderson (1983), que expresa que el nacionalismo latinoamericano ha buscado también una base ideológica para la unidad interna, consolidándose como un mecanismo de cohesión social frente a las amenazas de dominación externa. La unidad es vista como una necesidad para resistir las influencias políticas, económicas y culturales provenientes de potencias extranjeras, que históricamente han tratado de imponer su hegemonía en la región.

Sin embargo, es crucial distinguir entre diferentes tipos de nacionalismo, ya que no todos buscan el mismo objetivo ni utilizan los mismos métodos. En Latinoamérica, podemos encontrar variaciones significativas:

- *Nacionalismo cultural*: Enfocado en la preservación de la identidad cultural y las tradiciones locales. Este tipo de nacionalismo puede ser inclusivo y celebrar la diversidad interna, promoviendo el orgullo y la continuidad de las prácticas culturales propias (Segato, 2007).
- *Nacionalismo político*: Más centrado en la soberanía y la autonomía política frente a potencias extranjeras. Este tipo puede tomar formas más agresivas en su búsqueda de independencia y puede incluir políticas de protección económica y rechazo a la intervención extranjera (Anderson, 1983).
- *Nacionalismo económico*: Orientado hacia la autosuficiencia y la protección de los recursos nacionales. Este tipo de nacionalismo puede implicar políticas de nacionalización de industrias y recursos naturales, y el impulso de modelos económicos que favorezcan el desarrollo local frente a la dependencia externa (Galeano, 1971).

Cada uno de estos enfoques tiene sus propias implicaciones y maneras de manifestarse en la sociedad, y es importante analizarlos en su contexto histórico y social para comprender sus impactos y efectividad en la consolidación de una identidad y unidad nacional. Si el nacionalismo se traduce en restauración de la comunidad, afirmación de la identidad, emergencia de nuevas pautas culturales, encontraremos puntos de confluencia con una cultura de resistencia activa. Si cae en concepciones chovinistas y en extremos reaccionarios, puede convertirse en un

obstáculo que impida el enfrentamiento a las desigualdades económicas, haciéndole el juego definitivamente a la dominación imperial.

Segato plantea que el nacionalismo debe ser entendido en el contexto de las "políticas de identidad globalizadas" y su impacto en los países latinoamericanos. Ella critica la tendencia hacia la homogeneización cultural impuesta por las fuerzas del sistema económico mundial, y destaca la importancia de "defender un mundo radicalmente plural en el cual prevalezca la diferencia profunda entre opciones culturales". El nacionalismo, en su forma más pura, puede ser una herramienta para la clase dominante, como la burguesía, para consolidar su poder y proteger sus intereses. Sin embargo, como plasmara Anderson (1983), en el contexto de países coloniales y neocoloniales, el nacionalismo ha asumido un carácter progresista y patriótico, sirviendo como un medio para la lucha por la independencia y la autodeterminación. Un ejemplo claro de este nacionalismo progresista es el movimiento de independencia en América Latina, donde líderes como Simón Bolívar y José de San Martín promovieron la idea de una América libre de la dominación colonial europea. Bolívar, en particular, es conocido por su visión de una América unida y libre, que se oponía a la división y explotación colonial (Lynch, 2007).

Otro ejemplo es el nacionalismo indígena en México, que ha sido una fuerza importante en la lucha por los derechos y la autonomía de los pueblos indígenas. Este tipo de nacionalismo no solo busca la independencia política, sino también la preservación de la cultura y las tradiciones indígenas frente a la imposición cultural y económica externa (Díaz-Polanco, 1997). Pero no siempre funciona así, como una herramienta de la clase dominante, porque en países coloniales y neocoloniales, el nacionalismo adquirió un carácter progresista y patriótico. Puede darse el caso de un nacionalismo patriótico, revolucionario, que no es atributo de la gran burguesía.

En el estudio de una cultura de la resistencia se observa, evidentemente, un estrecho vínculo con el proceso histórico y con la Historia de la nación, Cuba en este caso específico.

Benedict Anderson, en su influyente obra *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, argumenta que: "Las

naciones son 'comunidades imaginadas' construidas socialmente, es decir, imaginadas por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo" (1983, p. 6). El autor sostiene que el nacionalismo es un fenómeno moderno que surge con la modernidad y tiene un fuerte componente histórico y además explica que el nacionalismo es un producto de la modernidad y ha sido creado como medio para fines políticos y económicos. Esto implica que la cultura de la resistencia, al igual que el nacionalismo, está profundamente arraigada en el contexto histórico y social de cada comunidad y se manifiesta en dependencia de las diversas situaciones y complejidades de la historia de la sociedad y de la primacía que han tenido en cada uno de esos momentos las distintas clases y grupos sociales del proceso histórico. Juegan un papel fundamental las contradicciones que surgen a partir de las relaciones entre las clases, impulsadas por intereses de tipo material. Recordamos que el nexo sociedad-pensamiento, históricamente precisado, constituye la base de cualquier estudio de las ideas.

Anderson (1983) sostiene que las naciones y las identidades culturales son construcciones sociales que, aunque enraizadas en contextos históricos específicos, adquieren una dimensión que trasciende dichos contextos. Las prácticas culturales de resistencia, entonces, se deben entender no sólo como respuestas a situaciones históricas particulares, sino como manifestaciones de una lucha continua por la autoafirmación y la preservación cultural en un mundo globalizado. Para profundizar en esta idea, se puede argumentar que las prácticas de resistencia cultural funcionan en múltiples niveles:

1. Histórico-Concreto: Responden a contextos y circunstancias específicas, como la colonización, la opresión política o la globalización cultural.
2. Identitario: Contribuyen a la construcción y reafirmación de identidades colectivas, las cuales son esenciales para la cohesión y la solidaridad dentro de las comunidades.
3. Atemporal y Global: Estas prácticas también deben ser vistas como parte de una lucha continua y global por la defensa y la promoción de la diversidad cultural frente a las tendencias homogeneizadoras.

Si utilizamos como referencia lo antes expuesto, podemos decir que la cultura de la resistencia es una manera alternativa de concebir la historia buscando en ella un lugar propio, no podemos verla solamente como una reacción a la dominación extranjera.

Varios son los investigadores que se han interesado en el tema de la resistencia desde diferentes perspectivas. Tomando como base el análisis llevado a cabo por Salazar-Rendón, y Castaño-Urdinola, (2023), podemos ver como la resistencia ha sido tratada desde diferentes perspectivas, tanto teórica como prácticas, desde disímiles lugares en América Latina. Cabe plantear que en la mayoría de sus casos se hace mención a teóricos masculinos que proceden de las grandes potencias como Europa, Estados Unidos y que cuentan con autoridad académica; denotando una ausencia de teoría forjada desde y por académicos e investigadores ubicados en el Sur global, desde otras academias, otras visiones del mundo que también merecen ser reconocidas.

Desde esta línea tenemos a Oliva de Coll (1991) y Chungara (1992), sus obras se centran en el análisis de la resistencia desarrollada por los pueblos indígenas durante el período de colonización en América Latina para poder permanecer en el tiempo. Por otra parte, encontramos a Bonfill Batalla (1988) quien refiere la resistencia desde la defensa de los recursos culturales propios y el apego a las formas tradicionales, y Bartolomé (1993), que habla sobre siglos de resistencia en América Latina y de una resistencia cultural que logra mantener la identidad social; unas veces mutada, transformada pero propia, ve la resistencia en un plano cultural. Estas investigaciones analizan la identidad como un punto fundamental desde el cual trabajan la resistencia desde los estudios culturales y evidencian la existencia de investigaciones sobre dicha temática desde nuestro continente, quizás mucho antes que desde otras visiones del mundo.

En los albores del siglo XXI el tema de la resistencia ha sido tratado también por autores con mucha relevancia para los estudios culturales, tales como Foucault, Laclau, Mouffe, Ranciere, De Sousa Santos, Butler, Bourdieu, Zizek, Escobar, Rivera Cusicanqui, entre otros que, aunque no hacen de la resistencia su tema central, en sus marcos conceptuales corte posestructuralista, posmarxista o de

estudios culturales, a decir de Salazar-Rendón, y Castaño-Urdinola, (2023), utilizan para pensarla desde los fenómenos relacionados con la acción colectiva.

Aquí podemos verlo desde las prácticas de resistencia como preservación de la identidad por Pérez y Jaramillo quienes plantean que “es importante trabajar o realizar acciones conjuntas desde las instituciones gubernamentales, educativas y organizaciones comunitarias para potenciar de alguna manera todo lo relacionado con el proceso de identidad, pero también con las prácticas culturales” (2015, p.85).

El término de resistencia ha sido tratado también desde varias aristas en la esfera sociocultural, cuando lo referimos desde esta perspectiva se expresa que:

no se trata solamente de una cuestión de negar un poder opresor, sino también de crear maneras de existir, lo que incluye formas de sentir, de pensar, y de actuar en un mundo que se va construyendo el mismo a través de variadas insurgencias e irrupciones que buscan constituirlo como un mundo humano. (Maldonado-Torres, 2017, p. 26)

A esto podemos agregar también el análisis realizado por Zemelman, citado por Ferrari (2017) cuando hablar de resistencia dice que, “se piensa también como la capacidad del sujeto para convertirse en constructor de condiciones más coherentes con su desenvolvimiento socio-histórico, es decir, como un ser transformador de su contexto.” Lo que viene acorde al trabajo que realizan estas agrupaciones danzarias que estaremos analizando y a ello agregamos además la definición que plantean Salazar-Rendón y Castaño-Urdinola, al decir que “entendemos la resistencia como acciones, prácticas, performatividades, que expresan desacuerdos frente a relaciones de poder. Frente a esta definición, hacemos énfasis en la idea de desacuerdo y en la condición política de la resistencia” (2023, p.8).

El tema de la cultura de la resistencia ha sido punto de referencia para diferentes investigadores desde la llamada teoría poscolonial. Tenemos aquí a Peter Hulme quien, a través de sus investigaciones sobre esta teoría, desarrolla una línea de trabajo intentan romper los supuestos colonialistas que marcaron los proyectos de crítica política y cultural lanzados desde Europa y Estados Unidos. Este investigador estudia y modifica estos proyectos con la finalidad de examinar y

resistir a las poderosas redes desarrolladas por estas potencias mundiales que controlan gran parte del mundo y, por ende, sus productos culturales.

Por su parte Edward Said, (1995) uno de los grandes investigadores de la teoría poscolonial, nos plantea las características de resistencia vistas a lo largo de la historia durante los enfrentamientos de las diferentes culturas que han sido dominadas primero en sus luchas contra el colonialismo y luego contra el imperialismo. Nos propone dos etapas de resistencia: “resistencia primaria”, de lucha literal contra la intrusión externa, “resistencia secundaria”, es decir, ideológica, cuando se hacen esfuerzos por salvar o restaurar el sentido y la realidad de la comunidad contra todas las presiones del sistema colonial”. (Said. 1995, p. 20-28)

Al hablar de resistencia cultural esta investigación concuerda con González Aróstegui cuando plantea que la resistencia cultural es:

proceso de elaboración ideológica transmitido como herencia a determinados agentes sociales, que asumen en forma de rechazo a lo impuesto, de asimilación de lo extraño cuando sea compatible con la cultura propia, y, por consiguiente, de desarrollo cultural, de creación de lo nuevo por encima de lo heredado (2017, p. 32)

Para este autor la resistencia cultural es toda forma de lucha por preservar nuestra cultura, nuestros valores e identidad frente a toda forma de injerencia. Esta resistencia como bien plantea González Aróstegui (2017) está compuesta por tres momentos: conservación, asimilación y creación y ninguno de los tres momentos tiene que estar necesariamente al mismo nivel de desarrollo del otro, cada uno tienen una manera particular de manifestarse, pues la resistencia está en constante construcción.

El primer momento que es el de la conservación se refiere al de la conservación y preservación de lo originario, lo autóctono, de defender lo identitario. Cuando nos referimos a Cuba en este sentido hablamos de la defensa de nuestra nacionalidad durante sus períodos de rechazo a cualquier tipo de dominación extranjera. En el segundo momento, la asimilación se trata de la incorporación de los elementos y valores ajenos, a nuestra cultura nacional. Se trata de transformar aquellos valores foráneos en función de nuestra cultura, pero también puede darse a la inversa, lo que los convierte en una forma de enriquecimiento de la cultura. Al

referirnos al tercer momento, la creación, no hablamos de una invención de cultura, nos referimos a un proceso de superación, donde la preservación de lo nacional (que es lo esencial de la resistencia) tiene que verse como un proceso de creación que además debe contener la conservación y rescate. Al decir de la propia González Aróstegui “la resistencia debe convertirse en un problema de inteligencia y superación constante” (2017, p.38).

De aquí hablamos de una resistencia organizada como plantean Salazar-Rendón, y Castaño-Urdinola, estos autores proponen varias características que resultan importante para este estudio. Al definir la resistencia organizada expresan que “concebimos la resistencia organizada como acciones, prácticas y performatividades que expresan desacuerdos públicos y colectivos frente a relaciones de poder. No son negatividad, por el contrario, son agenciamientos de significados que producen y/o reproducen visiones alternativas del mundo” (2023, p.11)

Se definen varias características de esta resistencia organizada, pero para fines de este estudio haremos referencia a las que guardan mayor relación con el presente estudio:

Entre las características de la resistencia organizada están:

- a) Son desacuerdos frente a significados dominantes que gobiernan las conductas. Por lo tanto, plantean un nosotros y un ellos, elemento clave para la construcción de las identidades políticas (identidades estratégicas, identidades pos-identitarias, performatividades).
- b) No son solo prácticas del aguante o de defensa, las resistencias al decir “no” son creativas y propositivas, producen nuevos significados o recuperan los periféricos, agenciando maneras de existir, prácticas y performatividades.
- f) ...Es decir, a veces resisten a determinados órdenes de dominación, pero al mismo tiempo abrazan otros. De ahí que las resistencias deben analizarse de manera interseccional [...] las resistencias no son “bonitas”, “buenas”, “puras”, “emblemáticas” en sí mismas, sino que deben ser evaluadas en las coyunturas específicas en las que emergen.
- g) Como donde hay poder existen posibilidades de resistencia, ya que ambos están inevitablemente articulados histórica, política y culturalmente, las resistencias no

pueden ser analizadas de forma autónoma. Siempre debe develarse esa interacción e interdependencia que se posee con los dispositivos, tecnologías, racionalidades, instituciones y prácticas de dominación (p.11)

Luego de un análisis de la realidad mundial y reconocer la situación que vive el mundo de hoy donde el poder de las grandes potencias quiere abarcar todo el globo terrestre, se necesitan buscar alternativas que contrarresten este avance hegemónico sobre el mundo. Tenemos que ser capaces de desarrollar una cultura de la resistencia porque la resistencia cultural es fundamental para preservar la identidad y la diversidad cultural. Según Hall (1997), la identidad cultural es un constructo en constante evolución, y mantenerla viva es esencial para la autoidentificación y el sentido de pertenencia de los individuos. También porque resistir culturalmente nos permite mantener una continuidad histórica, articulando nuestro pasado, presente y futuro. La memoria histórica y las tradiciones culturales son fundamentales para entender quiénes somos y hacia dónde vamos. La resistencia cultural actúa como un puente que conecta las luchas y logros del pasado con las aspiraciones del presente y las metas del futuro. Esto es especialmente importante en un mundo donde las narrativas dominantes pueden reescribir o borrar historias que no se alinean con sus intereses. La resistencia cultural es un acto de autodeterminación. Permite a las comunidades definir sus propios valores y modos de vida, resistiendo la imposición de culturas dominantes. Según Bhabha (1994), el poder de narrar la propia historia es un componente esencial de la soberanía cultural. Resistir culturalmente implica reclamar ese poder y asegurar que las voces y experiencias de las comunidades marginadas sean escuchadas y respetadas. La resistencia cultural también es una forma de contrapoder que puede catalizar el cambio social. A través de la promoción y el fortalecimiento de las prácticas culturales locales, las comunidades pueden resistir las dinámicas opresivas y construir alternativas más justas y equitativas. Según Giroux (2001), la cultura es un terreno de lucha donde se disputan y negocian los significados y valores sociales, y la resistencia cultural puede ser una herramienta poderosa para transformar la sociedad y es que “la resistencia no es solo aguante, es creación permanente, también desde el ejercicio teórico” (Salazar-Rendón, y

Castaño-Urdinola, 2023, p.13). La resistencia no solo trata de soportar adversidades, sino también de generar constantemente ideas y argumentos sólidos para cuestionar y transformar la realidad. Desde la perspectiva de los estudios culturales esta resistencia teórica es vital para entender y desafiar las culturas de poder y las narrativas dominantes.

Conclusiones del capítulo

A través del marco teórico hemos querido ofrecer una visión profunda sobre la resistencia cultural en el contexto de la globalización, abordando la identidad, la danza y las prácticas culturales como mecanismos fundamentales de oposición a la homogenización. Está fundamentado en una sólida base teórica con aportes de autores clave como García Canclini, Hall, Said y Bourdieu, entre otros, destacando la identidad como un proceso dinámico y en constante reconstrucción, influenciado por factores históricos, sociales y políticos.

En términos de resistencia cultural, el análisis resalta que esta no es simplemente una reacción defensiva, sino una estrategia activa de preservación, asimilación y creación tal como lo señala González Aróstegui. La resistencia no se limita a la negación del poder dominante, sino que se transforma en un acto de producción cultural que reconfigura identidades y discursos, lo que permite a las comunidades establecer formas propias de existencia frente a la globalización en concordancia con su contexto.

El papel de la danza como una práctica identitaria refuerza la importancia de las expresiones culturales en la consolidación de una identidad nacional. Al ser una herramienta de comunicación simbólica, la danza permite la cohesión social y se erige como un acto de resistencia frente a la estandarización cultural, así favorece a la continuidad de las tradiciones y el fortalecimiento del sentido de pertenencia.

Finalmente, el marco teórico no solo describe la resistencia cultural como una respuesta a la dominación externa, sino establece que la resistencia cultural es un fenómeno dinámico, profundamente ligado a la memoria, el territorio y la lucha por la autodeterminación. Su desarrollo dentro de los estudios culturales es clave para

comprender cómo las prácticas culturales pueden servir como estrategias de resistencia y empoderamiento en un mundo globalizado.

Desde el marco teórico analizado, la resistencia cultural no se limita solamente a la oposición, sino que implica la asimilación selectiva y la creación activa de nuevos significados que refuercen la identidad colectiva. En este sentido, las agrupaciones danzarias universitarias cubanas pueden representar un valioso recurso de lucha y resistencia frente a la globalización, pues se erigen como espacios donde la identidad nacional se preserva y fortalece a través de la danza, en un presente donde la homogenización cultural intenta imponerse. En este contexto, las agrupaciones universitarias actúan como guardianas del patrimonio inmaterial, convirtiéndose en espacios de reafirmación y transformación identitaria. Al integrar elementos tradicionales de la danza folclórica en su práctica, estas agrupaciones no solo resisten al desgaste, deterioro u olvido de las costumbres autóctonas, sino que también generan una contranarrativa que permite a los jóvenes universitarios fortalecer su sentido de pertenencia. En medio de la influencia avasallante de valores globalizados, estas prácticas danzarias encarnan estrategias de resistencia que vinculan la memoria, el territorio y la lucha por la autodeterminación cultural en el ámbito universitario.

Capítulo 2: Las agrupaciones danzarias universitarias cubanas como recurso de cultura de la resistencia frente a la globalización

La resistencia cultural no es un acto estático, sino un proceso dinámico que se transforma en movimiento a través de expresiones artísticas capaces de desafiar la influencia globalizadora y la danza es un ejemplo ilustrativo de este tipo de arte. En el contexto cubano, las agrupaciones danzarias universitarias pueden representar una de las manifestaciones más significativas de esta resistencia, donde la danza no solo preserva las costumbres, celebraciones o tradiciones, sino que también las reinventa, asegurando su continuidad y relevancia. Este capítulo se adentra en el impacto de la globalización en la cultura local, su impacto en la identidad nacional contemporánea, además veremos las agrupaciones danzarias universitarias, su historia y desarrollo, así como las artes en la educación cubana y la historia y consolidación del Conjunto danzario “5 de diciembre” como eje principal de esta investigación. Distinguiremos dentro de este conjunto cómo la identidad, la defensa del patrimonio cultural y la creación artística convergen, convirtiéndola en un escenario de reafirmación cultural. Se explorarán los procesos de reinterpretación de las tradiciones, las estrategias de representación utilizadas por estas agrupaciones para fortalecer la identidad cubana y latinoamericana en el ámbito universitario, y el impacto sociocultural de su quehacer dentro y fuera del entorno académico.

Además, se abordará el papel del Movimiento de Artistas Aficionados de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) como plataforma de promoción y consolidación de estas agrupaciones, se resaltarán la importancia de la extensión universitaria en la formación integral de los estudiantes. A través de festivales, encuentros interuniversitarios y colaboraciones con instituciones culturales, estas agrupaciones han demostrado que la resistencia cultural no implica solo la conservación de prácticas tradicionales, sino su transformación y revitalización para responder a los retos contemporáneos. Este análisis permitirá comprender cómo el

movimiento de la danza en el ámbito universitario cubano no solo expresa una identidad colectiva, sino que la defiende y la proyecta, además reafirma el papel de estas agrupaciones en la preservación del patrimonio y en la constante evolución de la cultura cubana y latinoamericana.

La globalización y su impacto en la cultura local

La globalización ha promovido profundos cambios en las dinámicas culturales, imponiendo modelos homogeneizadores que pueden amenazar la diversidad de las tradiciones locales. En el contexto cubano, esto se traduce en una constante negociación entre influencias externas y la defensa de la identidad cultural propia. Las agrupaciones danzarias universitarias emergen como espacios clave para contrarrestar estos efectos, reafirmando la identidad nacional mediante la creación y recreación de expresiones artísticas autóctonas.

Identidad cultural en la Cuba contemporánea

La identidad cultural cubana, construida sobre una rica mezcla de influencias africanas, españolas y caribeñas, se proyecta en múltiples expresiones artísticas, siendo la danza un vehículo esencial para su manifestación. Estas agrupaciones, integradas por jóvenes universitarios, se convierten en agentes fundamentales en la defensa del patrimonio cultural al reinterpretar las tradiciones danzarias y adaptar elementos contemporáneos sin perder la esencia de sus raíces.

Las agrupaciones danzarias universitarias: historia y desarrollo

Desde sus orígenes, las agrupaciones danzarias universitarias han cumplido una función tanto artística como sociopolítica. Han sido espacios donde la memoria colectiva se refuerza, donde los jóvenes encuentran un sentido de pertenencia y donde se proyectan narrativas de resistencia frente a los desafíos impuestos por la globalización. Su evolución ha estado marcada por la necesidad de adaptación, pero siempre con un compromiso firme con la preservación cultural.

Las artes en la educación cubana

En Cuba la enseñanza de las artes no se limita a las instituciones o escuelas dedicadas a la enseñanza artísticas. El sistema educacional cubano está diseñado

para que en todos los niveles de enseñanza y en cada institución escolar existan especialistas de diferentes manifestaciones del arte, para desarrollar estas aptitudes artísticas en la comunidad estudiantil desde cualquier manifestación. Además, cuenta con un movimiento de artistas aficionados a todos los niveles de enseñanza que tiene un nivel de desarrollo más consolidado en la educación superior cubana.

En Cuba el sistema educación superior se desarrolla mediante tres procesos sustantivos, a través de los cuales rige el proceso de formación profesional de los estudiantes. Estos tres procesos en las universidades son: investigación, docencia y extensión. En esta concepción la extensión universitaria tiene un papel fundamental como tercer proceso sustantivo, pues su función es lograr una formación integral del estudiante que le brinde las herramientas necesarias para una vez egresado pueda desarrollarse con competencias en el ámbito humanístico, social y político.

