

La historia de vida: herramienta eficaz para los estudios culturales centrados en el nivel de individuo¹.

Nelson Jaime Santana
nelson.jaime86@gmail.com
Universidad Alberto Hurtado

Eficacia de las historias de vida en los estudios culturales.

El método biográfico en los últimos años ha acercado a los investigadores sociales hacia una mejor aproximación y conocimiento social sobre la subjetividad de las personas, con la finalidad de evaluar e interpretar lo que hacen, piensan y dicen los sujetos. La pertinencia de este método dentro de la metodología cualitativa hace posible seguir las huellas de los objetos de estudio, brindando de forma descriptiva y reflexiva el significado de las acciones y el mundo de la vida de los sujetos que se investigan. En este sentido, el reto lo constituye adentrarse en un mundo donde la memoria histórica constituye una de las fuentes de documentación indispensable. En esta misma lógica, el presente trabajo procura mostrar una síntesis de la historia de vida de Juan Bautista Castillo Mustelier, quien constituye un fiel exponente de la Cultura Popular Tradicional en Santiago de Cuba, Cuba. En este sentido, se pretende demostrar que la historia de vida constituye un recurso metodológico que ofrece sustantivos argumentos para estudiar las prácticas de los individuos portadores de las genuinas expresiones culturales.

¹ Los resultados de investigación presentados aquí, forman parte de la investigación *La Cultura Popular Tradicional. Un acercamiento desde la vida cultural de Juan Bautista Castillo Mustelier*, de la autoría de este mismo autor en el año 2010.

La noción de historia de vida que ha guiado esta investigación es la ofrecida por Juan José Pujadas quien la define como el relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas, en las que el objetivo es mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia (Pujadas 1992:47-48). Esta noción es pertinente para el estudio pues lo que se procura hacer es dialogar con las narraciones de mi informante y tratar de ordenar como bien advierte Pujadas (1992) las diferentes sesiones de entrevistas. Esta historia de vida dentro de la tipología de historias de vida, se constituye un estudio de caso único, el cual se utilizó en el proyecto de investigación para analizar sobre la pertinencia del nivel de individuo en los estudios sociológicos culturales. Como ya había referenciado en nota al pie, este resultado forma parte de una investigación mayor en la cual el material testimonial recopilado ha servido para ilustrar y legitimar las teorías utilizadas, pues los estudios sociológicos muchas veces adolecen de la imbricación y triangulación entre la teoría y el trabajo empírico.

Hacer gala del método biográfico permite acudir a las memorias y narraciones de los individuos, constituyendo así una fuente inagotable de información que posibilita acceder a interrogantes sobre aspectos de la vida más intrínsecos de los sujetos. El uso de este método por los investigadores sociales ya es de larga data, destaco así los estudios realizados en los Estados Unidos por Barret (1906) *Las historias del indio Jerónimo. Autobiografía de un gran guerrero*; Shaw (1966, 1930) *The Jack-Roller: A delinquent Boy's Own Story*. De igual manera Barnet (1977) se destacó en América Latina con *Biografía de un cimarrón*. Las principales disciplinas que han estado de la mano con el uso de las historias de vida han sido la antropología, la sociología, la historia y la psicología. Estas han privilegiado los elementos que para las ciencias sociales de esa época podrían resultar anómalos, pero siempre fue usado para develar información sobre la dinámica y el funcionamiento de la vida de los sujetos.

Históricamente han sobresalido dentro de la disciplina de los estudios biográficos la Escuela de Chicago; con ello resalto la majestuosa obra *El Campesino Polaco en Europa y América*, donde Thomas y Znaniecki (1984, 2006) realizan un análisis minucioso de las narraciones biográficas de las cartas intercambiadas entre familias que radicaban en Polonia y los Estados Unidos,

cruzando información con otras fuentes de datos. El uso de estos documentos imprimió un campo interdisciplinario en el que concurren diferentes disciplinas como la sociología, la psicología social y la antropología. En esta misma Escuela se destacó Dollard (1938), con *Criteria for the Life History: With Analysis of Six Notable Documents*, donde se enriquecía la técnica de historias de vida mediante la aplicación de la teoría y métodos de los estudios de psicoanálisis. En estas obras la pretensión de los investigadores estaba enfocada en absorber diferentes momentos de la vida de los sujetos y sus interacciones ante determinados acontecimientos de sus vidas. Destaco también en el marco de los estudios culturales al antropólogo Lewis (1955) *Los Hijos de Sánchez*, quien con sus descripciones de acontecimientos culturales incursionó en los contextos de vida de los sujetos en el marco de los procesos culturales contemporáneos.