Uno de los ejes fundamentales de la extensión universitaria para llevar a cabo sus estrategias de trabajo es el Movimiento de Artistas Aficionados (MAA) de la Federación de Estudiantes Universitarios (FEU), el cual tiene una participación fundamental en el desarrollo de la vida social y de la comunidad estudiantil y universitaria, como potenciador del vínculo universidad – sociedad. El surgimiento del movimiento de artistas aficionados en Cuba se da en la década de los 60 del pasado siglo y como plantean Socas Reinoso y Dalmau Gómez (2016) “surge como una vía de enorme importancia para propiciar de forma masiva la creación popular” (p.36). Su función era organizar y divulgar el trabajo de los aficionados. El portal del Ministerio de Educación Superior en Cuba (MES) (2004) menciona que:

El Movimiento de Artistas Aficionados (MAA) de la Federación Estudiantil Universitaria y la Educación Superior cubana, en su actual concepción, sienta sus raíces sobre la Reforma Universitaria² que

² El Ministerio de Educación, específicamente el Consejo Superior de Universidades proclamó la reforma, con carácter de ley, plasma las principales bases de la nueva universidad cubana. En su núcleo contiene el ideal de Mella, vincular la Universidad a los trabajadores y al pueblo. La educación superior, altamente

revolucionó el país hacia 1962, y en el surgimiento de la política cultural anunciada por Fidel Castro en su discurso ***Palabras a los intelectuales (1961) (párr. 1)***.

A través de este movimiento los estudiantes desarrollan sus vocaciones artísticas en cualquiera de las manifestaciones del arte y, durante la ejecución de los festivales de artistas aficionados, que van desde la base hasta el nivel nacional y de otros espacios como los talleres de formación artísticas, se generan sitios ideales para el intercambio y la interacción con otros artistas aficionados del país.

Aquí es donde se encuentran las agrupaciones danzarias universitarias cubanas las cuales son formadas por miembros de la comunidad estudiantil y profesoral, pertenecientes a diferentes carreras, de diferente contexto social y económico, unidos por la pasión por la danza y dirigidos por un especialista de danza que puede tener una formación artística académica o puede ser empírica o bien puede ser un exbailarín del conjunto. El objetivo es “propiciar la promoción de la cultura artístico-danzaria, contribuyendo a la formación integral de los estudiantes, así como de otros actores de la comunidad intra y extrauniversitaria y que se concretan como parte del trabajo sociocultural universitario” (Gómez, 2023, p. 23) y además de fortalecer la identidad cultural y fomentar la participación artística dentro del ámbito universitario. Estas agrupaciones han evolucionado desde mediados del siglo XX, consolidándose como espacios de preservación y creación artística que combinan la tradición con la innovación.

Dichas agrupaciones funcionan dentro de las universidades cubanas, integradas por estudiantes que, además de su formación académica, participan activamente en la práctica y difusión de la danza tradicional y folclórica. Su

valorada por el Estado cubano, contó con un fuerte esfuerzo inversionista, a partir de los fondos aportados por el Estado cubano. Entonces se crearon y ampliación de unas sesenta instituciones de educación superior, así como su dotación en equipamientos, mobiliarios y demás infraestructura. A su vez, se desarrolló un esfuerzo para la formación y desarrollo del docente. Otros aspectos que caracterizan a la Reforma del 1962 son: promueve y desarrolla la investigación científica; realización de reconocimientos de méritos de los profesores y estudiantes; promover los valores sociales coherentes a la sociedad cubana. Estos elementos permitieron hacerle frente a la negativa de la etapa anterior (Pulido; 2016-2017).

estructura suele incluir un equipo de dirección artística, coreógrafos y bailarines, quienes trabajan en la investigación, montaje y presentación de espectáculos que reflejan la riqueza cultural cubana y latinoamericana.

Entre las agrupaciones más destacadas se encuentran:

- *Conjunto artístico "Maraguán" (Universidad de Camagüey)*
- *Conjunto Danzario "Telón Abierto" (Universidad de Ciego de Ávila)*
- *Conjunto Danzario "Anacaona" (Universidad de Ciencias Médicas de Ciego de Ávila)*
- *Conjunto Danzario "Nuestra América" (Universidad de Ciencias Médicas de Villa Clara)*
- *Conjunto Danzario "5 de Diciembre" (Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas)*

Cada una de estas agrupaciones, compañías o conjuntos danzarios (terminología que se utiliza para denominar a estos grupos de bailarines universitarios) ha desarrollado un repertorio que combina danzas tradicionales cubanas y expresiones folclóricas latinoamericanas, promoviendo un diálogo intercultural y así de esta manera desarrollan desde su propia dinámica como agrupación danzaria, una línea de trabajo dedicada al folclore latino y hacen durante su proceso de montaje, sus ensayos, presentaciones, etc. una práctica sociocultural de sus creaciones danzarias.

Las agrupaciones universitarias han demostrado que la resistencia cultural no consiste únicamente en la conservación pasiva de prácticas tradicionales, sino en su transformación y revitalización. La danza se convierte en un lenguaje de reafirmación identitaria, donde los cuerpos en movimiento cuentan historias que desafían la homogeneización cultural y reivindican la singularidad de la tradición cubana.

Las universidades, como centros de formación y pensamiento crítico, han sido escenarios estratégicos para la defensa de la cultura cubana. A través de festivales, encuentros interuniversitarios y espacios de divulgación, estas agrupaciones han logrado proyectar su trabajo no solo a nivel local, sino también en el ámbito internacional, presentándose como modelos de resistencia frente a las fuerzas globalizadoras. Todo esto lo logran a través de la articulación del Movimiento de Artistas Aficionados de la FEU que opera a nivel universitario, organizando festivales, talleres y encuentros donde los estudiantes pueden mostrar sus habilidades artísticas. Se estructura en diferentes categorías según las disciplinas artísticas, y los participantes pueden recibir asesoramiento de especialistas en cada área. Además, el movimiento cuenta con un sistema de evaluación que permite reconocer la calidad de las agrupaciones y otorgarles categorías superiores avaladas por el Ministerio de Cultura.

Uno de los eventos más importantes es el Festival de Artistas Aficionados de la FEU, que se celebra cada año a nivel universitario, luego a nivel municipal y después a nivel provincial y el festival nacional que se organiza bianual donde los estudiantes pueden participar y competir para representar a su institución en instancias superiores. El movimiento es dirigido por la FEU, en coordinación con el Ministerio de Cultura y el Consejo Nacional de Casas de Cultura. La FEU, como organización estudiantil, se encarga de la gestión y promoción de las actividades, asegurando que los estudiantes tengan acceso a espacios de creación y difusión artística. Además, especialistas en cultura y arte participan en la evaluación y asesoramiento de los artistas aficionados, garantizando la calidad y el impacto de sus producciones

Este movimiento no solo fortalece la identidad cultural cubana, sino que también permite a los estudiantes desarrollar habilidades artísticas que pueden influir en su formación profesional y en su compromiso con la cultura nacional.

Las agrupaciones danzarias universitarias tienen una presencia destacada en los Festivales Nacionales de Artistas Aficionados de la FEU, eventos que se celebran periódicamente y que reúnen a los mejores exponentes de la danza, la

música y el teatro dentro del ámbito universitario. Estos festivales no solo sirven como plataforma para la exhibición del talento estudiantil, sino que también funcionan como espacios de intercambio cultural y fortalecimiento de la identidad nacional.

Las agrupaciones universitarias mantienen una estrecha relación con las Casas de Cultura, instituciones encargadas de la promoción y preservación del arte popular. A través de talleres, asesorías y colaboraciones, los estudiantes reciben formación especializada en danza folclórica y tradicional, asegurando la fidelidad y autenticidad de sus montajes.

Asimismo, el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Educación desempeñan un papel clave en el respaldo a estas agrupaciones, proporcionando recursos, espacios de ensayo y oportunidades de difusión. La vinculación con estas entidades permite que las agrupaciones universitarias participen en eventos nacionales e internacionales, representando la riqueza cultural cubana en escenarios globales.

En conjunto, estas agrupaciones no solo preservan el patrimonio danzario cubano, sino que también lo proyectan hacia el futuro, adaptándolo a los nuevos contextos sin perder su esencia. Dentro de la realidad cubana, la cultura de la resistencia se ha expresado históricamente en múltiples dimensiones, desde la lucha por la soberanía nacional hasta la preservación de valores y tradiciones culturales. En este sentido, las agrupaciones danzarias universitarias actúan como guardianes de un legado que, lejos de quedarse en el pasado, se redefine constantemente para asegurar su vigencia en el presente.

Si bien estas agrupaciones han logrado consolidarse como bastiones de resistencia cultural, también enfrentan desafíos significativos. La influencia de modelos culturales globalizados, el acceso a espacios de difusión y la necesidad de adaptación sin perder la esencia son cuestiones que requieren estrategias claras para garantizar la continuidad de su labor.

Como hemos descrito hasta este momento es dentro de este ámbito donde se encuentran las agrupaciones danzarias universitarias y desde donde realizan su

práctica para toda la comunidad universitaria, razón por la que se hace necesario reconocer la práctica sociocultural de este tipo de agrupaciones danzarias, inscritas dentro de las instituciones universitarias cubanas, como un recurso de resistencia cultural o una alternativa para reforzar la identidad de los pueblos y minimizar los efectos de la globalización.

En función de esto, en la mayoría de los montajes tuvimos contactos con personas portadoras de la forma de ejecutar los bailes y, en varias ocasiones pudimos intercambiar con algunas oriundas de las zonas a las cuales pertenecían las danzas o con bailarines de esas regiones. Esto permitía aprender los bailes como originalmente lo hacían, conocer de primera mano las costumbres, las formas de ejecutar cada paso, la razón de los movimientos, de las festividades, de hacer nuestras sus culturas; hacer de nuestros ensayos una práctica de resistencia.

Todo ello nos permitió adquirir un conocimiento sobre las festividades de diferentes pueblos latinos, sobre sus culturas y sus identidades. Nos demostró como el proceso de colonización de América Latina, propició que las culturas de alguno de los pueblos que la integran, tengan muchos puntos en común y que las formas de bailar, tengan puentes de convergencia. En países como Colombia, Venezuela, Panamá, México, Puerto Rico y Cuba podemos apreciar como el componente africano hace que el ritmo y el baile de la cumbia, el tambor venezolano, el congo panameño, la bomba, la plena y la rumba tengan similitudes. Además, el uso de las sayas de platos³ sea un elemento muy común en todas al igual que el uso de los tambores. El uso del sombrero, de los zapatos con tacones en ambos sexos y de pañuelos o pañoletas como el floreo entre el hombre y la mujer son similitudes que tienen estas naciones en su cultura.

Todo ello es producto del proceso de transculturación, un fenómeno más complejo y completo que implica intercambios de culturas, sumas complejísimas que va dando origen a algo nuevo y diferente, que no solo ocurrió en Cuba, sino

³ Es la saya o falda de forma circular que se utiliza para los bailes folclóricos y que puede ser de un plato, doble plato o tres platos en su confección, todo depende del tamaño circular que se le quiera dar.

también en regiones del continente latinoamericano como Puerto Rico, Venezuela y México entre otras, en donde toda esta mezcla de culturas se arraigó en las diferentes regiones y pasaron a formar parte de su cultura e identidad nacional de estos pueblos.

Las danzas con fuerte influencia africana son un ejemplo de esto. Aquí tenemos el caso de la rumba en Cuba, el de la bomba en Puerto Rico entre otras, que nacen en los ingenios azucareros, en los barracones⁴ y eran la respuesta de los negros esclavos a la cultura de la clase dominante durante el período en el que Cuba fue colonia de España. Estas eran utilizadas como forma de expresión de sus emociones y también para festejar sus acontecimientos. Entre los esclavos africanos, el baile era la principal forma de diversión, lo ejecutaban en los barracones, casi siempre de noche cuando los mayores se lo permitían y en la culminación de la zafra azucarera⁵ que era un gran acontecimiento para todos. El proceso que desarrollaron estas prácticas danzarias para poder sobrevivir en este nuevo contexto, podemos catalogarlo como un proceso de resistencia, pues el contexto a donde habían sido trasladados sus ejecutantes, obligó a que algunas de ellas sólo podían celebrarse de forma única el 6 de enero, día de reyes y a otras a estar prohibidas por el bullicio que generaban y porque además se consideraban indecentes para la clase dominante.

Por tal razón las agrupaciones danzarias universitarias como “5 de Diciembre”, “Maraguán”, “Nuestra América”, “Telón Abierto”, para llevar a cabo un montaje coreográfico, realizan un análisis profundo de lo que se va a presentar, investigan para que el motivo de la creación sea un hecho verdadero, que la fuente de lo que después será el montaje que se llevará a escena sea marca fundamental de una proyección folclórica. El desarrollo de un montaje de folclore latino en el grupo, lleva siempre la marca de un valor educativo agregado. Se buscaba tener

⁴ Era las construcciones de una sola habitación que podían tener ventanas o no, con una sola puerta donde habitaban los africanos traídos a la isla de Cuba, como esclavos en la época en que Cuba era colonia de España. Ahí solo dormían y hacían sus necesidades fisiológicas.

⁵ La zafra se le denominaba al tiempo de la cosecha y procesamiento de la caña de azúcar en Cuba.

todas las condiciones necesarias para que la escenografía, el vestuario, el maquillaje y la ejecución de la obra sitúen al público en un escenario lo más fiel posible al real y para esto nos auxiliamos además de los efectos lumínicos y de sonido. Un ejemplo específico de este trabajo lo podemos ver en el Conjunto Danzario “5 de Diciembre”.

Historia del conjunto

El Conjunto Danzario “5 de Diciembre” es uno de los más prestigiosos emblemas culturales aficionados de Cuba, integrada por estudiantes y profesores de la Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas, en la ciudad de Santa Clara, Villa Clara, Cuba.

Esta agrupación artística, es un proyecto cultural que tiene como finalidad, a través de la música y la danza, recrear la elaboración coreográfica y difundir los elementos más autóctonos del folklore cubano, latinoamericano y caribeño.

La calidad artística y profesionalidad de este conjunto les ha permitido participar en diferentes eventos nacionales e internacionales, así como han sido merecedores de las altas distinciones, reconocimientos y premios por parte de importantes organismos culturales del país.

Ritmo y movimiento, comunicación afectiva de las costumbres, tradiciones y creencias, estética del cuerpo, manifestación de las fuerzas vitales, transformación de la naturaleza en la escena, descripción de los itinerarios de lo mejor de la creación del folklore cubano, latinoamericano y caribeño hacen de cada presentación de esta compañía un espectáculo digno de admiración. Constatado por la crítica especializada de cada una de las principales ciudades del territorio cubano donde se han presentado y de varios países de América y Europa.

Las obras representadas por el Conjunto Danzario “5 de Diciembre” abordan temas del criollismo cubano, dentro los que se destacan los bailes populares, urbanos y campesinos; se recrea el ambiente de la Cuba del Siglo XIX y XX; acompañado de los poemas de Nicolás Guillén, nuestro Poeta

Nacional y escenas del ardiente y cubanísimo carnaval. El repertorio consta, además, con obras contemporáneas, donde se conjugan las artes plásticas y la literatura. También el fino y rico folklore panameño y venezolano logra su expresión con espectáculos que recrean las fiestas de esas naciones latinoamericanas.

Dirigidos hasta el 2016 por su fundador el licenciado y coreógrafo Gerardo Arboláez Villavicencio y desde esa fecha en lo adelante por el Msc. Youry Pantoja Sarduy, han conquistado innumerables premios y distinciones en el extranjero y en el territorio cubano, donde acumulan gran cantidad de presentaciones en importantes teatros de las principales ciudades del país, incluyendo el Palacio de las Convenciones, Congresos Internacionales y Eventos Iberoamericanos.

Participación y premios en eventos.

- Fiesta Nacional de la Danza. Villa Clara. Cuba. (1988). Premio.
- Festival Nacional Ramal de Danza de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU). (1989). Primer premio en danza contemporánea y segundo premio en folclor internacional. Premio especial.
- Fiesta Nacional de la Danza (1990). Premio al mejor coreógrafo. Primer premio a la obra.
- Fiesta Nacional de la Danza (1991). Tres premios especiales en coreografía.
- Festival Nacional de Coros (1991). Reconocimiento especial.
- Fiesta Nacional de la Danza (1992). Premio especial en espectáculo danzario.
- Fiesta Nacional de la Danza (1993). Premio a la elaboración coreográfica y danzaria.
- Fiesta Nacional de la Danza Camagüey (1993). Segundo premio nacional.
- Festival Nacional de la FEU (1994). Diploma de oro, Premio especial del Centro Nacional de Desarrollo de la Danza y Premio especial del Centro Nacional de la Música.
- Fiesta Nacional de la Danza, Camagüey, (1995). Primer premio.
- Festival Nacional de la FEU (1996). Premio.

- Fiesta Nacional de la Danza (1996). Premio a la mejor coreografía, premio a la elaboración coreográfica y premio a la mejor coreografía contemporánea del evento.
- Fiesta Nacional de la Danza (1997). Primer premio.
- Concurso Nacional de coreografía (1997). Premio
- Festival Nacional de la FEU (1998). Diploma de oro y por Fiesta Nacional de la Danza (1999). Primer premio.
- Festival Nacional de la FEU (2000). Diploma de oro, premio especial a la creación danzaria.
- Invitado a la gala del 2do Congreso Internacional de Pedagogía “Universidad 2000”, en el teatro Karl Marx.
- Fiesta Nacional de la Danza (2000). Premio a la Creación.
- Fiesta Nacional de la Danza (2001). Primer premio.
- Invitado a la gala del 3er Congreso Internacional de Pedagogía “Universidad 2002”, en el teatro Karl Marx.
- Festival Nacional de la FEU (2002). Diploma de oro, premio de la crítica, premio de la Radio Cubana a la mejor obra danzaria y premio a la espectacularidad danzaria.
- Fiesta Internacional de la Danza (2002).
- Fiesta Nacional de la Danza (2003). Primer premio a la elaboración y creación coreográfica.
- Festival Nacional de la FEU (2004). Diploma de oro, premio especial a la espectacularidad danzaria.
- Fiesta Nacional de la Danza (2004). Premio especial en coreografía
- Invitado a la gala del 4to Congreso Internacional de Pedagogía “Universidad 2004”, en teatro Karl Marx
- Fiesta Nacional de la Danza (2005). Premio especial en coreografía.
- Festival Nacional de la FEU (2006). Diploma de oro, premio especial a la espectacularidad danzaria.
- Invitado a la gala del 4to Congreso Internacional de Pedagogía “Universidad 2006”, en el teatro Karl Marx.
- Premio de la crítica.
- Fiesta Nacional de la Danza (1998). Primer premio.
- Invitado de la Gala de inauguración de la “Plaza Mella” en la Universidad de Ciencias Informáticas (UCI).
- Fiesta de la Danza (2010). Premio Especial.
- Festival Nacional de la FEU (2010). Premio especial a la mejor interpretación femenina. Premio especial a la mejor puesta en escena. Premio especial a la mejor puesta en escena de Agrupación de Reconocida Trayectoria.

- Fiesta Nacional de la Danza. Villa Clara (2011).
- Beca de Creación Danzaria “Sara Lamerán”. Otorgada por el Centro Nacional de Casas de Cultura (2011)
- Invitado especial a la Gala por el XXXV Aniversario de la fundación de la Universidad de Sancti Spíritus (2011). Reconocimiento especial.
- Invitado especial del coloquio “La universidad en sus 60 años” a desarrollarse en el 8vo Congreso Internacional de Pedagogía “Universidad 2012” en el Palacio de las Convenciones.
- Festival Nacional de la FEU (2013) Diploma de Oro.
- 6ta jornada por la Lucha contra la Homofobia. Presentación especial en el Teatro Miramar y Pabellón Cuba. La Habana (2013)
- Grabación del programa televisivo Talla joven. La Habana (2013)
- Gala Aniversario del natalicio de Ernesto Guevara y Antonio Maceo. Santa clara 2013
- Gala cultural de clausura del evento internacional de química. Cayo Santa María 2013
- Gala cultural de intercambio con la embajada de indonesia. Santa Clara 2013.
- Invitado especial a la Gala de inauguración del 9no Congreso Internacional “Universidad 2014” en el Teatro Karl Marx.
- V Festival de las Arte. Instituto Superior de Arte (ISA) (La Habana). Reconocimiento especial.
- Festival Nacional de la FEU (2014) Diploma de Oro en folklor cubano y latinoamericano. Gran Premio en folklor latinoamericano. Premio especial del Consejo Nacional de Casas de Cultura. Premio a la mejor interpretación masculina.
- Congreso Latinoamericano de Extensión Universitaria. Junio 2015.
- Fiesta Nacional de la danza,2015.
- Gala por el 500 aniversario de la fundación de la villa de Sancti Espíritus.
- Gala por el Aniversario de la muerte de Chávez.
- Gala por el aniversario de la OPJM y la UJC
- Gala apertura del evento de Comunidades Historia y Desarrollo. 2015
- Gala apertura del 1er taller internacional de entrenamiento deportivo y ciencias sociales
- Festival lunas de invierno. Sancti espíritus
- Festival Provincial de Artistas Aficionados de la FEU. (2015). Diploma de Oro
- VII festival de las artes del ISA 2016).
- Fiesta Nacional de la danza,2016

- Festival Nacional de la FEU (2016). Diploma de Oro en folklor cubano y latinoamericano. Premio al mejor diseño de vestuario.
- Primera Convención Científica Internacional de la UCLV. 2017
- Gala por el 65 Aniversario de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas.2017
- Filmación del programa de RTV Comercial “Quien Vive”. (2017).
- XXII Edición del Festival de Música de Cámara “A Tempo con Caturla”.2018
- Fiesta Nacional de la danza,2018. Reconocimiento especial.
- Festival Nacional de la FEU (2018). Diploma de Oro en folklor latinoamericano. **Gran Premio en folklor latinoamericano.**
- Premio “Memoria Viva” otorgado por el **centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.**
- Obtención de la Distinción Placa “65 Aniversario” de la UCLV.2018
- Fiesta Nacional de la danza, 2019. Reconocimiento especial.
- II Convención Científica Internacional de la UCLV.2019

Giras y países visitados.

- Invitado por la Universidad de Oviedo, España, a la Jornada Cultural “Cuba en Asturias”, realizando presentaciones en el Teatro “Palacio Valdés”, de la Ciudad de Avilés, Teatro Jovellanos”, en la Ciudad de Gijón, y en el Teatro “Campoamor”, en la Ciudad de Oviedo. (1995), con motivo del centenario de la Guerra cubano – española.
- Invitado por la embajada de Cuba en Grecia para participar en un recorrido por once ciudades de ese país, incluyendo varias islas, actuando en el anfiteatro de la Universidad de Atenas (1999). En varios lugares se realizaron mítines de solidaridad con Cuba.
- Invitado por las autoridades del ayuntamiento de la Ciudad de Manaos, Brasil, al Festival de Música y Danza de Itacoatiara, (2001). Realizando también presentaciones en el Teatro de la Opera de Manaos.
- Invitado a Grecia por la Universidad de Pireus, para participar en el festival Folklórico internacional “Aradosivia” realizando actuaciones en catorce ciudades griegas, incluyendo varias islas. (2003). Recibió una distinción especial del Ministerio de Cultura de ese país.
- Todas las presentaciones fueron llevadas a cabo acorde con el nivel de exigencia y profesionalismo con que el Conjunto Danzario acostumbra a exhibir su quehacer artístico.

Espectáculos del Conjunto danzario "5 de Diciembre" y sus reseñas

Soy cubano: Espectáculo músico - danzario donde se recrea la parte del folklore cubano más difundido mundialmente. En el encontramos los principales bailes populares cubanos: como el Danzón (baile nacional de Cuba), el Son, el Chachachá y el Mambo.

Se incluyen los pregones, la poesía y la música, interpretada por solistas, acompañados por parejas de bailarines en escena. Se representan escenas del más cubanísimo carnaval, donde se baila la rica conga cubana cuya tradición ha llegado hasta nuestros días. El espectáculo finaliza con el baile de la "Chancleta", en el cual los bailarines ejecutan diferentes polirritmias con los pies usando las chanquetas de madera.

Coreografía: Gerardo Arboláez

Música: Popular Cubana

Parranda de los diablos danzantes:

Espectáculo músico – danzario, donde se recrea la celebración de los diablos danzantes en Venezuela. Siendo una de las manifestaciones populares de fe religiosa más particulares de este país, donde se conjugan la tradición religiosa con diversos bailes que aportan un colorido mayor a la festividad. Todo ello acompañado de variedades de sonidos, colores y accesorios de diversa procedencia, fuertes movimientos de alegres faldas y coros alegóricos al acontecimiento.

Coreografía: Gerardo Arboláez

Música: Folklórica venezolana



Fiesta de Calle Arriba:

Espectáculo músico – danzario donde se recrea la Festividad del Carnaval de Calle Arriba de las Tablas en la Provincia de Los Santos, Panamá. De origen religioso y popular su creación data del siglo XVIII y su dinámica gira alrededor de la rivalidad antiquísima de dos grupos antagónicos en la festividad: la de Calle Arriba y la de Calle Abajo, que se enfrentan durante los cuatro días que dura el carnaval en una dura “batalla” por la supremacía del festejo y que tiene su más singular expresión en los diferentes bailes y música que se ejecutan durante el acontecimiento provinciano. Esta celebración es uno de los eventos más coloridos, atrayente y bulliciosos de todo el territorio panameño.

Coreografía: Gerardo Arbolaéz

Música: Popular panameña



Fiesta Gaitera:

Espectáculo músico - danzario donde se recrea el culto a San Benito de Palermo, en el estado de Zulia, Venezuela. Es una fiesta que se engalana con su mejor ambiente, es época de sabor y festejo, de reunión y encuentros, de calidez y felicidad, donde no solo se revela un acontecimiento ritual, sino también una impresión estética y el testimonio de la cultura afroamericana. Las gaitas de tambora y los chimbángueles, como expresión músico teatral popular, con que se ofrenda al santo negro, acompañados por la multitudinaria participación del pueblo, hacen que las fechas decembrinas zulianas sean sencillamente un acontecimiento especial.

Coreografía: Gerardo Arboláez

Música: Folklórica venezolana



Conobriá Congo:

Espectáculo musical - danzario dedicado a la afrodescendencia en Panamá, a lo que también se le conoce como el Juego de los Congos. Es una representación dramatizada de los acontecimientos históricos de los negros congos en la época colonial.

La batea, el coco, el diablo tun tún, los hojarasquines, entre otros son algunos de los bailes que se ejecutan en estos juegos que de forma ritualizada se desarrollaban en los palenques o poblados de negros cimarrones panameños en los siglos XVI y XVII. Presididos por el rey y la reina, máximas jerarquías de las sociedades cimarronas creadas y regidas por leyes de patrón africano.

Coreografía: Gerardo Arboláez

Música: Folklórica panameña

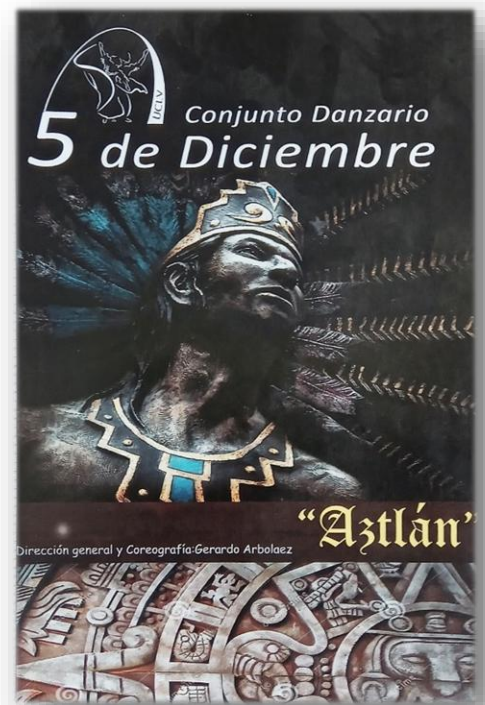


Aztlán: Espectáculo musical - danzario inspirado en la mágica y legendaria cultura Azteca, respetando las tradiciones y costumbres de estos saberes, recrea a través de la elaboración coreográfica, algunos momentos culturales, sociales y religiosos por los vetustos habitantes de esa ciudad.

La danza en honor a las garzas, ave que representa la mística ciudad de Aztlán, La Flor de maíz La danza del ciervo, Las alegrías, las Danzas Guerreras entre otras complementan el trabajo danzario que, de forma gestual e interpretativa, con fuertes sonidos percutidos, mitos, magias y cantos hacen de esta puesta en escena un verdadero reencuentro con la cultura azteca.

Coreografía: Gerardo Arboláez

Música: Folklórica azteca



En el Soberao:

Espectáculo músico-danzario de bomba puertorriqueña donde se recrea las fiestas de Santiago de Loíza. La dinámica de este jolgorio gira alrededor de la rivalidad antiquísima entre bailarador y tamborero. El güembé, leró, gracimá, holandé, calindá, yubá, belén, cunyá, y mariandá son los ritmos de la bomba que con gran expresión, diversión y colorido se representan en estas fiestas tradicionales, resultado del más puro mestizaje musical y danzario del territorio puertorriqueño.

Coreografía: Youry Pantoja

Música: Folklórica Puertorriqueña



Conclusiones del capítulo

En el desarrollo de este marco contextual hemos podido experimentar como las agrupaciones danzarias universitarias cubanas podrían ser espacios fundamentales para la resistencia cultural frente a los efectos homogenizadores de la globalización en el territorio nacional de Cuba. El trabajo que desarrollan estas instituciones danzarias, va más allá de la elemental conservación de tradiciones, no solo representan un espacio de expresión artística, sino que se podrían consolidar como un mecanismo de resistencia cultural frente a la globalización. A través de la danza la identidad se reafirma, se proyecta y se adapta, lo que favorece, que la tradición y la modernidad coexistan sin perder la esencia de lo heredado. Este proceso de resistencia cultural, lejos de ser una simple oposición a lo externo, se manifiesta como una estrategia de construcción cultural, de una cultura de la resistencia que fortalece el sentido de pertenencia y asegura la continuidad del patrimonio cubano.

También pudimos analizar cómo desde el trabajo desarrollado como parte del Movimiento de Artistas Aficionados de la FEU, hasta la vinculación con

instituciones culturales nacionales, estas agrupaciones han logrado posicionarse como referentes de la lucha por la preservación y promoción del patrimonio danzario cubano y latinoamericano. Al integrar elementos del folclore latino en sus repertorios, generan un diálogo intercultural que reafirma la identidad cubana en un contexto globalizado. En este sentido, hemos expuesto en este capítulo cómo el trabajo danzario que desarrollan estas agrupaciones en el contexto cubano, se puede convertir en un lenguaje de resistencia cultural, pues no solo reproducen prácticas culturales, sino que las resignifican desde una perspectiva crítica y transformadora, asegurando su vigencia en el presente y su proyección en el futuro.

Con la comprensión del papel de las agrupaciones danzarias universitarias en la cultura de la resistencia y al asumir estos conjuntos como un recurso de resistencia cultural en el contexto cubano, resulta esencial profundizar en el modo en que la identidad, la defensa de la cultura y la creación se articulan dentro de estas prácticas artísticas. Esto lo haremos a través del análisis de sus dinámicas internas de trabajo, sus estrategias de representación y su impacto en la comunidad intra y extra universitaria, además se examinará la resistencia cultural en movimiento, revelando cómo estas agrupaciones se convierten en escenarios vivos de expresión y lucha identitaria.

Capítulo 3: Resistencia cultural en movimiento: identidad, defensa y creación en las agrupaciones danzarias universitarias cubanas

En un mundo marcado por la expansión de la globalización, los procesos culturales enfrentan el desafío de preservar sus identidades sin perder su capacidad de transformación. La resistencia cultural emerge como un mecanismo fundamental para contrarrestar las dinámicas homogeneizadoras y reafirmar el valor de las tradiciones, particularmente a través de la danza como expresión de identidad y lucha. En este capítulo, se explorarán tres dimensiones clave de la resistencia cultural: la defensa de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas frente a la globalización, el papel de la identidad como pilar fundamental de dicha resistencia y la creación artística como una alternativa para enfrentar los retos impuestos por la modernidad global. Mediante un análisis metodológico riguroso, se examinarán cómo estas estrategias no solo protegen el patrimonio cultural, sino que también lo redefinen en un proceso dinámico de afirmación y transformación.

Cultura de la resistencia: la defensa cultural de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas frente a la globalización

Al realizar un análisis de las prácticas danzarias de las agrupaciones universitarias cubanas como un recurso de resistencia cultural ante la globalización partimos de la visibilidad de estas agrupaciones desde una preservación de la identidad nacional, que como hemos abordado a lo largo de esta investigación, se refiere al sentido de pertenencia de una población a una nación específica, basado en un conjunto de características culturales, históricas, lingüísticas y sociales. En el caso específico del contexto cubano, la identidad nacional es el resultado de un rico y complejo proceso histórico de transculturación que incluye la herencia cultural de nuestros pueblos nativos, la influencia colonial española y la africana, producto de su evolución cultural a lo largo de los siglos. Esta identidad se manifiesta en diversos aspectos, como el idioma español, las tradiciones y festividades, la gastronomía, el arte y la música, así como los símbolos patrios como la bandera, el escudo y el

himno nacional. La identidad nacional cubana es algo que destaca por su gran sentido de orgullo y solidaridad. Esto muestra lo diversa y rica que es la cultura del país. En Cuba, todos se unen compartiendo valores, historias y mitos que han pasado de generación en generación. Estos elementos crean un lazo común que conecta a la gente y les da un sentimiento de pertenencia. Así, la cultura, las tradiciones y las historias que comparten ayudan a los cubanos a sentirse parte de una comunidad unida y orgullosa de su herencia. Todos estos argumentos actúan como un recurso de cultura de la resistencia, ayudando a preservar y fortalecer las tradiciones locales frente a las influencias homogeneizadoras de la globalización, que en un contexto como el de Cuba, ejerce una presión sobre las tradiciones locales y ha provocado una proliferación de los contenidos culturales extranjeros, lo que está incitando un desuso y eventual desaparición de prácticas culturales tradicionales. Además, el auge de los medios de comunicación extranjeros ejerce influencia en la percepción y valores de la población cubana, promoviendo modelos de vida y aspiraciones que están ajenos a la realidad cultural y socioeconómica que vive el país, lo que provoca una disonancia cultural y una sensación de inferioridad frente a los modelos culturales occidentales. Uno de los principales valores afectados es el individualismo, ya que los medios suelen promover la independencia y el éxito personal, lo cual puede chocar con los valores comunitarios y de solidaridad característicos de la cultura cubana. También fomentan el consumismo, donde el éxito se mide por la adquisición de bienes materiales, lo que puede ser ajeno a la realidad socioeconómica cubana. Otro valor influenciado es la estética y apariencia, promoviendo estándares de belleza y estilos de vida que pueden generar insatisfacción e inferioridad entre los jóvenes. Los medios también pueden imponer modelos de éxito y estatus social que son difíciles de alcanzar en Cuba, socavando los valores de igualdad y justicia social. Finalmente, la autoexpresión e independencia cultural promovida por los medios puede entrar en conflicto con las prácticas culturales compartidas y tradicionales de la población cubana. En conjunto, esta influencia crea una discordancia cultural, generando tensiones y desafíos en la preservación de la identidad cultural cubana.

Con lo abordado y tal como se ha dicho, la preservación de las tradiciones culturales es una práctica fundamental en las agrupaciones danzarias universitarias cubanas. Estas agrupaciones se esfuerzan por mantener vivas las danzas tradicionales cubanas, así como el folclore latinoamericano. Es importante recordar que como dijera Walsh: "las prácticas artísticas y culturales son formas poderosas de resistencia que permiten a las comunidades afirmar su identidad y luchar contra la opresión" (2010, p. 42). En el caso de las agrupaciones lo podemos ver en la lucha por preservar la cultura nacional frente a la influencia de otras culturas. Los propios participantes destacan la importancia de estas tradiciones como una forma de conectar con sus raíces y honrar la historia de sus antepasados, tal es el caso de Laura Méndez, integrante del Conjunto Danzario "5 de Diciembre", quien expresa que: "Practicamos principalmente danzas tradicionales cubanas, como la rumba, el son y el danzón, pero también trabajamos con el folclore latinoamericano, incluyendo géneros como el bullerengue colombiano y el tambor venezolano" (comunicación personal, 22 de noviembre de 2024). Esto evidencia el sentido de pertenencia que tienen los integrantes hacia su cultura y también como se procura una identidad con la cultura latina.

Las agrupaciones danzarias adaptan e innovan para mantener relevantes las tradiciones en el mundo contemporáneo mediante diversas estrategias. En la documentación revisada pudimos encontrar como en primer lugar, para llevar a cabo un montaje, realizan investigaciones y recopilación de las danzas tradicionales, asegurándose de que las coreografías y rituales se mantengan lo más auténticos posible y fieles a sus raíces. Se busca asesoría folclórica mediante los metodólogos provinciales de danza. En el caso del folclore latinoamericano se intercambia y se imparten talleres con especialistas de danza de los países a los cuales pertenece el montaje o con agrupaciones de danzas de esa nación. Así lo reafirman sus integrantes: "yo recuerdo cuando el montaje de Panamá tuvimos una bailarina panameña que impartió varios talleres para los bailarines, luego una delegación de Panamá que visitó la universidad vio el espectáculo y el embajador de Panamá se acercó al finalizar y dijo que el montaje era una clase de tradiciones panameñas, que agradecía la fidelidad y el respeto con el que se había realizado la

obra” (Gerardo Arbolález, comunicación personal 27 de abril de 2024). Esto demuestra la calidad del trabajo que realiza estos grupos en defensa de la cultura y tradiciones. Además, organizan talleres educativos y programas de formación para transmitir estos conocimientos a las nuevas generaciones, fomentando un sentido de identidad y pertenencia cultural. Esto lo pudimos observar durante los talleres impartidos para la compañía durante el trabajo de campo, pues no solo se sumaron los bailarines del grupo, sino que incorporaron a otros estudiantes y se pudo ver el interés por la cultura latina, e incluso se programaron otros de bailes populares cubanos a petición propia de los participantes. Cómo se pudo observar durante el trabajo de campo, las presentaciones públicas en festivales, eventos comunitarios y diferentes plataformas también son fundamentales, ya que aumentan la visibilidad y el aprecio por estas tradiciones. Por último, las agrupaciones a menudo adaptan y fusionan elementos contemporáneos con los tradicionales, creando versiones innovadoras y atractivas que resuenan con el público moderno sin perder la esencia cultural. Un ejemplo genuino de este planteamiento los podemos observar en el video Patakí de Libertad del grupo cubano “Buena Fe”, donde la compañía danzaria “Telón abierto” de la Universidad de Ciego de Ávila, tuvo todo un asesoramiento de la comunidad Yambambó y la agrupación franco haitiana Famn Zetwal, grupo portador de la Tumba Francesa guantanamera, para llevar a cabo el montaje del video, y a la vez vemos cómo se mezclan ritmos musicales y danzas tradicionales y folclóricos con otros modernos para mantenerlos vivos en el presente, exponiendo una muestra clara de resistencia cultural.

A través de estas acciones, las agrupaciones danzarias folclóricas aseguran que las tradiciones culturales se mantengan vivas, relevantes y dinámicas en la era contemporánea. Aquí recordemos que partimos de un discurso que entiende y que reconoce la resistencia cultural como creatividad, como un proceso de defensa de la cultura frente a un medio de dominación pero que entiende que ese proceso de resistencia, de conservar lo identitario, de tratar de mantener lo tradicional, lo que es genuino desde el contexto actual, lo que es nuestro, de representar la identidad de ese grupo portador de un determinado elemento cultural, es un proceso que no niega el desarrollo, sino que evoluciona, al adquirir nuevos elementos.

Entre el quedarnos y el mezclarnos para seguir siendo.

Tomando como referencia lo anterior pudimos ver cómo estas agrupaciones integran elementos modernos en sus presentaciones para atraer a un público joven y garantizar la continuidad de estas prácticas culturales. Al referirse a ello, Marcos Rodríguez, uno de los bailarines del Conjunto Danzario “5 de Diciembre” plantea: "Hemos creado coreografías que combinan movimientos tradicionales con ritmos modernos, y contemporáneos, haciendo nuestras presentaciones más atractivas para un público joven" (comunicación personal, 19 de noviembre de 2024). Lo que permite entender que se gesta un proceso de resistencia cultural en el cual el momento creativo juega un papel importante, tal como lo hemos abordado en este estudio, en acuerdo con la cultura de la resistencia que planteó González Aróstegui y que ya referimos anteriormente.

Estando en contacto directo con las agrupaciones danzarias se pudo ver también que realizan actividades educativas y talleres para transmitir conocimientos y valores culturales a las nuevas generaciones. Entre estos valores se encuentran: identidad cultural, solidaridad, unidad, resiliencia, resistencia, educación, diversidad, inclusión, respeto y valoración del pasado. Estas actividades son esenciales porque permiten la transmisión de conocimientos y valores culturales a las nuevas generaciones, asegurando así la continuidad y vitalidad de las tradiciones locales, nacionales y latinas. Fomentan la identidad cultural al conectar a los jóvenes con sus raíces, y promueven la solidaridad, unidad y resiliencia dentro de la comunidad intra y extra universitaria. Además, educan sobre la importancia de la diversidad, la inclusión y el respeto por las tradiciones, fortaleciendo el tejido social y creando un sentido de pertenencia y cohesión. La valoración del pasado proporciona a los jóvenes un entendimiento de su historia y patrimonio, empoderándolos para resistir las influencias externas y defender su cultura con orgullo, los prepara para mantener vivas las tradiciones y fomentar un sentido de identidad y pertenencia cultural, pues como dijera González Aróstegui “la resistencia debe convertirse en un problema de inteligencia y superación constante” (2017, p.38). En el contexto de estas agrupaciones danzarias sus propios integrantes

muestran la importancia que le refieren a las danzas y sus prácticas, tal como lo dice Daimé Cebrián Suárez, bailarina del Conjunto Danzario “5 de Diciembre” por más 8 años y quien ahora tiene su propia compañía de danza: "Estas danzas son una herramienta para mantener vivas nuestras tradiciones y para enseñar a las nuevas generaciones sobre la riqueza de nuestra cultura" (comunicación personal, 17 de octubre de 2024). Esto hace realidad la afirmación de que a través de estas danzas se trabaja la cultura nacional y se les enseña a los estudiantes, se le inculca sentido de pertenencia por lo nacional.

Durante esta investigación problematizamos cómo la participación en las agrupaciones danzarias fortalece la cohesión social y el sentido de comunidad entre sus miembros. Los ensayos, talleres y presentaciones actúan como espacios de interacción y solidaridad, donde los individuos desarrollan un sentido más fuerte de orgullo y pertenencia hacia su grupo, pero, sobre todo, hacia la cultura nacional y a la cultura latina. En primer lugar, estos talleres y presentaciones crean un sentido de comunidad y pertenencia al reunir a personas con intereses y pasiones comunes, fortaleciendo así los lazos sociales. En los talleres, por ejemplo, al vincular estudiantes de diferentes especialidades, diferentes municipios, provincias, estás a la vez formando indirectamente promotores culturales de nuestras tradiciones, que no solo se quedan en la comunidad universitaria, sino que llega a cada casa, a cada espacio que habitan estos estudiantes. La naturaleza colaborativa de la danza requiere trabajo en equipo y apoyo mutuo, lo que fomenta la cooperación y la solidaridad entre los participantes, es impresionante ver a varias generaciones de un grupo bailar un montaje y ver la paridad de sus integrantes al ejecutar pasos, la dinámica, la energía en el escenario, es una magia que se transmite de generación en generación. Además, estos espacios son fundamentales para la transmisión de valores culturales y tradiciones, lo que refuerza la identidad cultural y el sentido de pertenencia de los participantes. Al ofrecer un entorno seguro para la expresión creativa y emocional, estas agrupaciones fomentan un sentido de comunidad y pertenencia, lo que permite a los miembros sentirse apoyados y valorados. Este apoyo social es crucial para el bienestar emocional, ya que ofrece un espacio donde

los individuos pueden expresar sus sentimientos y experiencias sin temor a ser juzgados.

Además, la práctica de la danza en sí misma es una poderosa forma de expresión creativa que permite a los participantes canalizar sus emociones a través del movimiento. La danza ofrece una vía para liberar el estrés y las tensiones acumuladas, promoviendo así la salud mental y emocional. La estructura de los ensayos y presentaciones también proporciona un entorno ordenado y predecible, lo que puede ser reconfortante y estabilizador para los participantes. Otro aspecto importante es la inclusión y diversidad que caracterizan a estas agrupaciones. Al valorar y respetar las diferentes tradiciones y perspectivas culturales, se crea un ambiente donde todos se sienten aceptados y libres para expresar su individualidad. Esta inclusión fomenta la autoestima y el empoderamiento de los miembros, ya que cada uno puede contribuir con su propio estilo y experiencia. Finalmente, las agrupaciones ofrecen espacios de apoyo y mentoría, donde los estudiantes más experimentados y los líderes del grupo pueden ofrecer guía y consejo a los nuevos miembros. Este sistema de mentoría refuerza la seguridad emocional y proporciona modelos a seguir, fortaleciendo el sentido de comunidad y cooperación. Estos talleres empoderan a los individuos y promueven la empatía y el entendimiento mutuo.

Finalmente, los talleres y presentaciones proporcionan una red de apoyo emocional y social, donde los miembros se animan y asisten mutuamente, fortaleciendo así el tejido social de la comunidad. Yansiris Gutiérrez, bailarina del Conjunto Danzario “5 de Diciembre”, lo reafirma al decir: "Mi participación en la agrupación ha tenido un impacto profundo en mi vida. He desarrollado un sentido más fuerte de orgullo y pertenencia hacia mi cultura" (comunicación personal, 13 de noviembre de 2024). Desde otra arista Guesler Alonso, bailarín y ensayista del Conjunto Danzario “5 de Diciembre” durante varios años también expresa este sentir al decir: “Cada ensayo es una clase de historia del arte y de cultura cubana, además el estar en el grupo es como tener una segunda casa, aquí somos más que amigos, somos familia. Los lazos que se crean en esta compañía son muy fuertes, una vez

bailarín del Conjunto Danzario “5 de Diciembre”, ya serás un promotor de arte toda tu vida, ya tendrás para siempre una nueva familia por elección propia”. (Comunicación personal, 30 de octubre 2024). Como podemos analizar hasta aquí se demostró durante las observaciones durante el trabajo de campo, que el trabajo de estas agrupaciones es una red vital de transmisión cultural, refuerza el sentido de identidad y pertenencia, y crea un vínculo entre los participantes y su herencia cultural. No solo fortalecen la autoestima y el empoderamiento personal, sino que también fomentan la empatía y el entendimiento entre los participantes, quienes se convierten en una red de apoyo, brindándose ánimo y asistencia en momentos de necesidad.