Ciertamente, el método biográfico y con ello la historia de vida, permite que la sociología posicione la mirada en los individuos que están socializados por disposiciones y hábitos; orientados por instituciones y normas sociales que se le imponen (Martuccelli y De Singly, 2012). Los primeros estudios que se mencionaron, permitieron acercarse al universo simbólico y significativo de los sujetos y de una época que brindaba elementos para entender el entramado cultural que sustentaba el contexto histórico y las identidades de individuos inmersos en ella.

Es oportuno mencionar que el método biográfico toma fuerza en la sociología según Pujadas (1992), con la aparición de la obra *El Campesino Polaco en América y Europa*, en los años 1918-1920 cuando se publicó por primera vez. De esta manera se comenzó a utilizar el término historia de vida para describir tanto la narrativa vital de una persona recogida por un investigador, como la versión final elaborada a partir de dicha narrativa; más el conjunto de registros documentales y entrevistas a personas del entorno social del sujeto biografiado, que permiten completar y validar el texto biográfico inicial. Queda definido así que el sujeto en las historias de vida es la fuente de investigación, es una fuente activa, que habla, que ofrece al investigador todo un universo de significados que recobra vida a través del relato.

Las historias de vida en los estudios culturales ofrecen un marco interpretativo a través del cual el sentido de la experiencia humana se revela en relatos personales, en un modo que da prioridad a las explicaciones individuales de las acciones, más que, a los métodos que filtran y ordenan las respuestas en categorías conceptuales predeterminadas (Reséndiz en, Tarrés 2004). La misma

se apoya fundamentalmente en el relato que un individuo hace de su vida o de aspectos específicos de ella, de su relación con la realidad social, de los modos como interpreta los contextos y define las situaciones en las que ha participado. Sostengo así que esta técnica a través de la interpretación de la realidad social, analiza la subjetividad de los individuos y los sentidos que le son dados a esta subjetividad. Siendo cada individuo según Lahire (2002) un conjunto particular de disposiciones plurales, cuyo análisis alcance volver a trazar la génesis de las disposiciones que lo han formado.

Otro aspecto importante del uso de las historias de vida en los estudios culturales, es su implementación como instrumento para la salvaguarda de la cultura, para así recopilar la mayor cantidad posible de información sobre el pasado y las tradiciones culturales, en post de proteger la pérdida de ellas ya que debido al acelerado proceso de modernización y posmodernización se han originado considerables cambios sociales a nivel internacional (Marina y Santamarina, 1994). Todo esto ha estado muy relacionado también con las oleadas migratorias y los procesos de adaptación que ellas suponen; así de interesante resulta la manera en cómo se abordan a los sujetos en sus contextos sociohistórico, pues la historia de cada individuo es singular y única.

Considero que una de las ventajas que ofrece esta técnica en el marco de los estudios culturales es precisamente la posibilidad de permitir que la cultura y sus elementos cobren vida a través de la voz y la memoria de los sujetos. Constituye una de las formas de explorar la variedad de posiciones que los individuos ocupan en la cultura y los sistemas sociales, las identidades que se construyen como resultado de este posicionamiento, y los cambios que experimentan esas posiciones a lo largo de sus vidas. Cada etapa de vida de los sujetos está marcada por elementos nuevos y viejos heredados que tienden a resignificarse y transmitirse a través de las generaciones o prácticas culturales y sociales que marcan la trayectoria de vida de los sujetos y de quienes le rodean. Incursionar en estas etapas de vida es lo que permite levantar análisis sobre elementos identitarios de una época o generación de sujetos; sobre el uso de las redes sociales o de contactos de amigos y parientes, elemento clave en los procesos migratorios para la repercusión y mantención de este proceso.

De igual modo la historia de vida busca descubrir la relación dialéctica, vista como la negociación cotidiana entre individuo y sociedad, aspiración y posibilidad, entre utopía y realidad, entre creación y aceptación, y por eso sus datos provienen de la vida cotidiana, del sentido común, de las explicaciones y

reconstrucciones que el individuo efectúa para vivir y sobrevivir diariamente (Magrassi y Rocca, 1979). La misma atiende (de cierta manera) la estructura en la que el sujeto se encuentra inmerso, ya que en la interacción entre las estructuras y los sujetos es donde se retroalimentan significados y se crean nuevos códigos de comunicación que facilitan un mejor intercambio de subjetividades.