Visibilidad y promoción cultural

Otro aspecto importante para el análisis en este trabajo fue presenciar cómo las agrupaciones danzarias se esfuerzan por aumentar la visibilidad y promover las tradiciones culturales a través de presentaciones y eventos públicos. Estas actividades actúan como espacios propicios para defender la cultura y llevarla a los más diversos lugares dentro y fuera de la comunidad universitaria debido a su capacidad para visibilizar y celebrar las tradiciones culturales. Estos eventos no solo permiten la difusión de la música, la danza, el arte y las prácticas culturales cubanas y latinas a una audiencia amplia y diversa, sino que también refuerzan el sentido de identidad y pertenencia entre los participantes y espectadores. Al proporcionar un foro para la expresión cultural, estos espacios permiten que los cubanos y sus descendientes mantengan viva su herencia cultural, transmitiéndola a las nuevas generaciones y sensibilizando al público sobre su importancia. Ginley Durán Castellón, Director de Patrimonio en la UCLV y quien ha trabajado con el Conjunto Danzario “5 de Diciembre” durante más de 10 años, así expresó su sentir: “Más allá de la universidad, nuestras presentaciones y talleres actúan como una forma de embajada cultural, mostrando al mundo la diversidad y la riqueza de nuestras tradiciones” (comunicación personal, 7 de noviembre de 2024). Esto expone como en un contexto globalizado donde las influencias externas pueden amenazar las tradiciones locales, los eventos públicos y presentaciones sirven como actos de

resistencia cultural, afirmando la riqueza y diversidad de la cultura cubana frente a la homogeneización.

Las agrupaciones danzarias actúan como baluartes de las tradiciones culturales frente a la tendencia de la globalización a homogenizar las culturas. En primer lugar, estas agrupaciones se dedican a la preservación y transmisión de las danzas tradicionales cubanas y latinas, asegurando que las coreografías, música y rituales ancestrales se mantengan vivos y auténticos. Actúan como guardianes del patrimonio cultural porque se dedican a preservar, promover y transmitir las danzas tradicionales que forman parte esencial de la identidad cultural de una comunidad o nación. Estas agrupaciones se aseguran de que las coreografías, músicas, vestuarios y rituales asociados con las danzas tradicionales se mantengan vivos y auténticos, pasando estos conocimientos de una generación a otra, recopilando y enseñando estas prácticas a las nuevas generaciones, lo que fortalece la identidad cultural y el sentido de pertenencia. Al hacerlo, protegen las tradiciones de la desaparición y de ser reemplazadas por influencias externas más comerciales o globalizadas.

En un contexto globalizado como el latinoamericano, las agrupaciones danzarias tienen una relevancia especial. La riqueza y variedad de danzas en países como México, Colombia, Panamá, Venezuela, Cuba y Brasil son testimonio de la diversidad cultural de América Latina. Cada baile, desde la cumbia colombiana hasta el tango argentino, cuenta una historia única y refleja la mezcla de influencias indígenas, africanas y europeas. Es que los bailes folclóricos latinoamericanos son como esas recetas de cocina que pasan de abuelos a nietos: llenas de sabor, historia y amor. En un mundo donde la globalización es como una batidora gigante que quiere mezclar todo y hacerlo igual, defender estos bailes es como asegurarnos de que esa receta especial de la abuela no se pierda.

Los bailes folclóricos son mucho más que pasos y música. Son las historias de nuestros antepasados, las tradiciones que nos unen y nos dan identidad. Cuando bailamos un jarabe tapatío de México, una cumbia de Colombia o una bomba de Puerto Rico, estamos celebrando nuestras raíces latinoamericanas, nuestro pasado

y mostrando al mundo lo únicos y diversos que somos. Además, estos bailes, como lo hemos desarrollado a lo largo de la investigación, nos enseñan valores como la solidaridad, el respeto y el amor por nuestra cultura. En cada movimiento, estamos recordando quiénes somos y de dónde venimos. Defenderlos es como mantener viva esa chispa que nos hace diferentes, que nos da orgullo y que nos conecta con nuestra historia y con nuestra comunidad. Por tanto en este mundo globalizado donde todo tiende a parecerse, defender los bailes folclóricos latinoamericanos es como mantener viva la esencia de nuestros pueblos, preservando nuestra diversidad y riqueza cultural para las generaciones futuras y las agrupaciones danzarias se aseguran de que estas historias se sigan contando, adaptando y evolucionando con el tiempo, pero sin perder su esencia; lo que las convierte en agentes de resistencia, defendiendo la riqueza y diversidad cultural de América Latina frente a las fuerzas homogeneizadoras de la globalización.

Además, las agrupaciones danzarias desempeñan un papel crucial en la promoción de la cultura cubana y latinoamericana, tanto a nivel local como internacional, participando en festivales, eventos y presentaciones que visibilizan y celebran la riqueza cultural de Cuba, así lo demuestran sus giras por España, Brasil, Grecia, entre otros lugares, encontradas en los documentos y archivos del conjunto. A través de la enseñanza, práctica y difusión de danzas tradicionales como la rumba, el son, la salsa y muchos otros géneros folclóricos latinos, estas agrupaciones mantienen vivas las raíces culturales, pasando conocimientos y valores de una generación a otra. Además, al presentarse en eventos nacionales e internacionales, elevan la visibilidad y el aprecio por la riqueza y diversidad de las culturas cubana y latinoamericana. Estas presentaciones no solo entretienen, sino que también educan al público sobre la historia y el significado profundo de cada danza, promoviendo un mayor entendimiento y respeto por el patrimonio cultural de la región. La inclusión de elementos contemporáneos en sus presentaciones también permite que las tradiciones cambien y se mantengan vivas en el mundo actual, atrayendo a un público joven y diverso y así desafían las narrativas globales que tienden a desvalorizar sus tradiciones. Desafían la proliferación de los nuevos estilos danzarios que intentan minimizar su trabajo al mantener y promover las

tradiciones culturales y danzarias autóctonas, con un firme compromiso hacia la autenticidad y la preservación del patrimonio, de esta forma hacen frente a la guerra mediática que impone nuevos estilos y que intenta aniquilar a los existentes. Estas agrupaciones se enfocan en la enseñanza y ejecución de danzas tradicionales, que están profundamente arraigadas en la identidad cultural cubana. Al hacerlo, actúan como guardianes de las prácticas ancestrales, asegurándose de que no sean eclipsadas por tendencias globales más comerciales o efímeras. Además, las agrupaciones integran elementos educativos y de concientización cultural en sus actividades, sensibilizando tanto a sus miembros como al público sobre la importancia de estas tradiciones. Promueven un aprecio por las danzas tradicionales, demostrando que estas formas de expresión tienen un valor intrínseco y continúan siendo relevantes en el mundo contemporáneo. Esto lo pudimos ver durante el trabajo de campo en las presentaciones de la agrupación, al ver cómo se llenaba de público de todas las edades y esferas sociales. Además, una muestra palpable resulta la cantidad de público asistente a las presentaciones de estas agrupaciones danzarias universitarias en eventos como: *La Fiesta Nacional de la Danza*, *Bailar en casa del Trompo*, *Festivales de artistas aficionados* entre otras lo que da muestra de cómo la población disfruta de estas tradiciones. De esta manera, las agrupaciones desafían activamente la tendencia hacia la homogenización cultural y la pérdida de identidad, resaltando la riqueza y diversidad de la herencia danzaria cubana.

Damos cuenta también de lo importante que es avanzar a medidas que avanza la sociedad, pero siempre hay que salvaguardar el arte que hacemos. Gerardo Arboláez Villavicencio, fundador, creador y director del Conjunto Danzario “5 de Diciembre” durante 28 años y actualmente metodólogo provincial de danza en la provincia de Villa Clara nos hace referencia a esto al expresar: “Eso es importante, cambiar, sí, tal vez el estilo se puede cambiar, las formas de coreografiar, porque siempre va a haber nuevas técnicas, van a existir nuevas estrategias, pero preservaremos siempre a las agrupaciones danzarias.” (comunicación personal, 27 de abril de 2024). La entrevista nos mostró como en la actualidad hay diferentes formas de coreografiar, darle grafía al cuerpo, diferentes formas de moverse,

diferentes formas de interpretación, pero todo ello es danza, y tenemos que buscar siempre lo mejor, lo positivo de todas de todas estas nuevas formas que se están viendo hoy en día. Se resaltó la prioridad de asumir las oportunidades que ofrece el mundo actual, tomarlas y trabajarlas manteniendo aquello que nos identifica, “pero lo que sí estoy seguro es que siempre se van a mantener el trabajo de las expresiones tradicionales y folclóricas porque forman parte de nuestra vida, forman parte de nuestras tradiciones, de nuestra historia que se ha tejido y que se continuará tejiendo. Porque la danza es vida, la danza es sentimiento, la danza es pasión, es alegría, tristeza y pensamiento, por eso, como la danza es pensamiento es que tenemos que estudiar estas nuevas formas de ver lo positivo. (Gerardo Arbolález, comunicación personal, 27 de abril de 2024). Todo esto es fundamental porque se está haciendo arte, pero a la vez llevando, transmitiendo y defendiendo la cultura siendo una muestra clara de una resistencia cultural.

A modo de resumen podemos decir que defender la cultura y mantener una identidad sólida son formas esenciales de resistencia cultural en un mundo globalizado. Cómo hemos visto durante la investigación, la defensa de la cultura implica proteger y promover las tradiciones, costumbres y prácticas que definen a una comunidad, asegurando que no sean borradas por influencias externas. La identidad cultural, por otro lado, y como hemos defendido en esta investigación, es el conjunto de valores, creencias y símbolos que proporcionan un sentido de pertenencia y cohesión social. Cuando una comunidad se esfuerza por preservar su cultura y reafirmar su identidad, está resistiendo activamente la homogenización cultural impuesta por la globalización. Esta resistencia no solo mantiene viva la diversidad cultural, sino que también fortalece el tejido social y fomenta un sentido de orgullo y solidaridad entre los miembros de la comunidad. Por tanto, la defensa de la cultura y la identidad son pilares fundamentales para proteger la riqueza y diversidad cultural frente a las fuerzas homogeneizadoras del mundo moderno.

Podemos concluir diciendo entonces que la defensa de la cultura a través de la danza universitaria cubana es un acto de resistencia que trasciende lo artístico para convertirse en un compromiso con la preservación de la identidad colectiva. En

un contexto globalizado que tiende a homogeneizar expresiones culturales, estas agrupaciones se erigen como guardianes de las tradiciones, manteniéndolas vivas mediante la enseñanza, la práctica y la difusión. Su labor va más allá de la ejecución técnica; representa un posicionamiento firme ante la creciente influencia de modelos culturales externos que pueden diluir el sentido de pertenencia. Al integrar innovación sin perder la esencia, estas agrupaciones demuestran que la resistencia cultural no implica inmovilidad, sino adaptación con conciencia histórica. En cada montaje, en cada ensayo y en cada presentación, la danza se reafirma como un espacio de lucha, donde el movimiento se convierte en discurso, la tradición en fortaleza y la comunidad en garante de un legado que no solo sobrevive, sino que evoluciona con propósito y determinación.

Como hemos podido analizar hasta aquí la cultura de la resistencia, expresada en la defensa de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, se erige como un mecanismo vital para preservar la identidad en un mundo marcado por la homogeneización global. Estas agrupaciones no solo funcionan como espacios de expresión artística, sino que también operan como bastiones de una memoria colectiva que desafía las narrativas dominantes de la globalización. A través de la danza, los cuerpos en movimiento reivindican su herencia cultural y se posicionan como sujetos activos en la construcción de una identidad resistente. Así, la danza universitaria se convierte en un acto político y social, donde la identidad no es un concepto estático, sino un pilar dinámico que se fortalece en la práctica cotidiana, asegurando que las tradiciones no solo sobrevivan, sino que evolucionen frente a los retos contemporáneos.

Identidad: pilar fundamental de la resistencia en un mundo globalizado

En el contexto de esta investigación sobre las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, al hablar de un mundo globalizado nos referimos a un entramado de relaciones interconectadas que trascienden las fronteras nacionales, afectando dinámicas culturales, sociales y económicas. La globalización, en el marco de esta investigación, no es un proceso uniforme como lo hemos tratado desde un inicio, sino un fenómeno multifacético que genera tanto homogenización cultural como

resistencia local. Para comprender este concepto en el caso de Cuba, un país socialista con un modelo político y cultural diferenciado, es clave recurrir a las ideas de Anderson (1983), quien plantea que una nación es una "comunidad política imaginada" que se construye a partir de narrativas colectivas compartidas, como tradiciones, símbolos y prácticas culturales. En un mundo globalizado, estas narrativas están bajo constante presión debido a las influencias culturales externas. Sin embargo, las agrupaciones danzarias universitarias cubanas actúan como vehículos para reforzar estas comunidades imaginadas, utilizando la danza como un medio para preservar y reimaginar la identidad nacional cubana frente a la penetración de culturas hegemónicas.

El concepto de "comunidades imaginadas" propuesto por Benedict Anderson en 1983 y que ya hemos analizado anteriormente en esta investigación, sugiere que las comunidades no siempre se forman mediante interacciones físicas directas entre sus miembros, sino que son construcciones sociales que se originan a partir de un sentido compartido de pertenencia e identidad. Este marco teórico puede aplicarse a la situación particular del socialismo en Cuba, donde los ideales revolucionarios y los valores colectivos han generado una narrativa nacional que une a los ciudadanos en torno a una causa común: la defensa de su soberanía, identidad y cultura frente a las influencias externas. En este contexto, las agrupaciones danzarias universitarias cubanas funcionan como microcosmos de estas "comunidades imaginadas", al ser espacios donde se refuerza la identidad cultural y se renuevan los ideales de resistencia. Estas agrupaciones no solo preservan y transmiten tradiciones culturales a través de la danza, sino que también recrean simbólicamente la historia y los valores compartidos de la nación cubana, generando una pertenencia cultural que trasciende los límites físicos y temporales. Como expresó un entrevistado en la investigación, "cuando bailamos, llevamos con nosotros las voces de los que estuvieron antes; es un acto colectivo, aunque solo algunos estén en el escenario". Este sentimiento resume cómo estas comunidades imaginadas en el socialismo cubano encuentran su expresión en prácticas culturales que reafirman tanto la identidad nacional como la resistencia a la globalización hegemónica. A través de estas prácticas artísticas, las agrupaciones

se convierten en agentes que perpetúan el ideal de comunidad imaginada socialista, mientras conectan a las nuevas generaciones con una narrativa compartida que refuerza el sentido de lucha, solidaridad y orgullo cultural.

Por su parte, Ribeiro (2010), en "Otras Globalizaciones", propone que la globalización no debe entenderse únicamente como un proceso impuesto desde las élites globales, sino también como un espacio de resistencia y creatividad desde abajo, que se refiere a las dinámicas de resistencia y adaptación de las comunidades locales frente a las fuerzas hegemónicas de la globalización. Estas iniciativas, aunque a menudo invisibles para los sistemas globales tradicionales, representan una forma de globalización que no se impone desde las élites, sino que emerge de las necesidades y creatividad de los sectores populares. Este enfoque subraya la importancia de las prácticas culturales y económicas locales como herramientas de resistencia y supervivencia en un mundo cada vez más interconectado. En este marco, las agrupaciones danzarias universitarias pueden ser vistas como actores clave en la construcción de políticas culturales desde abajo, promoviendo la diversidad y la inclusión a través de la danza. Estas agrupaciones no solo desafían la homogenización cultural, sino que también generan espacios de empoderamiento y participación comunitaria, fortaleciendo las identidades locales en un contexto global, pues no solo mantienen vivas las tradiciones locales, sino que también las adaptan a las circunstancias contemporáneas. Ribeiro destaca cómo estas "globalizaciones alternativas" operan como respuesta a los flujos homogenizantes del capitalismo global, promoviendo valores de solidaridad, inclusión y justicia social, los cuales resuenan con la esencia del sistema socialista cubano. Así, las agrupaciones danzarias no solo son guardianes de la tradición, sino también agentes activos en la construcción de una globalización alternativa que celebra la diversidad y la resistencia cultural.

En Cuba, esta especificidad socialista añade una dimensión particular a la globalización pues el Estado desempeña un rol activo en la defensa de las tradiciones culturales como un baluarte frente al consumismo global. Las agrupaciones danzarias universitarias no solo protegen las danzas tradicionales del

impacto de la globalización, sino que también fortalecen los lazos comunitarios y contribuyen a la construcción de narrativas que desafían las estructuras hegemónicas globales. Por tanto, un mundo globalizado en el contexto cubano representa tanto un reto como una oportunidad. Las agrupaciones danzarias universitarias se posicionan como agentes clave en la creación de un equilibrio entre la interacción global y la preservación cultural, actuando como plataformas para imaginar y reafirmar una identidad nacional fuerte frente a las dinámicas globalizadoras.

Como hemos referido anteriormente en esta investigación, al hablar de identidad, concordamos con Giménez (2009), quien plantea que el concepto de identidad se define como un componente subjetivo mediante el cual los individuos se reconocen a sí mismos y se diferencian de otros, utilizando símbolos, atributos y formas culturales que permanecen en el tiempo. Este enfoque subraya la identidad como un proceso dinámico y relacional, que no solo implica la autoidentificación, sino también la relación con "el otro". La identidad, según este autor, está profundamente vinculada al contexto histórico y social, lo que significa que no es algo fijo, sino que se transforma y adapta según las circunstancias y las interacciones con el entorno. Adicionalmente, Giménez destaca que la identidad cultural puede tener una dimensión tanto personal como colectiva, señalando que esta última se construye a partir de un devenir histórico compartido, el cual se enriquece con las experiencias colectivas y la memoria histórica. Esto refuerza la idea de que la identidad no es estática, sino un resultado de procesos sociales e históricos que le otorgan continuidad y significado.

La relación entre la identidad y la resistencia cultural es intrínseca y fundamental como lo hemos abordado a lo largo de esta investigación, porque la identidad cultural proporciona los cimientos sobre los cuales se construye la resistencia cultural. La identidad cultural, que como ya hemos analizado, abarca valores, tradiciones, creencias y prácticas, define a una comunidad y le otorga un sentido de pertenencia y cohesión social. Este sentido de pertenencia es esencial para que las comunidades se sientan motivadas y capaces de defender sus

características únicas frente a las influencias externas. La resistencia cultural surge precisamente de la necesidad de proteger y preservar esta identidad frente a la homogenización global. Sin una identidad cultural clara y consolidada, como lo hemos dicho antes, las comunidades carecerían de las herramientas y la motivación necesarias para resistir las imposiciones hegemónicas y mantener su autonomía cultural. Edward Said (1993) subraya que las culturas locales deben resistir las imposiciones externas para mantener su autonomía y soberanía. En este sentido, la identidad cultural no solo es el motivo de la resistencia, sino también su recurso más valioso, ya que proporciona la base emocional, social y cultural para la defensa y promoción de las particularidades locales en un mundo globalizado.

La preservación de las tradiciones culturales es una pieza clave en la formación de la identidad tanto individual como comunitaria. Las agrupaciones danzarias universitarias cubanas desempeñan un papel crucial en mantener vivas estas tradiciones, transmitiéndolas de generación en generación. Las danzas tradicionales no solo son una expresión artística, sino también una manifestación de la historia y la identidad cultural cubana y latinoamericana. Al entrevistar a Dainier Rojas Gómez, bailarín del Conjunto Danzario “5 de Diciembre” lo hace visible en sus propias palabras: " Hemos aprendido y bailado danzas de diferentes países latinos y por supuesto de Cuba también. Entre ello podemos citar: La parranda de los Diablos danzantes de Venezuela, “Fiesta de Calle Arriba” que es folclore panameño al igual que el “Conobriá Congo”. “Fiesta Gaitera” que es folclore venezolano, también del folclore mexicano como el espectáculo de “Aztlán” y de Puerto Rico también hemos aprendido la plena y la bomba, muestra de ello es el montaje “En el Soberao”. Además, con el montaje de cada una de estas obras aprendemos mucho de la cultura, las celebraciones, las tradiciones, las festividades, la religión y los mitos de cada uno de estos pueblos latinos. El estar en cada proceso de montaje es como estar en una clase de arte. " (comunicación personal, 26 de septiembre de 2024).

Los montajes danzarios latinos son una ventana enriquecedora hacia el alma de cada pueblo de América Latina. A través de ellos, no solo se aprende a ejecutar

movimientos y danzas, sino que se descubre la esencia cultural de cada región, sus historias y su relación única con el entorno, la comunidad y la tradición. Por ejemplo, al estudiar el joropo venezolano, se comprende la conexión simbólica de los llanos con el arpa, el cuatro y las maracas, transmitiendo una identidad profundamente enraizada en la vida rural y las historias de sus campesinos. Con la bomba puertorriqueña, se aprende sobre la fuerza de la herencia afrodescendiente, pues este baile es un diálogo entre el tambor y el cuerpo, una representación de resistencia y expresión comunitaria.

De igual forma, en el baile folclórico mexicano, como el jarabe tapatío, se accede a una tradición que habla de mestizaje y orgullo nacional, visible en sus vibrantes colores y su estructura narrativa que celebra el campo y la comunidad. Con la cumbia colombiana, se exploran las raíces africanas, indígenas y europeas que se entrelazan en un ritmo hipnótico que simboliza unidad y mestizaje. Finalmente, en el tamborito panameño, se puede observar la fusión entre las tradiciones africanas, indígenas y españolas, que convierte a esta danza en un ejemplo de diálogo cultural y cohesión social.

Cada montaje no solo transmite la técnica de la danza, sino que enseña la cosmovisión del pueblo que la encarna, sus valores, sus luchas y su riqueza inigualable. Estas danzas permiten a quienes las estudian y representan, no solo comprender la diversidad cultural de Latinoamérica, sino también valorar las historias compartidas de resistencia y resiliencia que unen a los pueblos de la región. En este sentido, cada montaje se convierte en un acto de aprendizaje, memoria y conexión con las raíces comunes que hacen de América Latina un crisol cultural extraordinario.

Esto muestra como la participación en estas agrupaciones fortalece la identidad tanto a nivel personal como grupal, comunitaria, nacional y latina. Estas agrupaciones danzarias universitarias cubanas poseen una identidad colectiva sólida, construida a partir de una combinación única de factores culturales, históricos, y sociales que las distingue tanto dentro como fuera del contexto universitario. Estas agrupaciones no solo se dedican al folclore cubano, sino que

también integran elementos del folclore latinoamericano, lo que las convierte en embajadoras de una identidad cultural regional. Según Anderson (1983), las comunidades imaginadas como estas agrupaciones crean narrativas que trascienden lo local, reforzando una conexión con el imaginario latinoamericano más amplio.

En el contexto cubano, un país socialista que históricamente ha resistido influencias culturales externas, las dinámicas culturales locales adquieren un rol transformador y de resistencia, algo que se manifiesta claramente en el accionar de estas agrupaciones al priorizar la identidad cultural sobre las modas globales. Dichas agrupaciones funcionan como microcosmos donde estudiantes de diferentes antecedentes sociales se unen para aprender y compartir conocimientos culturales. En este espacio, la danza sirve no solo como un vehículo artístico, sino también como un puente para fortalecer la cohesión social y el sentido de pertenencia.

Todas estas agrupaciones danzarias universitarias cubanas como: *Maraguán, Telón Abierto, Anacaona, Nuestra América y 5 de Diciembre*, adoptan no solo una identidad cubana, sino también una dimensión latinoamericana que reconoce el valor de la diversidad y las conexiones históricas y culturales entre los países de la región. Esta forma de interculturalidad, como señala González Aróstegui (2001), busca transformar las relaciones desiguales de poder entre culturas al tiempo que celebra las diferencias. La identidad de estas agrupaciones danzarias universitarias cubanas es multidimensional. Está anclada en la defensa del patrimonio cultural cubano y latinoamericano, en la resistencia cultural, en la creación de comunidades inclusivas y en un enfoque crítico de la interculturalidad. Es un modelo de cómo la cultura y la danza pueden ser herramientas de conexión, empoderamiento y resistencia en un mundo globalizado. En las prácticas de danza durante el trabajo de campo se observó un profundo respeto y dedicación hacia la preservación de estas tradiciones, evidenciando el orgullo por su herencia cultural. Toda esta información la podemos constatar en el dossier del grupo revisado durante el trabajo de campo y que es anexo de este trabajo investigativo.

La participación en las agrupaciones danzarias universitarias contribuye significativamente a la construcción de la identidad de cada uno de los miembros de estas agrupaciones pues desarrollan un sentido más fuerte de orgullo y pertenencia hacia su cultura a través de la danza. Esta identidad personal se entrelaza con la identidad cultural, reforzando la conexión entre el individuo y sus raíces. Esto lo podemos observar en las siguientes fotos pertenecientes a los archivos del grupo y al repositorio de imágenes de la universidad, son imágenes pertenecientes al espectáculo músico - danzario donde muestra parte del folklore cubano más difundido mundialmente y que es muy identitario de la cultura cubana. En él encontramos desde las finas “habaneras” hasta los principales bailes populares cubanos: como el Danzón (baile nacional de Cuba), el Son, el Chachachá y el Mambo. Se incluyen los pregones, la poesía y la música, interpretada por solistas, acompañados por parejas de bailarines en escena. Se representan escenas del más cubanísimo carnaval, donde se baila la rica conga cubana y cuya tradición ha llegado hasta nuestros días. El espectáculo finaliza con el baile de la “Chancleta”, en el cual los bailarines ejecutan diferentes polirritmias con los pies usando las chancletas de madera. En ellas podemos ver además la alegría característica del cubano, en la sonrisa de los bailarines.



Baile popular cubano Pilón.



Habaneras baile de salón que se originó en Cuba a partir de la contradanza española



Habaneras baile de salón que se originó en Cuba a partir de la contradanza

española



Danzón baile nacional de Cuba



Bailes populares cubanos

Sobrepasando las fronteras: de bailarín a promotor cultural

También pudimos observar cómo este trabajo se ramifica en las facultades y los bailarines se convierten en promotores de danza al repicar el trabajo que realizan el en conjunto, con los montajes para los festivales en sus facultades. En las entrevistas encontramos evidencias de esto al escucharlo de los propios bailarines: "El estar en una agrupación como *"5 de Diciembre"* te hace sentir mucho orgullo dentro de la universidad, pues eres un representante de tu universidad en todos los lugares, pero además mucho orgullo de ser cubano, te convierte en un defensor de la identidad y la cultura cubana y latina." (Daimé Cebrián, comunicación personal, 17 de octubre de 2024). Podemos comprender con lo anterior cómo influye el trabajo llevado a cabo por estas agrupaciones en la identidad y el sentido de pertenencia por el grupo, por la universidad y por la cultura nacional y latinoamericana. En las observaciones durante el trabajo de campo pudimos constatar cómo los ensayos y presentaciones mostraron que los miembros de la agrupación expresaban su

identidad personal a través de la danza, demostrando un fuerte vínculo con sus tradiciones culturales.

Otra de las subcategorías dentro de la propia identidad en el caso de estas agrupaciones es la identidad comunitaria, que también se fortalece a través de las actividades de las agrupaciones danzarias. Como hemos visto a lo largo de esta investigación la identidad comunitaria es un concepto fundamental en los estudios culturales que se refiere al sentido compartido de pertenencia y cohesión que se desarrolla entre los miembros de una comunidad. Como hemos analizado esta identidad se construye a través de un conjunto de valores, creencias, prácticas culturales, tradiciones y experiencias comunes que los individuos comparten y transmiten de generación en generación. La identidad comunitaria no es estática; cambia y se adapta a lo largo del tiempo en respuesta a cambios sociales, políticos y económicos, así como a influencias externas. Además, sirve como una fuente de resistencia cultural y solidaridad, fortaleciendo los lazos entre los miembros de la comunidad y proporcionando un marco para la autoidentificación y el reconocimiento colectivo.

Los ensayos y presentaciones actúan como espacios de interacción y solidaridad, donde los individuos desarrollan un sentido de pertenencia y orgullo hacia su comunidad. La danza no solo une a los individuos, sino que también refuerza los lazos comunitarios, promoviendo un sentimiento de cohesión y solidaridad. Así lo afirma Yailyn Martínez, graduada de danza de la Escuela Profesional de arte y actual directora del Conjunto Danzario “5 de Diciembre”: “Los ensayos son espacios de interacción y construcción de comunidad, donde los participantes comentan cómo la danza fortalece su identidad cultural y les proporciona un sentido de pertenencia”. (Comunicación personal, 15 de octubre 2024). Así también lo pudimos observar durante el trabajo de campo, las presentaciones en festivales comunitarios mostraron una fuerte unidad entre los miembros de la agrupación y la comunidad, destacando la danza como un medio para fortalecer la identidad comunitaria. En resumen, la identidad comunitaria es el hilo que teje las experiencias y aspiraciones de una comunidad, dando sentido y

coherencia a su existencia colectiva y esto es lo que logran hacer las agrupaciones con su trabajo.

Las agrupaciones danzarias juegan un papel crucial en la transmisión cultural, enseñando a las nuevas generaciones las tradiciones y valores culturales. A través de talleres y actividades educativas, se transmite el conocimiento y la apreciación de la herencia cultural, asegurando su continuidad en el tiempo. La transmisión cultural es fundamental para mantener viva la identidad cultural y garantizar que las tradiciones no se pierdan. Al hablar con los metodólogos de danza de la provincia uno de ellos expresó: "El trabajo que llevan a cabo estas agrupaciones, y no hablo solo del *"5 de Diciembre"*, aquí incluyo a las otras agrupaciones universitarias como: *"Nuestra América, Maraguán Telón Abierto"* es fundamental para mantener vivas nuestras tradiciones y para enseñar a las nuevas generaciones sobre la riqueza de nuestra cultura cubana y de la cultura latina" (Gerardo Arboláez, comunicación personal, 27 de abril de 2024). También durante la participación en los talleres educativos, se observó un entusiasmo por aprender y transmitir las tradiciones culturales, demostrando el compromiso de las agrupaciones con la preservación y transmisión de su herencia cultural.

Las agrupaciones danzarias actúan como embajadoras culturales, representando la riqueza y diversidad de las tradiciones culturales cubanas y latinoamericanas en diversos eventos y presentaciones porque llevan consigo las tradiciones, valores e historias de su cultura y las comparten tanto dentro como fuera de Cuba, conectando comunidades y promoviendo el entendimiento de su riqueza cultural. Ser embajadoras culturales significa que representan y difunden una parte esencial de lo que es su identidad, permitiendo que otras personas, en diferentes contextos y países, aprendan sobre la diversidad y las tradiciones de los pueblos latinoamericanos. Estas agrupaciones no solo preservan las danzas tradicionales cubanas, como ya lo hemos dicho antes, sino que también se abren al folclore latinoamericano, como el joropo y el tambor de Venezuela, la cumbia colombiana o la bomba puertorriqueña. Al incluir estas expresiones en su repertorio, celebran la conexión cultural entre los países de la región. Esto refuerza un sentimiento de

unión y hermandad latinoamericana, que va más allá de las fronteras. Cuando viajan o presentan su arte en escenarios internacionales, las agrupaciones muestran más que movimientos o coreografías. A través de la danza, están contando historias de resistencia, identidad y orgullo cultural que son únicas de nuestra región. También enseñan al mundo que, en un contexto globalizado donde muchas culturas corren el riesgo de ser olvidadas, las tradiciones locales son una fortaleza invaluable. Finalmente podemos agregar que estas agrupaciones ayudan a construir puentes culturales, educando a quienes las ven sobre la riqueza de su herencia. Representan un símbolo de resiliencia y creatividad en el mundo actual, demostrando cómo la cultura local puede dialogar con lo global sin perder su autenticidad. Por eso, funcionan como verdaderos embajadores que defienden y enriquecen la diversidad cultural de América Latina.

El trabajo de estas agrupaciones no solo promueve la visibilidad de la cultura, sino que también refuerza la identidad cultural de los miembros y la comunidad. La representación cultural es una forma de reafirmar la identidad y de mostrar al mundo el valor y la relevancia de las tradiciones locales. Estas agrupaciones danzarias universitarias cubanas no solo actúan como embajadoras culturales a través de sus presentaciones, sino que también son portadoras de un legado histórico y social que refleja la resistencia y la identidad de sus comunidades. Al incorporar elementos de la danza afro-cubana, expresiones culturales que surgieron de la fusión entre las tradiciones africanas traídas por los esclavos durante la época colonial y los elementos de la cultura cubana, estas danzas no solo son un vehículo para la espiritualidad, sino también una expresión de identidad cultural, resistencia y orgullo afrodescendiente en Cuba. A través de su música, movimientos y simbolismo, mantienen vivas las raíces africanas que forman parte del tejido cultural cubano.

Lo mismo pasa con las raíces españolas y las influencias indígenas que al unir las con las afrocubanas, estas agrupaciones crean un mosaico cultural que captura la esencia de la cubanía y la riqueza de las tradiciones latinoamericanas. Dentro de Cuba, estas agrupaciones juegan un papel crucial en la educación y sensibilización cultural de las nuevas generaciones. A través de talleres, clases y

actuaciones en diversas instituciones educativas y culturales, fomentan un profundo conocimiento y aprecio por las tradiciones locales. Esto no solo ayuda a preservar estas prácticas culturales, sino que también fortalece el sentido de identidad y pertenencia entre los jóvenes.

En el ámbito internacional, las agrupaciones danzarias universitarias sirven como puentes culturales que conectan a Cuba con el resto del mundo. Sus giras y participaciones en festivales globales no solo muestran la diversidad cultural de la isla, sino que también promueven un diálogo intercultural que es esencial para el entendimiento mutuo y la cooperación global. A través de sus actuaciones, estas agrupaciones desafían los estereotipos y ofrecen una visión matizada y rica de la cultura cubana y latinoamericana, destacando la importancia de la resistencia cultural en la preservación de la identidad frente a las fuerzas homogeneizadoras de la globalización. Además, estas agrupaciones contribuyen al desarrollo personal y profesional de sus miembros, brindándoles la oportunidad de adquirir habilidades artísticas, técnicas y organizativas que son valiosas tanto dentro como fuera del ámbito cultural. Los estudiantes que participan en estas agrupaciones a menudo desarrollan una profunda conciencia social y un compromiso con la justicia cultural, convirtiéndose en defensores apasionados de la diversidad cultural y la equidad. Uno de los participantes del grupo lo expresó así: "Las presentaciones de nuestro grupo en eventos universitarios, en eventos como la Fiesta Nacional y la Internacional de la danza, y en los festivales de artistas son una forma de ser embajadores de la cultura nacional y latina, mostrando al mundo la diversidad y la riqueza de nuestras tradiciones" (Laura Méndez, comunicación personal, 22 de noviembre de 2024). También mediante la observación participante pudimos indagar cómo las presentaciones en eventos locales, provinciales nacionales e internacionales y los festivales culturales destacaron la habilidad de las agrupaciones para representar y promover su cultura, mostrando la identidad cultural en un escenario global.

En resumen, las agrupaciones danzarias universitarias cubanas son más que simples compañías de danza; son guardianas de un legado cultural,

educadoras de nuevas generaciones y embajadoras de la riqueza y diversidad de las tradiciones cubanas y latinoamericanas, ya que preservan, transmiten y reimaginan las tradiciones folclóricas cubanas y latinoamericanas. A través de sus prácticas, estas agrupaciones aseguran la continuidad de danzas, rituales y músicas que forman parte del patrimonio inmaterial de los pueblos. Además, son espacios educativos que conectan a las nuevas generaciones con sus raíces, enriqueciendo y revitalizando el patrimonio cultural para mantenerlo relevante en los tiempos actuales. A través de su trabajo, tanto en Cuba como en el extranjero, estas agrupaciones juegan un papel vital en la preservación y promoción de la cultura, contribuyendo al diálogo intercultural y al fortalecimiento de la identidad cultural en un mundo cada vez más globalizado.

Así dan muestra de cómo la resistencia cultural es una expresión de la identidad, donde las tradiciones y prácticas culturales se convierten en una forma de resistencia y afirmación de la identidad. Durante las presentaciones y ensayos, se observó un fuerte sentido de resistencia y orgullo cultural, con los miembros de la agrupación utilizando la danza como una herramienta para defender y reafirmar su identidad cultural. El análisis de los resultados muestra que la identidad es una variable fundamental en la investigación de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas. A través de la preservación de tradiciones, la construcción de identidad personal y comunitaria, la transmisión cultural, la representación cultural y la resistencia cultural, estas agrupaciones desempeñan un papel crucial en la defensa y promoción de la identidad cultural frente a las influencias globalizadoras.

Concluimos diciendo que, a través de la creación de redes colaborativas y la difusión de sus prácticas artísticas, las agrupaciones danzarias pueden ampliar el alcance de su impacto, promoviendo un intercambio cultural más horizontal. Al participar en festivales, talleres y presentaciones internacionales, no solo dan a conocer su identidad cultural, sino que también construyen conexiones con otras comunidades, creando una resistencia compartida contra la homogenización cultural. Este proceso de interacción fortalece el tejido comunitario y genera una

globalización "desde abajo", centrada en las voces y valores de los actores locales en lugar de las élites globales. La danza, en este caso, no es solo un arte, sino un poderoso mecanismo de resistencia y transformación social.

A manera de conclusión podemos afirmar que, luego del trabajo de campo y el posterior análisis de los resultados, las agrupaciones danzarias universitarias cubanas emergen como espacios fundamentales de resistencia cultural, donde la identidad se fortalece a través del movimiento, la memoria y la creatividad. En un mundo globalizado que tiende a homogeneizar expresiones artísticas y culturales, estas agrupaciones representan un modelo de preservación dinámica, adaptándose a los cambios sin perder la esencia de sus tradiciones. A través de la danza, no solo perpetúan el patrimonio cultural cubano y latinoamericano, sino que también lo proyectan como una herramienta de diálogo e intercambio en escenarios nacionales e internacionales. Al reforzar el sentido de pertenencia individual y colectivo, estas agrupaciones demuestran que la identidad no es un concepto estático, sino un proceso en constante construcción, donde la resistencia se articula mediante la creación y la reafirmación de los valores culturales propios. Así, el baile universitario no solo es una expresión artística, sino una manifestación política y social que permite a las comunidades reafirmar su existencia y proyectar sus narrativas dentro del complejo panorama global contemporáneo.

De esta forma hemos visto como en un contexto de globalización que tiende a diluir las particularidades culturales, la identidad se erige como un pilar fundamental para la resistencia, funcionando no solo como un elemento de pertenencia, sino como un motor de creación. La necesidad de preservar las raíces culturales impulsa procesos creativos que no solo defienden la identidad, sino que la reconfiguran y la fortalecen ante los desafíos contemporáneos. Crear, entonces, se convierte en un acto de resistencia, en una respuesta activa que desafía las lógicas de homogeneización mediante la producción artística y cultural. En este sentido, la creación no es solo una expresión estética, sino una herramienta de lucha que permite a las comunidades reafirmar su existencia y proyectar sus

narrativas dentro de un panorama global donde la resistencia se articula a través del arte, la danza y la palabra.

Crear para resistir, una alternativa en tiempos de globalización

El proceso de desarrollo de la cultura de la resistencia implica un intento de conocimiento y profunda comprensión de la identidad cultural para poder impulsarla creadoramente. Se asume en esta investigación la cuestión de comprender la existencia de varios acercamientos teóricos hacia el tema de la cultura de la resistencia, de manera más específica en la resistencia cultural, donde ha predominado un posicionamiento que trata de comprenderla como procesos de anquilosamiento de las culturas dominantes sobre los países centroamericanos, caribeños y sur americanos ; o de ostracismo sobre las culturas indígenas, donde las comunidades se cierran y no son capaces de evolucionar, con las nuevas tecnologías, los nuevos tiempos, las nuevas formas culturales, las nuevas relaciones que se establecen. Son estos procesos desde donde generalmente ha sido descrita la resistencia cultural en Latinoamérica y que hace que luego las culturas originarias sean caricaturizadas. Durante el proceso de investigación pudimos ver como el ostracismo hacia las culturas indígenas en Latinoamérica se manifiesta de diversas maneras, desde la exclusión política y social hasta la marginalización lingüística y económica y aquí presentamos algunos ejemplos concretos:

- *Supresión de lenguas indígenas:* En muchos países latinoamericanos, las lenguas indígenas han sido históricamente menospreciadas o incluso prohibidas en ciertos ámbitos. Un caso emblemático es el quechua en Perú, que durante siglos fue relegado al ámbito rural, mientras el español se consolidaba como la lengua oficial del Estado y la educación.
- *Despojo territorial:* Muchas comunidades indígenas han sido desplazadas de sus tierras ancestrales debido a la expansión agrícola, la minería o megaproyectos de infraestructura. Por ejemplo, los guaraníes en Brasil han enfrentado continuos intentos de expulsión de sus territorios debido a la expansión de la agroindustria, lo que pone en riesgo su supervivencia cultural y económica.
- *Folclorización de su identidad:* En lugar de reconocer las culturas indígenas como sistemas vivos y en constante evolución, muchas sociedades las

relegan al ámbito turístico o folklórico. La cultura maya, por ejemplo, es frecuentemente reducida a imágenes exóticas para atraer visitantes a lugares como Chichén Itzá, sin considerar las luchas contemporáneas de los pueblos mayas por sus derechos.

- *Exclusión en la toma de decisiones políticas:* En muchos países, los pueblos indígenas han sido históricamente excluidos de la política nacional. Aunque ha habido avances, como el reconocimiento de derechos específicos en Ecuador y Bolivia, en otros países los indígenas siguen enfrentando barreras estructurales para acceder a cargos públicos y decisiones que afectan sus comunidades.

Estos ejemplos muestran cómo el ostracismo no solo implica una falta de reconocimiento, sino también una negación activa de la voz y los derechos de los pueblos indígenas y de otras culturas amenazadas por el proceso de globalización. A esto podemos agregar la caricaturización de culturas originarias, que ocurre cuando se reducen sus identidades complejas a estereotipos simplistas o distorsionados. Durante la investigación pudimos encontrar varios ejemplos de los cuales mostramos algunos a continuación:

- Los pueblos indígenas de Norteamérica: En películas y series de Hollywood, a menudo se les ha representado como "salvajes" o como figuras místicas, ignorando la diversidad y riqueza de sus culturas. Personajes como el "indio sabio" o el "guerrero feroz" perpetúan estas caricaturas.
- Los pueblos andinos: En algunos contextos turísticos, las comunidades andinas son representadas únicamente como guardianes de tradiciones antiguas, como si estuvieran congeladas en el tiempo. Esto ignora su adaptación y contribución a la modernidad.
- Los pueblos afrodescendientes e indígenas en Brasil: En festivales como el Carnaval, a veces se utilizan elementos de sus culturas de manera superficial, sin reconocer su significado espiritual o histórico.

Estas caricaturas no solo simplifican, sino que también pueden perpetuar prejuicios y desinformación, es por ello que tomamos como referencia lo que anteriormente hemos analizado en este trabajo de Néstor García Canclini, quien expresa que: "La resistencia cultural en el siglo XXI implica una reconfiguración constante, adaptándose a las nuevas formas de dominación y explotación que emergen en un mundo globalizado." (Canclini, 2009), lo que convierte la afirmación

en un aspecto fundamental para este estudio, al comprender a nivel social la cultura de la resistencia como un proceso de creación activo, que no es simplemente una reacción pasiva a la dominación externa, sino un proceso dinámico y eficaz. Esta creación activa implica la reinención y reinterpretación constante de las tradiciones culturales para mantener su relevancia y vitalidad. Esto pudiera parecer una contradicción con lo que se propone en esta investigación, pero, en realidad, no es una contradicción, sino una tensión productiva que define muchas formas de resistencia cultural.

La propuesta parte de la idea de que las agrupaciones danzarias universitarias en Cuba pueden ser un espacio donde la tradición y la identidad funcionen como pilares de resistencia frente a la globalización. Sin embargo, al mismo tiempo, el concepto de resistencia no es un acto estático de preservación, sino un proceso dinámico que incluye creación, reinención y reinterpretación. La tensión surge en la manera en que se conciben la tradición y la identidad: ¿se trata de mantener una expresión cultural en su forma más "pura" y original, o de permitir que evolucione en diálogo con nuevos contextos y desafíos? La defensa de lo tradicional no significa inmovilizar la cultura, sino reconocer su capacidad de adaptación sin perder sus fundamentos identitarios. En este sentido, la resistencia puede incluir la apropiación de influencias externas para fortalecer la identidad en lugar de diluirla. Por ejemplo, una agrupación universitaria que incorpora elementos contemporáneos en su danza sin perder los códigos culturales fundamentales de la danza tradicional cubana, no está traicionando la resistencia, sino redefiniéndola de manera activa. La reinterpretación de estos elementos puede ser una estrategia para garantizar su vigencia dentro de nuevas generaciones y espacios académicos.

Para articular mejor esta tensión en nuestra propuesta investigativa, la estructuramos en torno a dos ejes complementarios: la preservación identitaria y la innovación creativa como estrategia de resistencia. Así, evitamos la percepción de contradicción y en su lugar enfatizamos cómo la reinterpretación fortalece, en lugar de debilitar, la resistencia cultural. Es por ello que tratamos la resistencia como un proceso dinámico, explicamos que la resistencia cultural no significa una defensa

estática de lo tradicional, sino una negociación activa con el contexto global, como ya lo hemos visto con los teóricos analizados en lo largo de la investigación. También resulta necesario resaltar el papel de las agrupaciones danzarias universitarias como espacios de reimaginación cultural. En lugar de verlas como guardianas pasivas de la tradición, las presentamos como agentes activos que reinterpretan las expresiones dancísticas para que sigan siendo significativas en un contexto contemporáneo y que más adelante veremos ejemplos concretos de ello.

Al incluir la noción de “resistencia creativa” como estrategia de apropiación cultural, argumentamos que la innovación dentro de las prácticas dancísticas no implica una ruptura con la identidad, sino una reafirmación a través de nuevas formas de expresión. Aquí destacamos cómo ciertos géneros en Cuba han evolucionado, por ejemplo, el son, el danzón o la rumba, manteniendo sus raíces, pero dialogando con otros estilos. A través de estos ejemplos pudimos examinar a Fernando Ortiz, en su concepto de *transculturación*, quien destaca que las culturas no solo se mezclan, sino que generan nuevas formas culturales en respuesta a la interacción continua (Ortiz, 1993). Al verlas como una defensa en diálogo con el mundo, se puede hablar de generar conocimientos reflexivos desde los propios estudios culturales, desde la resistencia cultural, desde procesos de gestión de la identidad ya que la misma está íntimamente ligada a dichos procesos. Esto procura comprender la resistencia cultural no como un fenómeno de encierro, sino como un proceso creativo, de avance, de desarrollo y de diálogo cultural.

La resistencia cultural como proceso creativo se legitima a través de múltiples actores y mecanismos que redefinen el significado de identidad en contextos de cambio. En primer lugar, quienes la legitiman son las propias comunidades y grupos culturales que, mediante la producción artística, la reinterpretación de tradiciones y la apropiación de nuevos elementos, afirman su identidad sin perder sus raíces, cómo lo hacen estas agrupaciones danzarias universitarias cubanas. También intervienen instituciones académicas cómo las universidades, las casas de culturas y los centros de enseñanza de la danza y movimientos sociales que documentan y defienden estas prácticas como expresiones legítimas de resistencia frente a la

homogeneización impuesta por la globalización en el contexto cubano. El proceso de legitimación ocurre a través de la creación de discursos y espacios de reconocimiento. Por ejemplo, festivales de danza, festivales universitarios de artistas aficionados, investigaciones y publicaciones académicas visibilizan la manera en que las culturas originarias no solo preservan sus tradiciones, sino que las adaptan en un diálogo constante con influencias externas. Además, la participación de estos colectivos en redes globales permite que estas prácticas sean reconocidas más allá de su contexto inmediato, estableciendo su valor como formas de resistencia activa y evolutiva. Así, la resistencia cultural no es una negación del cambio, sino una forma de dirigirlo desde la propia comunidad.

El proceso de resistencia cultural se forja en la práctica sociocultural de agrupaciones danzarias universitarias cubanas, al ver cómo las prácticas culturales desarrollan una idea de proceso, de acción que constantemente cambia para resignificarse en su relación con el tiempo y el espacio. La práctica humana en las relaciones sociales, otorga un carácter activo a la cultura y esto es un elemento fundamental para poder entender la cultura de la resistencia como: “un proceso cultural en construcción y desarrollo, y no como una actividad pasiva del hombre, de autodefensa y atrincheramiento.” (González Aróstegui, 2001). Por ello resulta necesaria, además, una exposición que ayude a comprender esencialmente la cultura de la resistencia como elaboración ideológica y no verla en la forma limitada de resistencia espontánea. (González Aróstegui, taller, 18 de septiembre de 2024)

La alternativa a este discurso antes descrito es un discurso que entiende y que reconoce la resistencia cultural como creatividad, en un proceso de defensa de la cultura frente a un medio de dominación pero que entiende que ese proceso de resistencia, de conservar lo identitario, de tratar de mantener lo tradicional, lo que es genuino, lo que es nuestro, de representar la identidad de ese grupo que porta un determinado elemento cultural, es un proceso que no niega el desarrollo, sino que evoluciona, al adquirir nuevos elementos pero que no olvida, ni relega lo heredado. La danza tiene aquí un espacio importante, pues a través de la danza, las generaciones actuales dialogan con su pasado, afianzan y perpetúan su

identidad cultural. Se convierten en un lenguaje que capaz de trascender el tiempo y el espacio, de conectar a las comunidades con sus raíces y con el mundo en el que viven.

El término de resistencia ha sido tratado también desde varias aristas en la esfera sociocultural, cuando lo referimos desde esta perspectiva se expresa que:

no se trata solamente de una cuestión de negar un poder opresor, sino también de crear maneras de existir, lo que incluye formas de sentir, de pensar, y de actuar en un mundo que se va construyendo el mismo a través de variadas insurgencias e irrupciones que buscan constituirlo como un mundo humano. (Maldonado-Torres, 2017)

A esto agregamos también el análisis realizado por Zemelman, citado por Ferrari, 2017, cuando hablar de resistencia dice que, “se piensa también como la capacidad del sujeto para convertirse en constructor de condiciones más coherentes con su desenvolvimiento socio-histórico, es decir, como un ser transformador de su contexto.”

El tercer momento de la resistencia: la creación como acto cultural

Cuando abordamos el tema de la resistencia cultural hay un momento que es fundamental, el tercer momento, la creación. No hablamos de una invención de cultura, nos referimos a un proceso de superación, donde la preservación de lo nacional (que es lo esencial de la resistencia) tiene que verse como un proceso de creación que además debe contener la conservación y rescate. La preservación de lo nacional es esencial en la resistencia cultural porque constituye el núcleo de identidad de una comunidad frente a procesos de homogeneización global. En un contexto donde la cultura dominante tiende a absorber y diluir expresiones locales, la afirmación de elementos nacionales permite que las sociedades mantengan sus raíces, reconozcan su historia y proyecten un futuro basado en su propia construcción simbólica. Esta resistencia no solo es una defensa ante la imposición de valores externos, sino una estrategia para fortalecer la autonomía cultural, evitando la pérdida de lenguas, prácticas artísticas y tradiciones propias.

Además, la preservación de lo nacional no significa un rechazo absoluto al diálogo con otras culturas, sino una posición crítica en la que los pueblos pueden reinterpretar influencias externas desde su propia perspectiva. Al reafirmar su identidad dentro de procesos de globalización, las expresiones nacionales se transforman en plataformas de resistencia activa, permitiendo que las comunidades redefinan su cultura en función de sus valores y necesidades. En este sentido, preservar lo nacional es garantizar la diversidad cultural en el mundo, asegurando que las tradiciones no sean simplemente vestigios del pasado, sino herramientas vivas para la construcción de identidades en el presente.

Al decir de la propia González Aróstegui “la resistencia debe convertirse en un problema de inteligencia y superación constante” (2017, p.38). Durante el trabajo de campo se pudo visualizar que al mantener vivas las prácticas culturales, como danzas, rituales, música y festivales tradicionales, que son esenciales para la identidad cultural, estas agrupaciones danzarias enseñan y practican danzas folclóricas cubanas y latinas, y así pasan conocimientos, habilidades y valores culturales de una generación a otra a través de talleres y programas educativos que enseñan a los jóvenes sobre las tradiciones culturales de su comunidad.

Una de las características fundamentales del trabajo de estas agrupaciones danzarias radica en la preservación de las tradiciones cubanas y latinas, pero además agregan un poco de innovación y adaptación al integrar elementos contemporáneos y foráneos de manera que enriquezcan y revitalicen las tradiciones locales sin perder su esencia. Durante el trabajo de campo pudimos observar en el montaje de obras cómo fusionaban ritmos modernos con danzas tradicionales para atraer a nuevas audiencias.

La resistencia cultural desde la creación, entendida como el tercer momento de resistencia según lo propuesto por González Aróstegui, se centra en la capacidad de las comunidades para no solo preservar sus tradiciones, sino también innovar y generar nuevas expresiones culturales que fortalezcan su identidad y autonomía. En el caso de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, esta forma de resistencia cultural se manifiesta claramente en su capacidad para producir arte que

responde a sus contextos sociales y políticos mientras mantienen un firme arraigo en sus tradiciones. Han sido fundamentales en la preservación y evolución de diversas tradiciones danzarias que reflejan la identidad cultural del país. Entre ellas, destacan las danzas folklóricas afrocubanas, allí tenemos expresiones como la rumba, el yambú, el guaguancó y la columbia, que tienen raíces en las tradiciones africanas y han sido adaptadas y enriquecidas por generaciones de cubanos. También la danza campesina que tiene manifestaciones como el zapateo cubano y el son tradicional, que reflejan la vida rural y la influencia española en la cultura cubana. Podemos hablar de la poderosísima y famosa escuela cubana de ballet, con su estilo distintivo, ha sido influenciada por la tradición europea pero adaptada a la expresividad y el virtuosismo propios de la danza cubana. Es preciso mencionar también como muchas agrupaciones universitarias han incorporado elementos de la danza moderna y contemporánea, fusionando técnicas tradicionales con nuevas formas de expresión. Además de las danzas, estas agrupaciones también preservan otras tradiciones culturales, como la música, la vestimenta y las narrativas orales que acompañan las presentaciones. Su papel en la resistencia cultural radica en su capacidad para adaptar estas expresiones a los contextos sociales y políticos actuales, manteniendo su esencia mientras dialogan con nuevas influencias.

A través de la observación participante, se evidenció que estas agrupaciones integran elementos contemporáneos en sus coreografías, sin perder la esencia de los estilos tradicionales. Por ejemplo, se observó cómo las danzas afrocubanas son reinterpretadas mediante movimientos que dialogan con expresiones urbanas modernas. Esto refleja un esfuerzo consciente por mantener viva la tradición, pero desde una creación que reconoce las dinámicas culturales actuales. Esta interacción entre tradición y modernidad no es accidental, sino una forma de reafirmar su identidad cultural frente a las influencias globales.

Las entrevistas realizadas a las y los miembros y líderes de las agrupaciones arrojan luz sobre la intención detrás de estos procesos creativos. Como señaló una de las entrevistadas, Yailyn Martínez actual directora del Conjunto Danzario “5 de Diciembre”, “crear es nuestra manera de resistir. No se trata solo de repetir lo que

otros hicieron, sino de demostrar que nuestra cultura está viva y tiene algo nuevo que decir al mundo” (Comunicación personal, 15 de octubre 2024). Esta perspectiva ilustra cómo la creación artística no solo preserva la cultura, sino que también la actualiza y le otorga relevancia en el contexto actual. Además, muchos entrevistados destacaron la importancia de representar historias y problemáticas contemporáneas a través de la danza, usando su arte como una forma de comunicación con nuevas generaciones y audiencias globales.

La revisión de documentos, incluyendo registros históricos y programas de las agrupaciones, confirma la transformación de estas prácticas. Se evidencia cómo las agrupaciones no solo retoman estilos tradicionales, sino que también producen espectáculos originales que reflejan el contexto sociopolítico cubano. En muchos casos, se observó una intención explícita de vincular las coreografías con narrativas de resistencia, ya sea a través de homenajes a figuras históricas o de temas que abordan desafíos contemporáneos, como la emigración o la religión.

La resistencia cultural desde la creación en las agrupaciones danzarias universitarias cubanas se manifiesta como un proceso dinámico que combina tradición e innovación. Estas agrupaciones no solo preservan las formas culturales heredadas, sino que las transforman y las expanden, haciendo de la danza un acto de resistencia que habla tanto al pasado como al presente. En el marco del tercer momento de resistencia de González Aróstegui, estas agrupaciones son agentes activos que, a través de la creación, rechazan la homogenización cultural global y reafirman la riqueza y vitalidad de la identidad cubana. La danza, así, se convierte en un espacio donde la cultura no solo sobrevive, sino que prospera mediante la creatividad y la acción colectiva.

Reinventando raíces: modernización de géneros tradicionales en el contexto global

La danza, como expresión visual y corporal de los estilos musicales, juega un papel crucial en la resistencia cultural desde la creación, especialmente frente a la globalización. En el proceso de trabajo de campo pudimos ver cómo algunos géneros de baile como el son, mambo, y danzón, la coreografía y el vestuario se

convierten en herramientas de innovación y transmisión de identidad cultural, asegurando su relevancia entre audiencias jóvenes y su persistencia en el contexto contemporáneo. Este análisis aborda cómo la creación en estos tres estilos genera resistencia cultural al reinterpretar movimientos y atuendos tradicionales, vinculándolos con sensibilidades modernas.

El son: coreografía como diálogo entre tradición y modernidad

En el caso del son, estas agrupaciones universitarias han utilizado la danza como un espacio de experimentación que mantiene el formato tradicional de parejas, pero añade movimientos influenciados por la danza contemporánea y urbana. Durante la observación participante en ensayos, se documentó cómo los bailarines integraban giros dinámicos, saltos y marcados cambios de velocidad para dar una sensación de modernidad al estilo clásico. Estos movimientos expanden la narrativa corporal del son, haciéndolo atractivo para el público joven.

El vestuario en las presentaciones del son también refuerza esta resistencia cultural. Mientras que se mantienen elementos tradicionales como guayaberas y vestidos largos con vuelos, los diseños modernos incluyen colores vibrantes y patrones geométricos que dialogan con la estética contemporánea. Estas adaptaciones visuales permiten conectar con audiencias más amplias, sin perder la esencia cultural del género.

El mambo: movimiento explosivo y vestuario creativo

El mambo, con su energía contagiosa, se ha transformado en estilos modernos como *El mambo chípata* o *El mambo No. 0* del grupo musical Toques del Río, donde la coreografía combina movimientos tradicionales del género (giros rápidos, pasos marcados y dinámicos) con influencias de hip-hop y street dance. En las presentaciones observadas, los bailarines utilizan movimientos corporales amplios y sincronizados que reflejan la vitalidad del género, pero al mismo tiempo incorporan estilos de baile urbano que generan mayor interacción con las sensibilidades actuales. *El Mambo No. 0* es una muestra clara de cómo el mambo puede ser revitalizado a través de la fusión con estilos musicales contemporáneos. Este tema

utiliza las estructuras rítmicas del mambo clásico, conocidas por su energía vibrante y percusión característica, pero las combina con elementos de funk, rock, y electrónica. Tanto en el videoclip como en las presentaciones de los grupos de baile, se observan coreografías que incorporan movimientos modernos, como street dance, junto con los pasos tradicionales del mambo, haciendo de este una experiencia visual y sonora que conecta con la juventud.

Uno de los directores y coreógrafos de estas agrupaciones expresó en una entrevista: “Queríamos darle un giro al mambo para que sea más actual, pero sin perder su esencia. El mambo No. 0 es nuestra versión fresca de algo que pertenece a nuestras raíces” Gerardo (comunicación personal, 27 de abril de 2024). Esta declaración evidencia el compromiso de la agrupación con la resistencia cultural desde la creación, adaptando el género para mantener su atractivo mientras lo enraízan en su identidad cubana.

En cuanto al vestuario, el mambo introduce atuendos que rompen con los códigos tradicionales. Los bailarines usan trajes que mezclan elementos modernos como tenis y camisetas gráficas con accesorios típicos como pañuelos de colores y sombreros que evocan el glamour del mambo clásico. Esta mezcla estilística refuerza la resistencia cultural desde la creación, adaptando el género para conectar con un público joven sin sacrificar su identidad.

El danzón modernizado: elegancia eterna con innovaciones visuales

El danzón, conocido por su sofisticación y elegancia, encuentra nuevas formas de expresión en las coreografías modernizadas por las agrupaciones danzarias y también desde la música defendida por la Orquesta Failde, quien ha llevado el danzón a nuevas alturas al combinarlo con géneros como el jazz latino, timba, y bolero. El danzón, considerado el baile nacional de Cuba, conserva en sus versiones modernas la elegancia y sofisticación del género tradicional, pero lo complementa con arreglos instrumentales y estructuras melódicas que resuenan con las sensibilidades actuales. En las presentaciones observadas, la orquesta logra crear un puente entre generaciones al atraer tanto a amantes del danzón clásico como a jóvenes interesados en explorar estilos híbridos. Como dijo uno de

los integrantes de agrupación danzaria en una entrevista: “El danzón tiene historia, pero también tiene futuro. Nuestra misión es conectar a las generaciones actuales con un legado que sigue vivo” Daimé Cebrián (comunicación personal, 17 de octubre de 2024). Este enfoque subraya cómo estas agrupaciones utilizan la resistencia cultural desde la creación para preservar el danzón mientras lo proyecta hacia nuevas dimensiones artísticas.

En las presentaciones observadas, los bailarines mantienen la cadencia pausada y los movimientos fluidos característicos del danzón, pero incorporan figuras geométricas en grupo y transiciones más dinámicas que sugieren influencias del ballet y jazz contemporáneo. Estas adaptaciones amplifican el carácter simbólico y emotivo de la danza, conectando generaciones.

El vestuario juega un papel destacado en la modernización del danzón. Las mujeres usan vestidos con siluetas modernas que conservan el movimiento elegante de las faldas tradicionales, mientras que los hombres combinan trajes formales con detalles actuales como chalecos ajustados y patrones llamativos. Esta mezcla de tradición y modernidad permite que el danzón se mantenga fresco y relevante, sin perder su esencia cultural.

La resistencia cultural desde la creación se manifiesta en estos géneros no solo a través de la música, sino también en la danza, la cual utiliza coreografías innovadoras y vestuarios un poco más modernos y actuales, para preservar y renovar la identidad cultural cubana. El son dialoga con la modernidad mediante movimientos dinámicos y colores vibrantes; el mambo mezcla energía explosiva con influencias urbanas; y el danzón modernizado combina elegancia tradicional con estéticas contemporáneas. En palabras de Yansiris, una de las entrevistadas: “A través de la danza, nos conectamos con nuestras raíces. Es una manera de decir al mundo quiénes somos y de dónde venimos sin palabras, solo con movimientos” (comunicación personal, 13 de noviembre de 2024). Esta cita encapsula la esencia de la resistencia cultural a través de la danza, destacando cómo estos movimientos se convierten en un lenguaje poderoso y universal de identidad y orgullo. Estos elementos juntos aseguran que la danza continúe siendo un poderoso acto de

resistencia frente a la homogenización cultural global, conectando generaciones y proyectando la riqueza cultural cubana hacia el futuro. Ambos géneros, en sus versiones modernizadas, no solo preservan las raíces culturales, sino que las adaptan al presente, reforzando su atractivo y relevancia para nuevas generaciones. Este proceso asegura que la identidad cultural cubana siga siendo dinámica y expansiva, utilizando el arte como un medio para resistir la homogenización global y celebrar la diversidad que define a la cultura cubana. Estas expresiones son testimonios vivos de cómo la creatividad puede ser un acto de resistencia y orgullo cultural.

Coreografía y música: espacios de resistencia cultural desde la creación
Los videoclips "Patakí de Libertad" de Buena Fe y "Mis Ancestros" de Rumbatá son ejemplos destacados de cómo la creación artística puede ser un acto de resistencia cultural, combinando géneros tradicionales y contemporáneos para mantener su relevancia y atractivo, especialmente entre el público joven. Estos videos pasan a formar parte de nuestros archivos de investigación pues aquí podemos ver la participación de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas: Conjunto artístico Maraguán de la Universidad de Camagüey y Conjunto artístico Telón Abierto de la Universidad de Ciego de Ávila.

Durante la revisión de materiales y archivos de los grupos, pudimos encontrar el videoclip "Patakí de Libertad" del grupo cubano "Buena Fe". Este videoclip es una oda a la tumba francesa, un género musical y danzario de origen afrocubano que llegó a Cuba a través de la influencia haitiana. Aquí pudimos observar y constatar cómo el grupo de danza *Telón Abierto* y el de música logran fusionar este género tradicional con elementos del pop-rock y electrónica, creando una experiencia sonora que conecta las raíces culturales con las sensibilidades modernas. En el video, se observa una narrativa visual que mezcla simbolismos afrocubanos con imágenes urbanas contemporáneas, lo que refuerza el mensaje de libertad y resistencia cultural. Como explicó Israel Rojas, líder de Buena Fe, esta canción es una "reverencia a las raíces" que busca mantener viva la tradición mientras dialoga con las nuevas generaciones.

<https://www.youtube.com/watch?v=UghHtGihYjs&citationMarker=43dcd9a7-70db-4a1f-b0ae-981daa162054>

Por otro lado, el videoclip "Mis Ancestros" de Rumbatá con la participación del Conjunto Artístico Maraguán, celebra la rumba, un género profundamente arraigado en la tradición afrocubana, pero lo hace incorporando influencias de la música urbana y el hip-hop. El videoclip combina imágenes de celebraciones comunitarias con una estética moderna, mostrando cómo la rumba puede ser reinterpretada para resonar con los jóvenes. La percusión característica de la rumba se mezcla con ritmos electrónicos y letras que abordan temas de identidad y herencia cultural. Este enfoque no solo preserva la esencia de la rumba, sino que también la revitaliza, asegurando su continuidad en un contexto contemporáneo.

La resistencia cultural de la rumba en el videoclip puede analizarse como un acto de afirmación identitaria que utiliza la danza como vehículo para preservar y celebrar las raíces afrocubanas. En este montaje, los movimientos de la rumba, caracterizados por su interacción entre cuerpo, ritmo y energía, trascienden lo estético y adquieren un carácter simbólico que conecta a los bailarines con sus ancestros y su historia. La coreografía refleja los valores comunitarios y la espiritualidad inherente a la rumba, mientras que la música y el vestuario tradicional enmarcan esta danza como una expresión auténtica frente a las influencias homogeneizadoras de la globalización. La danza desempeña un papel central como vehículo de expresión, memoria y resistencia cultural. A través de los movimientos característicos de la rumba y otras danzas afrocubanas, se transmite un profundo vínculo con los ancestros y las raíces culturales de Cuba, destacando la conexión entre identidad y tradición. La danza no solo acompaña la música, sino que también narra historias, celebra la herencia afrodescendiente y reafirma valores comunitarios que resisten la homogenización cultural en un mundo globalizado. Su coreografía, cargada de simbolismos, refleja la energía, espiritualidad y lucha por mantener viva la riqueza cultural afrocubana, mostrando cómo el cuerpo se convierte en un lenguaje que desafía la pérdida de tradiciones y refuerza el sentido de pertenencia colectivo.

<https://www.youtube.com/watch?v=OPjtlspWL8A&citationMarker=43dcd9a7-70db-4a1f-b0ae-981daa162054>

Ambos videoclips demuestran cómo la resistencia cultural desde la creación puede manifestarse a través de la fusión de lo tradicional y lo moderno. Al hacerlo, no solo preservan las tradiciones, sino que las transforman en herramientas vivas y dinámicas que conectan con las nuevas generaciones, reafirmando la identidad cultural en un mundo globalizado.

Conclusiones del capítulo

Podemos concluir diciendo entonces que la creación como tercer momento de la resistencia cultural en estas agrupaciones, representa la capacidad de transformar las danzas en nuevas expresiones culturales que no solo resisten, sino que también trascienden y resignifican la identidad colectiva. Este proceso implica no solo la preservación de prácticas tradicionales frente a fuerzas como la globalización o la opresión, sino también la construcción activa de nuevos lenguajes, símbolos y formas que reflejen las realidades contemporáneas de las comunidades. La creación, en este sentido, es un acto profundamente político y dinámico, pues rompe con las narrativas impuestas, refuerza el sentido de pertenencia y proyecta al mundo la resiliencia de una cultura viva. Así, en el marco de la resistencia cultural, la creación no es un fin, sino un proceso continuo que asegura la evolución y la relevancia de las identidades en el tiempo y el espacio. La resistencia cultural, vista desde la creación, se posiciona como un proceso dinámico en el que identidad y evolución coexisten en un diálogo constante. Las agrupaciones danzarias universitarias cubanas ejemplifican este fenómeno al preservar y transformar las tradiciones a través de la danza, estableciendo un espacio donde lo heredado no solo se conserva, sino que se revitaliza con nuevas influencias. En este sentido, la resistencia no implica una negación del cambio, sino una apropiación creativa que reafirma la identidad frente a la homogeneización global. Al integrar elementos modernos sin perder la esencia de sus raíces, estas agrupaciones no solo defienden el patrimonio cultural cubano, sino que lo proyectan hacia el futuro, demostrando que la cultura es un organismo vivo, capaz de adaptarse y fortalecerse en un mundo

cada vez más interconectado. La danza se convierte así en un acto de resistencia activa, donde la memoria, el cuerpo y la expresión artística convergen para desafiar los discursos hegemónicos y afirmar la riqueza y diversidad de la identidad cultural cubana.

Conclusiones generales de la investigación

Esta investigación se basó en un estudio sobre las agrupaciones danzarias universitarias cubana como un recurso de cultura de la resistencia en el contexto cubano frente a la globalización. Por esta razón comenzamos con el análisis teórico de la resistencia cultural como proceso dinámico, donde incluimos puntos de vistas reflexivos sobre: Globalización, identidad, prácticas culturales y la cultura de la resistencia. Aquí realizamos discusiones sobre el proceso globalizador y sus consecuencias, la identidad en las prácticas danzarias, la danza como práctica y expresión de identidad, las prácticas culturales como una expresión de resistencia de los pueblos y finalmente, la cultura de la resistencia como una lucha por la defensa de nuestra identidad.

Este análisis teórico nos permitió comprender la resistencia cultural como un fenómeno que no se limita a la oposición pasiva ante los efectos de la globalización, sino que se manifiesta como un proceso dinámico de adaptación y reafirmación identitaria. La resistencia, lejos de ser una simple reacción de preservación inamovible, se configura como una estrategia de creación y transformación continua, donde la cultura se resignifica en función de los desafíos del contexto global. En el caso de Cuba, y particularmente en el ámbito de la danza universitaria, este proceso se evidencia en la integración de elementos tradicionales con nuevas influencias, asegurando que las expresiones culturales no solo sobrevivan, sino que evolucionen con propósito y agencia propia. Este marco teórico-conceptual posiciona la resistencia cultural como una herramienta vital para la preservación del patrimonio, el fortalecimiento de la identidad y la generación de nuevas formas de expresión artística.

Después de este análisis teórico vino el capítulo contextual, con una caracterización sobre las agrupaciones danzarias universitarias en el escenario cubano. Para esto se hizo énfasis en la globalización y su impacto en la cultura local, la identidad cultural en la Cuba contemporánea, las agrupaciones danzarias universitarias su historia y desarrollo, vimos también las artes en la educación

cubana y la historia del Conjunto Danzario “5 de Diciembre”, que tomamos como muestra para esta investigación.

El estudio del contexto hizo evidente que las agrupaciones danzarias universitarias cubanas desempeñan un papel clave en la resistencia cultural, no solo como guardianes de la tradición, sino como espacios de reconfiguración identitaria y social. A través de la danza, estos colectivos han logrado construir una plataforma donde las prácticas culturales ancestrales dialogan con los tiempos contemporáneos, permitiendo la apropiación creativa sin perder la esencia de lo heredado. En un contexto de globalización que tiende a homogeneizar expresiones culturales, las agrupaciones universitarias se erigen como agentes activos de defensa y actualización del patrimonio, asegurando su permanencia sin caer en la inmovilidad. La participación de estos grupos en festivales de artistas aficionados, espacios educativos y redes comunitarias refuerza su rol como actores fundamentales en la proyección y consolidación de la identidad cultural cubana, lo que reafirma que la resistencia no es un acto de confrontación, sino una estrategia de construcción, creación y permanencia.

Para llevar a cabo esta investigación se eligió una metodología cualitativa basada en la reflexividad y la horizontalidad, lo que permitió una inmersión profunda en la dinámica de las agrupaciones danzarias universitarias en Cuba. Este enfoque facilitó la comprensión de la resistencia cultural como un proceso activo de reafirmación identitaria en un contexto de globalización con las características de un país como Cuba.

Se utilizó, como herramienta clave de investigación, una combinación del método etnográfico con el biográfico-narrativo que fue fundamental para captar la complejidad de las prácticas socioculturales de estas agrupaciones danzarias. A través de la observación participante las entrevistas, el análisis de documentos y el análisis de relatos de vida, se logró documentar de manera rica y matizada las experiencias de los sujetos involucrados en la investigación. Además, la implementación de un modelo de investigación horizontal nos ayudó a una co-construcción de conocimiento entre los participantes y yo como investigador, lo que

me permitió evitar la reproducción de jerarquías y promover un diálogo intercultural crítico. Este enfoque le imprimió una fortaleza al compromiso de los sujetos de estudio con la investigación y permitió que sus voces fueran representadas con fidelidad.

Las condiciones sociopolíticas y económicas del contexto cubano generaron algunos desafíos en la ejecución de la investigación, como la falta de recursos y la interrupción de actividades debido a factores externos. Sin embargo, la flexibilidad metodológica permitió reajustar las estrategias de recolección de datos, asegurando la validez y fiabilidad de los hallazgos. A través del análisis de entrevistas, registros documentales y observaciones en campo, se evidenció que las prácticas danzarias de estas agrupaciones constituyen un recurso de resistencia cultural frente a la globalización. La metodología utilizada permitió determinar las estrategias de adaptación y creatividad que emplean estos colectivos para preservar la identidad cultural cubana y latinoamericana, además evidenció el papel que juega la investigación cualitativa en el análisis de la resistencia cultural y la identidad en el contexto de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas.

Los resultados de la investigación evidencian que la resistencia cultural en las agrupaciones danzarias universitarias cubanas no solo se expresa en la conservación de lo tradicional, sino en su constante reinención. A través del estudio de prácticas coreográficas, entrevistas y observaciones de campo, se confirma que la creación dentro de estas agrupaciones es un mecanismo de resistencia activa. Los montajes analizados reflejan cómo la fusión de estilos, la incorporación de elementos contemporáneos y la resignificación de códigos culturales contribuyen a fortalecer la identidad sin comprometer su esencia. La danza universitaria se consolida como un espacio donde la memoria se convierte en acción, proyectando la cultura cubana y latinoamericana hacia el futuro sin desvincularla de sus raíces. Así, la resistencia cultural desde la danza no es una simple oposición a la globalización, sino una forma estratégica de negociación que permite la reafirmación identitaria en un mundo en constante cambio.

Estas conclusiones permiten reafirmar que la práctica sociocultural de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas son un recurso de cultura de la resistencia en el contexto cubano, no son un fenómeno estático, sino una práctica viva que se nutre de la creatividad, el compromiso y la transformación. A través de las agrupaciones danzarias universitarias, la cultura no solo se preserva, sino que se expande, fortaleciendo su capacidad de diálogo con el presente sin renunciar a su historia. En el caso específico de este grupo con el que se trabajó pudimos comprobar que sigue estando muy ligado a su identidad y a la universidad a la que pertenece, una universidad orgullosa de su historia, comprometida con el presente y abierta al futuro.

Después de desplegado todo el análisis sobre los resultados del estudio acerca de las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, el marco teórico, el contextual y el desarrollado el trabajo de campo, cabe señalar también que, durante este proceso de investigación, emergieron algunos temas que quedaron inconclusos dentro de la tesis, pero que no fueron desarrollados debido a que no formaban parte del objetivo central del trabajo investigativo. Entre estos temas podemos señalar:

- *El impacto que ha tenido la formación artística en la trayectoria profesional de los egresados.* Durante el estudio se abordó la importancia de la extensión universitaria en la formación integral del estudiante como tercer proceso sustantivo en la educación superior cubana, pero quedó pendiente analizar cómo la participación en agrupaciones danzarias y el desarrollo de habilidades en otras manifestaciones del arte, influye en las trayectorias profesionales de los egresados. Sería interesante profundizar en qué habilidades, valores o competencias adquiridas en estas agrupaciones inciden en su desempeño laboral.
- *Resistencia cultural desde la perspectiva de género en las agrupaciones universitarias.* Aunque se abordó la danza como un mecanismo de resistencia cultural, no se profundizó en cómo las dinámicas de género se expresan dentro de las agrupaciones. Analizar los roles asignados dentro de

la danza, la participación de las mujeres en la dirección artística y la representación del cuerpo en el escenario permitiría ampliar el entendimiento sobre la resistencia cultural en estos espacios desde otras perspectivas.

- *El impacto de las agrupaciones danzarias universitarias en las políticas culturales cubanas.* Durante el estudio se evidenció cómo estas agrupaciones actúan como guardianes de la identidad cultural y la resistencia frente a la globalización. Sin embargo, no se abordó en profundidad la relación entre su trabajo y las políticas estatales de promoción y conservación del patrimonio intangible.
- *El papel de la danza en la formación de redes de resistencia comunitaria más allá del ámbito universitario.* Dentro de las tesis se exploró la cohesión social dentro de los grupos universitarios, pero quedó pendiente un análisis sobre cómo estas agrupaciones pueden integrarse a movimientos culturales más amplios en Cuba, conectando con comunidades fuera del contexto universitario e incluso fuera del país.
- *Los retos y limitaciones económicas que enfrentan las agrupaciones danzarias universitarias.* Aunque se menciona el esfuerzo por la preservación cultural, no se profundiza en el impacto de los recursos financieros y logísticos en la sostenibilidad de estos grupos, ni en las estrategias que emplean para enfrentar restricciones presupuestarias en el contexto de la Cuba actual.

Una vez analizado esto, podemos sugerir también algunas nuevas líneas de estudio que amplíen el análisis de la resistencia cultural desde diferentes perspectivas. Nuestra propuesta incluye: *Interculturalidad y apropiación en los montajes danzarios universitarios.* Esto puede derivar un estudio que profundice en cómo las agrupaciones danzarias universitarias cubanas, integran elementos de danzas folclóricas de otros países latinoamericanos. Aquí se puede analizar si esto se traduce en una práctica de apropiación cultural o en un mecanismo legítimo de intercambio y reinterpretación.

El Movimiento de Artistas Aficionados como plataforma de identidad y resistencia cultural. Este movimiento es un espacio clave para la expresión artística dentro del contexto universitario, y así lo pudimos ver durante nuestro estudio. Se podría desarrollar una investigación centrada en su impacto sociocultural y su papel en la formación identitaria de los estudiantes

Narrativas orales y memoria colectiva en las agrupaciones danzarias. Luego de haber cursado la materia de Investigación del género Biográfico-Narrativo y a partir del contacto de los miembros de las agrupaciones con portadores de tradiciones, sería pertinente analizar cómo las narrativas orales de estos encuentros influyen en la reconstrucción de las prácticas danzarias y cómo contribuyen a la memoria colectiva dentro del ámbito universitario.

La interculturalidad en la danza universitaria: diálogo entre las tradiciones cubanas y latinas. Se demostró cómo estas agrupaciones danzarias universitarias cubanas tienen en su repertorio montajes coreográficos de otras culturas latinoamericanas. Un nuevo estudio podría profundizar en la manera en que estas agrupaciones tejen la interculturalidad, generando espacios de identidad compartida con otros países de la región.

Referencias bibliográficas

- Abadal, E. & Vidal-Santos, G (2017). Análisis bibliométrico. Citas, ediciones, traducciones. En, *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín Barbero, 30 años después (pp. 50-63). InCom-UAB Publicacions.
- Adshead-Lansdale, J (1981) *The study of dance*, Dance Book: London.
- Adshead-Lansdale, J (1987) *Choreography: principles and practice*, University of Surrey: NRCD.
- Adshead-Lansdale, J (1988) *Dance analysis: theory and practice*, Dance Book: London
- Agamben, G. (2005). *State of. Exception*. Chicago: University of Chicago
- Alcántara Gómez, N. y Ornelas Tarez, GE (2018). La interculturalidad y la discapacidad en entornos universitarios. *REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, 29(75), 133-154.
- Álvarez, D. y Sotelo, A (1993). Neo-eurocentrismo: el desafío de la modernidad y las identidades nacionales en América Latina. En: *Identidades y nacionalismos*. Ed. Lilia Granillo. México: Editorial Gernika, 323-345.
- Ander-Egg, E (1983). *Metodología y práctica de la animación sociocultural*. Instituto de Ciencias Sociales Aplicadas, Murcia, España.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
<https://www.felsemiotica.com/descargas/Anderson-Benedict-comunidades-imaginadas-reeflexiones-sobre-el-origen-y-la-difusi%C3%B3n-del-nacionalismo.pdf>
- Ángeles Hernández, E. (2024). Multiculturalismo, Multiculturalidad e Interculturalidad. Una aproximación a sus significados. *Revista Inclusiones*, 11 (1) 94-114.
<https://www.revistainclusiones.org/index.php/inclu/article/view/3492/3635>
- Arenas, N. (1997). Globalización e identidad latinoamericana.
<http://www.nuso.org/media/article/>
- Arizpe, L. (2004). *Cultura, diversidad y desarrollo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bákula Budge, C. (2017). Tres definiciones en torno al patrimonio. *Turismo Y Patrimonio*, (1), 167-174. <https://doi.org/10.24265/turpatrim.2000.n1.11>
- Bákula Budge, C. (2017). Patrimonio cultural e identidad: Una mirada desde la sociedad. *Revista de Cultura y Sociedad*, 12(2), 165–172.

- Barabas, A. (1996). Movimientos étnicos religiosos y seculares en América Latina. Una aproximación a la utopía india. *América Indígena*, Vol. XLVI-3, México.
- Barbero, J. M (2000). Modernidades y destiempos latinoamericanos. En: *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamín*. Eds. Jesús Martín Barbero y Hermann Herlinghaus. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 85-104.
- Barnet, M (1965): Entrevista realizada a Fernando Ortiz, *Revolución*, La Habana. 4.
- Bartolomé, M.A. (1993). El resurgimiento étnico en América Latina. En *A los 500 años del choque de dos mundos*, p. 93, Ediciones del Sol.
- Baudelot, C. y Establet, R. (1997). *La escuela capitalista*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Bejarano, M. J (2016). La danza como dispositivo de resistencia: una exploración desde Danza Universitaria. *ESCENA. Revista de las artes*, Volumen 76, Número 1, 1-26 <https://vinv.ucr.ac.cr/es/publicaciones/escena-revista-de-las-artes#>
- Benet Gil, A., Moliner García, M. O., & Sales Ciges, M. A. (2020). Cómo somos, qué queremos y compartimos. Percepciones y creencias acerca de la cultura intercultural inclusiva que promueve la universidad. *Revista de la educación superior*, 49(193), 25-43. <https://doi.org/10.36857/resu.2020.193.1031>
- Besserer, F. & Nieto, R. (2013). "La ciudad transnacional comparada: derroteros conceptuales". En Besserer, F. & Nieto, R. (eds.). *La ciudad transnacional comparada: modos de vida, gubernamentalidad y desposesión*. (pp.15-47) Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Bokser Misses-Liwerant, J (2017). América Latina en el siglo XXI: Transiciones, malestares y retos. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 62(229), 7-16.
- Bonfil Batalla, G. (1987). *México profundo: Una civilización negada*. México: Grijalbo.
- Bonfill Batalla, G. (1988). Descolonización y cultura propia, en: *Signos*, no.36.
- Bonfill Batalla, G. (1988). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos, en *Anuario Antropológico /68*, Brasilia: Editora Universidad de Brasilia/ Tempo Brasileiro. <http://ciesas.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf>
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Droz.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.

- Bourdieu, P. (2013). La reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza. Fontamara.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Brinkman, S., & Kvale, S. (2015). *InterViews: Learning the Craft of Qualitative Research interviewing* (3raed.) SAGE Publications.
- Brubaker, R. & Cooper, F. (2001). Más allá de la “identidad”. *Apuntes de investigación del CECYP*, 7. 30-67.
- Brünner, J. J (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- Bryman, A (2012). The nature and process of social research. In Bryman, A. *Social Research Methods*, (1-17). New York: Oxford University Press. [traducido al español]
- Calle Restrepo, H., & Morales Gómez, J. (1994). *Identidad cultural e integración del pueblo colombiano : estudio de los conceptos teóricos vinculados a este tema : historia de su aplicación a la realidad Colombiana y análisis de las distintas áreas culturales de Colombia en el presente*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Campaña Nacional de Alfabetización en Cuba. (2023, 23 de septiembre). En Wikipedia. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Campa%C3%B1a_Nacional_de_Alfabetizaci%C3%B3n_en_Cuba&oldid=153974462
- Campos Rojas, E. M. (2019). *Perspectiva de la interculturalidad crítica en la educación inicial*. Tesis de maestría. Corporación Universitaria Minuto de Dios. <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/7968>
- Canclini, N. G. (2009). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Esfera Pública*. <https://esferapublica.org/nuevas-formas-de-resistencia-cultural-arte-y-transformacion-en-el-siglo-xxi/>
- Cardona Agudelo, H. (2010). *Trabajo para optar por el título de Magíster en Ciencias Políticas*. Maestría en estudios políticos. Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.
- Castells M (1997, 29 de julio). *El País*. La insidiosa globalización. https://elpais.com/diario/1997/07/29/opinion/870127203_850215.html
- Castell, M. (1999). *La era de la información. Economía sociedad y cultura*, Vol. II. México: Siglo XXI.

- _____. (1999). Globalización, sociedad y política en la era de la información. *Revista Análisis Político*, (37)
- Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society, and Culture*. Wiley-Blackwell.
- Castiblanco, M. (2005). Prácticas de resistencia y construcción de identidad. *Revista de Estudios Sociales*, 20, 255–270.
- Castro Jover, A. (2013) *Interculturalidad y derecho*. España: Thomson Reuters Aranzadi.
- Castro, J., Ciodaro, M. y Duran, N. (2019). Prácticas de re-existencia. Pedagogías corporales en la docencia universitaria. *Revista mexicana de investigación educativa*, 24(80), 223-245.
- Castro-Klaren, S (2019). La novela transnacional en el siglo XXI. Interrogando la teoría de la hibridez/hybridity. *Revista Letral*, (21), 135-159. <https://doi.org/10.14483/21450706.18688>
- Castro Ruz, Fidel (1961). Palabras a los intelectuales. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Charmaz, K. (2014). *Constructing Grounded Theory* (2nd ed.). SAGE.
- Choza, J. y Garay, J (eds.) (2006) *Danza de Oriente y Danza de Occidente*. Sevilla: Thémata.
- Chungara, D. (1992). "Los dueños de esta tierra...". En J. Mortiz, *Nuestra América ante el Sto Centenario. Emancipación e identidad cultural*. 1492- 1992. México: Planeta.
- Coronado-Ramírez, J. (2001). "¿Que es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización" de Ulrich Beck. *Frontera Norte*. 13. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722001000100008
- Coppelli Ortiz, G (2018). La globalización económica del siglo XXI. Entre la mundialización y la desglobalización. *Estudios Internacionales*, 50(191), 57–80. <https://doi.org/10.5354/0719-3769.2018.52048>
- Corrales Salguero. A.R (2010). La danza como manifestación expresiva representada en el sello postal, revista digital · Año 14 · N° 142 | Buenos Aires. <http://www.efdeportes.com/>
- Cortés Garzón, L (2021). Resistencia cultural de prácticas artísticas en el espacio público: mapeando artes en el barrio Veinte de Julio. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*. 17(31), pp. 16-35. <https://doi.org/10.14483/21450706.18688>

- Cruz, L. (2019). Danzas folclóricas y el desarrollo de la identidad en los estudiantes del primer grado de secundaria de la institución educativa Juan de Dios Valencia – distrito Velille de Chumbivilcas, 2019. (Tesis para optar al título de segunda especialidad en ciencias sociales). Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Arequipa, Lima.
- De Certeau, M. (1999). La invención de lo cotidiano II: Habitar, cocinar. Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer. Editorial Universidad Iberoamericana.
- Denzin, N.K. y Lincoln, Y.S (2012) Introducción general La investigación cualitativa como disciplina y como práctica. En Denzin, N.K. y Lincoln, Y.S (Coords.), El campo de la investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa Vol. 1. pp. 43-102. Gedisa.
- Díaz-Polanco, H. (1997). El indigenismo en América Latina. Siglo XXI Editores.
- Domínguez Condezo, V. (2003). Danzas e identidad nacional: Huánuco, Pasco / Víctor Domínguez Condezo. (1. ed.). Universidad de Huánuco.
- Drake-Tapia, B. (2022). La investigación sobre desarrollo cultural comunitario en Cuba: una mirada a sus aportes y desafíos. *Prospectiva*, 34, 1-20. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-12132022000200153
- Equipo editorial, Etecé (16 de julio de 2021). En Concepto.de. <https://concepto.de/practica-social/>
- Escobar Zamora, C. P. (2003). Danzas Folclóricas Colombiana, guía práctica para la enseñanza y aprendizaje. Aula Alegre Magisterio.
- Fajardo, E., Strada, L., Contreras, J (2019) Plan Nacional de Danza. El Consenso pendiente. <https://plannacionaldedanzamexico.home.blog/2019/01/27/las-necesidades-de-quienes-crean-y-practican-danza-en-mexico/>
- Fernández, J.J (2023). “El sentido de la danza”. Apuntes para una antropología en/de la danza. CRITICA.CL. Chile. <https://critica.cl/estudios-culturales/el-sentido-de-la-danza-apuntes-para-una-antropologia-ende-la-danza>
- Ferrari, M. (2017). La resistencia como práctica que posibilita la subjetivación. Un acercamiento al concierto ritual de música de resistencia. *Anagramas, Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 15(30), 143-164. <https://doi.org/10.22395/angr.v15n30a7>

- Ferraris, M. (2017). Ontología de la resistencia. *Revista de Filosofía*, 1(1), 1-7. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382017000100007
- Frediani, R. (1998). El desafío de la globalización. *Contribuciones*, XV (3).
- Freire, P (1970). *La pedagogía del oprimido*, Siglo XXI Editores, México. <https://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>
- Fuentes, A.L (2006). El valor pedagógico de la danza. Tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI Editores.
- Gandía, C. (2017). *La Danza y Las Relaciones Sociales*. Stardanze Dance Stories. <https://stardanze.com/relaciones-sociales/>
- García Canclini, N (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva imagen.
- García Canclini, N (1984). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Punto de Vista*, 26- 31.
- García Canclini, N., Bonfil Batalla, G., Brunner Ried, J. J., Franco, J., Landi, O., & Miceli, S (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.
- García Canclini, N (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Canclini, N (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- García Canclini, N (1997). El malestar en los estudios culturales. *FRAGMENTAL*, (6), 45-60. <https://biblat.unam.mx/es/revista/fractal/articulo/el-malestar-en-los-estudios-culturales>
- García Canclini, N (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 7(12). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>
- García Canclini, N (2009). Releyendo a García Canclini (C. Lomnitz, Entrevistador)
- García Canclini, N (2013). *Currículum vitae*. Néstor García Canclini. <http://nestorgarciacanclini.net>
- García Canclini, N. (2013). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *RevistArquis*, 2(1), 1-23. <https://doi.org/10.3145/epi.2014.mar.01>
- García Canclini, N (2015). Hybridity. En, *International Encyclopedia of the Social &*

Behavioral Sciences: Second Edition (pp. 448–452). Elsevier.

García Martínez, Alonso y Escarbajal Frutos, Andrés et. al. La interculturalidad. Desafío para la educación, Madrid: Dykinson. 2007.

García, H. M^a. (1997). La danza en la escuela. Barcelona. Inde.

García Jiménez, E. (1994). Investigación etnográfica. En V. García Hoz (dir.), Problemas y métodos de investigación en educación (pp. 343-375). Madrid: Rialp.

Giddens, A. (1990). The Consequences of Modernity. Stanford University Press.

Giddens, A. (2000). Un mundo desbocado, los efectos de la globalización en nuestras vidas. Buenos Aires, Argentina. Taurus.

Giménez, G. (2007). Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. Conaculta / ITESO.

Giménez, G. (2009). Identidades sociales. *Cultura y representaciones sociales*, 4(8), 251. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102010000100251&lng=es&tlng=es

Giraldo, R. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. *Tabula rasa*, (4), 103-122. <https://doi.org/10.25058/20112742.249>

Giroux, H. A. (2001). Theory and resistance in education: Towards a pedagogy for the opposition. Westport: Bergin & Garvey.

Gómez, D (2023). Coral Universitaria de la Universidad de La Habana: prácticas socioculturales de una institución octogenaria. Cuadernos de Extensión Universitaria de la UNLPam, Vol. 7, N° 1, enero – junio 2023. Sección: Dossier, pp. 13-27. <https://doi.org/10.19137/cuadex-2022-06-01>

González Aróstegui, M. (2001). Cultura de la resistencia: Una mirada desde Cuba. Universidad de La Habana.

González Aróstegui, M. (2017). Cultura de la resistencia. Concepciones teóricas y metodológicas para su estudio. *ISLAS*, (127), pp. 20–41. <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/721>

González Aróstegui, Taller 1: La cultura de la resistencia dentro del sistema general de la cultura. Impartido el 18 de septiembre de 2024. Dirección de Patrimonio de la Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.

González, I. E., Pérez, J. L. & Rodríguez, E. R. (2022). Las danzas tradicionales como instrumento de preservación de las expresiones culturales de la Región Caribe colombiana. <http://hdl.handle.net/11371/4826>

- González Lima, N., & Agüero Contreras, F. C. (2023). La danza como herramienta sociocultural de transformación comunitaria: una perspectiva teórica. *Conrado*, 19(91), 1-15. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1990-86442023000200332
- González-Santos, S. P (2019). No Alternative: Childbirth, Citizenship and Indigenous Culture in Mexico. *Reproductive Biomedicine & Society Online*, 9,64-66.
- Grossberg, L (2009). El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, (10), 13-48. <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1474>
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*/Rosana Guber. Grupo Editorial, Norma Bogotá.
- Gutiérrez- Portillo, S. (2022). Memorias que importan: arte participativo y contranarrativas de la pandemia. *Estudios del discurso*, pp. 48-69.
- Guttal, S (2007). Globalización. *Desarrollo en la práctica*, 17(4/5), 523–531. <http://www.jstor.org/stable/25548249>
- Haidar, J. (2006). Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos. México: UNAM.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications. London
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2019). *Ethnography: Principles in practice* (4th ed.). Routledge.
- Hannerz, U. (1992). *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. Columbia University Press.
- Hart, A (1994). La burguesía que no existió, Una pelea cubana contra viejos y nuevos demonios, Ediciones Creart, La Habana. p. 8
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell.
- Hernández, R. y Torres, G (2009). La danza y su valor educativo. *Efdeportes Revista Digital*. <https://efdeportes.com/efd138/la-danza-y-su-valor-educativo.htm>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P (2014). *Metodología de la investigación* (6a. ed. --.). México.

- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Hulme, P. (1996) *La Teoría poscolonial y la representación de la cultura en las Américas*. Casa de las Américas, no. 202, p.3-8.
- Itchard, L. y Donati, J. (2014). *Prácticas culturales*. 3era edición. Buenos Aires, Argentina. Universidad Nacional Arturo Jauretche.J.
- Jara Gómez, A. M. (2020) Globalización, transnacionalidad y desprotección de los derechos humanos. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, LXV (238) 19-47. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182020000100019
- Jaramillo, L.G., y Murcia, N (2002). Danza, comunicación y educación. *Revista Educación Física y Deportes*, año 8, 54.
- Jensen, H (2012). Sintaxis del espacio y narrativa del poder: Arquitectura en Golfito. *Reflexiones*, 91 (1). pp.199-206
- Kay, J. B (2021). A life lasts longer than the body through which it moves: An introduction to a special Cultural Commons section on Raymond Williams. *European Journal of Cultural Studies*, 24(4). <https://doi.org/10.1177/13675494211030510>
- Kirstin, G (2021) Prácticas corporales y articulaciones de resistencia en la danza como performance social. *Dance and Arts Review*, 1. <https://dx.doi.org/10.51995/2763-6569.v1i1e202003>
- Kokotovic, M (2000). “Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 52: 289-300. <https://doi.org/10.2307/4531134>
- Laclau, E., & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. Verso.
- Larraín, A. (2021). Antropología de la danza. *Revista Colombiana de Antropología*, 57(2), 9-14. <https://doi.org/10.22380/2539472x.2011>
- Lescay González, A (2020). La metáfora en el pensar la identidad cubana. *Innovación tecnológica* 26 (Esp.3),1-10. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/442/4422355001/>
- Lezama Lima, J (1990). *La expresión americana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- Lilja, M., Baaz, M., Schulz, M. y Vinthagen, S. (2017). How resistance encourages

resistance: theorizing the nexus between power, 'Organised Resistance' and 'Everyday Resistance'. *Journal of Political Power*, 10(1), 40-54.
<https://doi.org/10.1080/2158379X.2017.1286084>

Lins Ribeiro, G., (2010). Otras globalizaciones. Procesos y agentes alternativos transnacionales. *Alteridades*, 18(36), 173-198.

Loor Valdiviezo, K. (2019). Comuna Chanduy: Prácticas culturales, comunicación y participación para el cambio social. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXV(1), 82-93.

López-Martínez, M., Useche Aldana, Ó., & Martínez Hincapié, C. E. (2016). Noviolencia, resistencias y transformaciones culturales. *Polis*, 43.
<http://journals.openedition.org/polis/11498>

López, V. (2017). La importancia de rescatar la identidad cultural, ante un mundo globalizado. http://www.milenio.com/firmas/18_894690549.html

Lora, A. (2008). Conferencia. *La Identidad Cultural Latinoamericana; una necesidad ante los procesos de la globalización neoliberal*. Congreso de Sociología. Torreón

Lora, A. (2019). Significación del pensamiento de Alejo Carpentier para la comprensión de la identidad cultural latinoamericana. (Tesis en opción al grado de Doctor en Ciencias Filosóficas). Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas. Villa Clara

Lynch, J. (2007). *Simón Bolívar: A life*. Yale University Press.

Mac Gregor, J. A. (2008). Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. *Cultura y representaciones sociales*, 2(4), 202

Macías, Z (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Artezblai: Bilbao.

Maldonado-Torres, N. (2017). El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* VIII, pp. 26 - 28.
<https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial/>

Manheim, K. (1987). *Ideología y utopía*. Fondo de Cultura Económica.

Martínez Bernal, D. R. (2017). La noviolencia en los Nasa, del norte del Cauca: relaciones entre la teoría y la experiencia específica. *Revista de Estudios Sociales*, 1(1), 1-10.

Martínez, D. (2016). La resistencia y la resistencia civil: la importancia de la teoría noviolenta. *Papel Político*, 21(2), 343-371.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.papo21-2.rrci>

- Mata, G (2016). Sociología de la danza. Prezi. https://prezi.com/michvzwf_wx9/sociologia-de-la-danza/
- Martin, M.J (2005). Del movimiento a la danza en la Educación Musical. Educación, 23:125-139.
- Marx, K. H (1844/1968). Manuscritos económico-filosóficos de 1844. México: Editorial Grijalbo.
- Mendoza, C (2006). Cambio de paradigmas en la ciencia: nuevos retos para la enseñanza. Laurus, 12(22), 11-25.
- Menéndez, E. L. (2018). Colonialismo, neocolonialismo y racismo: el papel de la ideología y de la ciencia en las estrategias de control y dominación. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mercado Maldonado, A. & Hernández Oliva, A. V (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. Convergencia, 17(53), 229-251. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-4352010000200010&lng=es&tlng=es.
- MES (2004). Programa Nacional de Extensión Universitaria. Ministerio de Educación Superior, La Habana.
- Molano L., O. L., (2007). Identidad cultural: un concepto que evoluciona. Revista Opera, (7), 69-84.
- Moschetti, M. C., Edwards, D. B., Gavaldà, X., Moog, C., Torras, N., & Kouao, L. (2024). Tendencias de privatización en América Latina: condiciones de posibilidad y resistencias (2013-2023). Editorial Internacional de la Educación América Latina.
- Nicolás, G. V., Ureña Ortín, N., Gómez López, M. y Carrillo Viguera, J (2010). La danza en el ámbito de educativo. RETOS. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, (17), 42-45.
- Nora, P. (1984). Les lieux de mémoire. Gallimard.
- Ocampo López, J. (2011). Manual del folclor colombiano. Bogotá, Colombia: Plaza y Janes Editores Colombia S.A.
- Oliva de Coll, J (1991). La resistencia indígena ante la conquista, Siglo XXI, México. pp. 9-10
- Ortega, D. (2015). La danza folclórica construida con base en la oralidad, reflejo de la identidad regional. Revista Sociológica.1(5), 34-59.

- Ortega, D. (2022). Teoría de la técnica de danza folklórica. Logos, 9(17), 22-23.
<https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/prepa2/article/view/8294>
- Ortiz, F (1940). El fenómeno social de la transculturación en Cuba, Revista Bimestre Cubana, vol. XLVI.
- Ortiz, F (1963). Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana, Consejo Nacional de Cultura.
https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=cfFyshOsPXcC&oi=fnd&pg=PA3&dq=%E2%80%A2%09Ortiz,+Fernando:+Contrapunteo+cubano+del+tabaco+y+el+az%C3%BAcar.+Editorial+de+Ciencias+ Sociales,+La+Habana,+1983&ots=L_ilpmZkIN&sig=f6YiLVxeuNrA5i20u9hG96fb5zc#v=onepage&q=ajiaco&f=false
- Ortiz, F (1991). Estudios etnosociológicos. La Habana, Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1993). Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Editorial de Ciencias Sociales.
- Pardo, R (2012). El desafío de las ciencias sociales. Del naturalismo a la hermenéutica. En Palma, H. y Pardo, R (Eds.), Epistemología de las Ciencias Sociales (pp. 103-126). Biblos.
- Párraga Macha, G.F.S (2019). Propuesta metodológica para fortalecer la identidad cultural en estudiantes de tercero de secundaria mediante la danza negritos de Antioquía de Huarochirí. [Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Programa Académico Educación Artística. Lima Perú].
<https://repository.unad.edu.cortesco/bitstream/handle/10596/26484/lcuenur.pdf>
- Pérez, J.K. y Jaramillo, M.C (2015). Prácticas de resistencia para la preservación de la identidad cultural en Raizal en el Departamento Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. {Tesis de grado, Universidad Tecnológica de Pereira}.
<https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/b06624e6-42e7-4ae9-b811-e1efc43ecff0/content>
- Pérez Serrano, G. (1998). Investigación cualitativa: Retos e Interrogantes. La Investigación-Acción. Tomo I. Madrid: Muralla.
- Piedra Sarría, Y. L., Moya Padilla, N. E. Varona Domínguez, F., (2022). La categoría hibridación multicultural en la obra de Néstor García Canclini, aporte y significación. Revista Conrado, 18(88), 269-274.
- Polanco, H. (2002). Cultura y Globalización en Latinoamérica y el Caribe
<http://www.Laventana.casa.cult/noticias/2002/07/05>
- Porrás Ramos, M.D. y Salazar Checa, P.T (2017). La danza como medio de rescate de la

identidad cultural. [Tesis de Licenciatura. Universidad Técnica de Cotopaxi. Facultad de Ciencias Humanas Y Educación. Carrera de Licenciatura en Cultura Física. Ecuador]. <http://repositorio.utc.edu.ec/bitstream/27000/3939/1/T-UTC-0375.pdf>

Psaron, M. (2005). Regionalización y formación de sociedades supranacionales: el paradigma de la Unión Europea. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, XLVII (194).

Pujadas, J. (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de antropología social*, 9, pp.127-158.

Pulido, D. (2016-2017). La reforma de la enseñanza superior en Cuba 1962. *Monografias.com* <https://www.monografias.com/docs112/lla-reforma-universitaia-1962-cuba/lla-reforma-universitaia-1962-cuba>

Quijano, A. (2018). *Danzas folklóricas y su relación con la identidad cultural en los niños del 5° y 6° grado de la I. E. 18114 de Colcamar – Iuya – 2018* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Toribio Rodríguez de Mendoza de Amazonas, Chachapoyas, Perú.

Ramaglia, D. (2011). Identidad latinoamericana. <http://www.sociedlatinoamericana.bligoo.com/>

Ramírez, M. (2017). Ontología de la resistencia. *Valenciana*, 10(19), 7-28. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i19.181>

Ramos, V. (2003). Existe una identidad latinoamericana. Mitos, realidades y la versátil persistencia de nuestro ser continental. <http://www.redalyc.org/pdf/279/27902109.pdf>

Reguillo, Rossana (2002). “De la pasión metodológica o de la (paradójica) posibilidad de la investigación”, en Rebeca Mejía y Sergio Sandoval –coords.- *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica*. 2ª reimpresión. ITESO. México. Pp.17-38.

Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. Jangwa Pana. *Revista del Programa de Antropología de la Universidad del Magdalena*, 5, 24-35. <https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/90>

Reynoso, C. (2000). Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Barcelona: Gedisa.

Richard, N. (1994). “Latinoamérica y la pos- modernidad”. En: *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Eds. Hermann

- Herlinghaus y Monika Walker. Berlin: Langer Verlag, 210-222.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limón. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.65917>
- Rodríguez Domínguez, E. (2014). Diversidad cultural, resistencias y procesos políticos. *Prospectiva*, 9(18), 1-4. <https://scielo.org.mx/pdf/rpfd/v9n18/1870-4115-rpfd-9-18-1.pdf>
- Rodríguez, F (2006). La estrategia socio espacial de las heterotopías: ¿el poder organiza espacios de exclusión o de fijación? *Xeográfica Revista de Xeografía, Territorio e Medio Ambiente*, 6: 171-179.
- Rojas, J. P., López Cruz, C. D (2015). Glosario de términos que se utilizan en extensión universitaria. Comisión Glosario. Unión Latinoamericana de Extensión Universitaria ULEU. <http://www.beu.extension.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/32>
- Rojo, G (2009): Globalización e identidades nacionales y postnacionales; ¿de qué estamos hablando? La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Rudquist, A. y Anrup, R. (2013). Resistencia comunitaria en Colombia. Los cabildos caucanos y su guardia indígena. *Revista Papel político*, 18(2), 515-548.
- Said, E. (1993). *Cultura e imperialismo*. Vintage Books.
- Said, E. (1995). "Cultura e imperialismo: Temas de la cultura de la resistencia". *Casa de las Américas*, no. 200. pp.20-28.
- Sachs, C (1943). *Historia Universal de la Danza: Cuarenta y ocho grabados en negro y dos láminas en colores, Treinta y un ejemplos musicales (1era Ed.)* Buenos Aires: Centurión.
- Saforcada, F., Atairo, D., & Trotta, L. (2022). *La privatización de la universidad en América Latina y el Caribe*. CLACSO.
- Salazar, M. (2018). Resistencias mediáticas e imágenes de la gubernamentalidad: activismo y comunicación política en Manizales (Colombia). *AdComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (16), 93-110. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2018.16.6>
- Salazar-Rendón, M. A. y Castaño-Urdinola, J. T. (2023). Resistir no es aguantar: en busca de la noción de resistencia. *Sociedad y economía*, (50), e10111995. <https://doi.org/10.25100/sye.v0i50.11995>
- Saukko, P. (2003). *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. Londres: Sage, pp.4-35.

- Scott, J. (1990). *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. México D.F., México: Ediciones Era.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14279/pr.14279.pdf
- Silva Pinedo G., Del Águila Burga, L. A., & Veintemilla Reátegui, P. (Trans.). (2022). Efectos de la danza tradicional en la identidad cultural: una revisión de la literatura científica del 2015-2020. *Alpha Centauri*, 3(2), 42-45. <https://doi.org/10.47422/ac.v3i2.79>
- Smith, A. D. (1991). *National identity*. University of Nevada Press.
- Socas Reinoso, M. de la C., & Dalmau Gómez, G (2017). Sistematización teórica sobre el desarrollo del movimiento de artistas aficionados en las instituciones primigenias y en las universidades cubanas. *Experiência. Revista Científica De Extensão*, 2(2). <https://doi.org/10.5902/2447115130555>
- Sosa, S. (2010). La identidad cultural latinoamericana en José Martí y Luís Villoro: Estado plural, autonomía y liberación en un mundo globalizado. <https://www.scielo.org.mx/scielo.php>
- Spradley, J. P. (2016). *Participant observation*. Waveland Press.
- Sunkel, G. (2002). *Una mirada otra. La cultura desde el consumo*. En estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. CLACSO.
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and Culture*. University of Chicago Press.
- Toro, K. (2017). De estéticas vanguardistas a la estética de lo cotidiano. Dos maneras de resistir por medio del arte. *Revista Escribanía*, (15), 87-93.
- Tortajada, M (s.f.) *En busca de pruebas: la historia de la danza*. Tempo: Laberinto, (44).
- UNESCO. (2005). Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Bienvenidos a la casa de la UNESCO. <https://es.unesco.org/about-us/unesco-house>
- Urtiaga, J (2017). Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia: Desde la prehistoria hasta las vanguardias de la modernidad. *AXA: Una Revista de Arte y Cultura*, (P.4).
- Valencia, A (2018, 4 abril). *Danza, expresión de arte, cultura y sociedad*. Uniminuto Radio. <https://www.uniminutoradio.com.co/danza-expresion-de-arte-cultura-y-sociedad/>
- Vallejos, I (2014) *Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible?* Telón de

fondo: Revista de teoría y crítica teatral (159).

- Vich, V. (2005). "Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la dimensión universalista". En *Las políticas culturales en debate*, 265-78. Perú
- Villamil Guzmán, C. I., & Hurtado Torres, L. M. (2019). Consumo de prácticas culturales en jóvenes universitarios de algunos países latinoamericanos. *Signo y Pensamiento*, 38(75), 1-25. <https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/SyP/38-75%20%282019%29/86060949008/>
- Vinthagen, S. y Johansson, A. (2013). "Resistencia cotidiana": exploración de un concepto y sus teorías. *Resistance Studies Magazine*, (1), 1-16.
- Walsh, C. (s.f.). Interculturalidad crítica y educación intercultural. Consejo Regional Indígena de Cauca.
- Walsh, C. (s.f.). Interculturalidad y (de)colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. Universidad Andina Simón Bolívar. <https://formacion.ilsb.org.mx/wp-content/uploads/2023/03/Catherine-Walsh-Interculturalidad-y-de-colonialidad.pdf>
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad, conocimiento y decolonialidad. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad crítica y pedagogía decolonial. *Revista de Educación Intercultural*, 11(1), 35–56.
- Walsh, C. (2010). Pensar desde, entre y con: Estudios interculturales como proyecto político. Universidad Andina Simón Bolívar
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. En J. Viaña, L. Tapia, y C. Walsh (Eds.), *Construyendo Interculturalidad Crítica* (pp. 31-45). Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.
- Ward, T. (2004). La resistencia cultural: La nación en el ensayo de las Américas. Universidad Ricardo Palma.
- Zea, L. (2015). El pensamiento de Leopoldo Zea sobre el neocolonialismo. Bogotá: Universitas Philosophica.

Anexos

Conobría congo. Festival nacional de la FEU. Santiago de Cuba 2014. Elio Miranda





La Burra.Santa Clara. 2010. Archivos del Conjunto danzario “5 de Diciembre”



Teatro Heredia. Santiago de Cuba. 2014. Youry Pantoja



La Burra. Ciego de Ávila. 2010. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



La Burra. Ciego de Avila. 2010. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Soy cubano. Cayo Santa María. 2011. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre"



Habaneras. Universidad de Ciencias Informáticas (UCI). 2014. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre"



Mi sombrero de Yarey. UCLV.2017. Malú Vilasa Trujillo



Mi sombrero de Yarey. UCLV.2017. Malú Vilasa Trujillo



Cuba isla bella. Teatro UCLV.2017. Youry Pantoja



En el Soberao. Teatro La caridad. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro La caridad. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro La caridad. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



Fiesta de Calle Arriba. Teatro UCLV. 2013







Habaneras. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



Teatro Heredia. Santiago de Cuba. 2014. Youry Pantoja



Ensayo. Teatro UCLV. 2020. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre "



Ensayo. Teatro UCLV. 2020. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre "



Ensayo. Teatro UCLV. 2020. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre "



Ensayo. Teatro UCLV. 2020. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre "



Ensayo. Teatro UCLV. 2020. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre "



Ensayo. Teatro UCLV. 2020. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre "



Fiesta Gaitera. Universidad de Ciencias Informáticas (UCI). 2014. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre"



Fiesta de Calle Arriba. Teatro UCLV. 2013. Malú Vilasa Trujillo



Santo Domingo. Villa Clara.2010. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"









Parranda de los diablos danzantes de Venezuela. Festival de las Artes. ISA. La Habana.2015.
Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Habaneras. Santiago de Cuba .2014. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Parranda de los diablos danzantes de Venezuela. Festival de las Artes. ISA. La Habana.2015.
Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Parranda de los diablos danzantes de Venezuela. Festival de las Artes. ISA. La Habana.2015.
Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Parranda de los diablos danzantes de Venezuela. Festival de las Artes. ISA. La Habana.2015.
Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



La Burra. Santa Clara.2010. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



La Burra. Santa Clara.2010. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Habaneras. Universidad de Ciencias Informáticas (UCI). 2014. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre"



Soy cubano. Universidad de Ciencias Informáticas (UCI). 2014. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre"



Aztlán. Teatro UCLV.2016. Malú Vilaza Trujillo



La Burra. Ciego de Ávila .2010. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



La Burra. Ciego de Ávila .2010. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Habaneras. Teatro UCLV.2016. Malú Vilaza Trujillo





Cuba isla bella .Teatro UCLV. 2018. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



Habaneras. Teatro UCLV. 2017. Malú Vilasa Trujillo



En el Soberao. Teatro UCLV. Santa Clara. 2018. Malú Vilasa Trujillo



Cuba isla bella. Teatro UCLV. 2018. Malú Vilasa Trujillo



Cuba isla bella. Teatro UCLV. 2018. Malú Vilasa Trujillo



Cuba isla bella .Teatro UCLV. 2018. Malú Vilasa Trujillo



Burra. Ciego de Ávila. 2010. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre"



Pareja de baile. 2012. Archivos del Conjunto danzario "5 de Diciembre"





Mi sombrero de Yarey. UCLV.2017. Malú Vilasa Trujillo



Aztlán. Teatro UCLV.2016. Malú Vilasa Trujillo



Fiesta Gaitera. Teatro UCLV. 2014. Malú VilasaTrujillo



Fiesta Gaitera. Teatro UCLV. 2014. Malú VilasaTrujillo



Conobriá Congo. Teatro La Caridad. 2014. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Conobriá Congo. Teatro La Caridad. 2014. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Conobriá Congo. Teatro La Caridad. 2014. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"





HAbaneras. Teatro La Caridad. 2014. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre



Conobriá Congo. Teatro La Caridad. 2014. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre"



Conobriá Congo. Teatro La Caridad. 2014. Archivos del Conjunto Danzario "5 de Diciembre "



Fiesta Gaitera. Teatro UCLV. 2014. Malú VilasaTrujillo











Fiesta Gaitera. Teatro UCLV. 2014. Malú VilasaTrujillo



Fiesta de Calle Arriba. Teatro UCLV.2013. Malú Vilasa Trujillo



Fiesta de Calle Arriba. Teatro UCLV.2013. Malú Vilasa Trujillo



Fiesta en Aragua. Santa Clara 2013. Elio Miranda, fotógrafo de la *Revista Alma Mater* de la FEU.



Fiesta en Aragua. Santa Clara 2013. Elio Miranda, fotógrafo de la *Revista Alma Mater* de la FEU



Fiesta en Aragua. Santa Clara 2013. Elio Miranda, fotógrafo de la *Revista Alma Mater* de la FEU



Conobriá Congo. Santiago de Cuba.2014. Elio Miranda, fotógrafo de la *Revista Alma Mater* de la FEU



Conobriá Congo. Santiago de Cuba.2014. Elio Miranda, fotógrafo de la *Revista Alma Mater* de la FEU



Conobriá Congo. Santa Clara 2013. Malú Vilasa Trujillo



Conobriá Congo. Santa Clara 2013. Malú Vilasa Trujillo



Conobriá Congo. Santa Clara 2013. Malú Vilasa Trujillo



Conobriá Congo. Santa Clara 2013. Malú Vilasa Trujillo



Fiesta Gaitera. Santa Clara 2013.Malú Vilasa Trujillo





Enlaces de los espectáculos

<https://www.facebook.com/share/v/15TKs61Ej5/>

<https://www.facebook.com/share/v/17Ej2McQPR/>

<https://www.facebook.com/share/v/1EvfPtUdKN/>

<https://www.facebook.com/share/v/1CZzaSpP4q/>