No cabe duda así, la posibilidad que ofrece esta técnica captar la totalidad (o a menos acercarse a su totalidad) de una experiencia biográfica, los cambios en la vida, sus ambigüedades, sus dudas, sus contradicciones, la visión subjetiva y las claves que permiten la interpretación de fenómenos sociales que acompañan la vida del sujeto. Justamente el renovado interés por las historias de vida alude a las experiencias contemporáneas, donde el investigador participa de modo directo en la recopilación del relato, en una relación directa, cara a cara con el informante. Sobre estos fundamentos me apoyo para concluir que las historias de vida constituyen una investigación autónoma, una producción de conocimiento social independiente y, por lo mismo, una apuesta epistemológica al impacto del nivel de individuo en las ciencias sociales. El análisis de la historia de vida de Juan Bautista Castillo Mustelier parte precisamente de la comprensión y el conocimiento de su propia vivencia, para encontrar todo un mundo de vida popular que a su vez lleva implícita una aportación cultural.

El individuo como producto y productor de historia. La historia de vida de Juan Bautista Castillo Mustelier.

La cultura popular tradicional ha de ser identificada a través de las prácticas que representan al pueblo, puestas en relación y a modo de verificación con los significados que les atribuyen sus portadores. Si esas prácticas y significados se corresponden con las esencias que caracterizan al fenómeno, estamos en presencia de cultura popular tradicional. Estas esencias se establecen sobre la base del cruce de las perspectivas internas y externas. Sin cultura elitista, masiva, hegemónica, en fin, sin sociedad y globalización, no podemos entender ni identificar concretamente las expresiones de la cultura popular tradicional.

Uno de los fantasmas que acecha el abordaje de este fenómeno es el de la profesionalización, al inferirse que ello implica una pérdida de la autenticidad. Hasta donde he alcanzado ver, esto es válido más al nivel grupal que individual. La historia de vida que ahora reseñamos tiene la intención de resaltar el modo en que determinadas prácticas culturales de un portador de cultura se erigieron en un producto artístico, y por ende, medio de vida; sin que ello implicase un cambio radical en los significados atribuidos por el sujeto a tales prácticas, a pesar del paso de los años.

Juan Bautista Castillo Mustelier constituye una muestra representativa para esta investigación, porque en él se aúna de una forma u otra el carácter de la cultura popular tradicional en cuanto a su espontaneidad, transmisión generacional y regionalidad. Por ello se vuelve representativo de la misma y de los sujetos portadores de tradiciones que la personifican en el escenario de Santiago de Cuba, Cuba. Este hombre de pueblo es reconocido por la Dirección de la Casa del Caribe, como uno de los principales exponentes de las manifestaciones culturales que la institución promueve y respalda.

Esto se sustenta en primer lugar por los aportes de una familia de tradiciones fuertemente enraizadas en los elementos identitarios de región de Santiago de Cuba, la cual ha fijado el valor de la tradición en su acción social como individuo, haciéndose portador del mismo y trasmitiéndolo a través de sus prácticas culturales. Así, su acción tiene una connotación importante en la lucha por la mantención y salvaguarda de la identidad cultural, uno de los lineamientos de la política cultural cubana. Por otro lado, la excepcionalidad de Juan Bautista radica en que aún cuando sus prácticas culturales se profesionalizan en virtud del sustento de vida -porque el contexto y las dinámicas de vida así lo condiciona, adquiere un carácter dual que lo convierte en portador y reproductor al mismo tiempo, sin que esto afecte la esencia de su acción. Esta última argumentación ha constituido un criterio de selección importante, amén de lo antes expuesto, precisamente porque permite explicar en gran medida, desde la sociología, a un nivel micro, la complejidad de la cultura popular tradicional se ha definido. Siendo así, las variables que

articularen y estructurarán la historia de vida a Juan Bautista Castillo Mustelieron: la socialización (intra y extra familiar), los símbolos significantes, el universo simbólico, las prácticas culturales, las tradiciones culturales, el sistema social, y el patrimonio cultural inmaterial.

Habría que comenzar con el análisis del proceso de socialización dentro del seno familiar, en tanto escenario fundacional de los significados que este hombre ha asumido y construido alrededor de la música, la danza y otros elementos, a veces emanados de lo religioso. A través de este proceso vemos como se internalizaron normas, valores, informaciones, rasgos culturales en general que luego se instituyeron en punto de partida para adaptaciones y recreaciones respecto a su vida privada y profesional. El análisis de la socialización primaria en las historias de vida es clave pues se accede a los primeros aspectos que marcan y determinan la identidad del sujeto investigado. Aquí se privilegia la construcción de la identidad genealógica y familiar como la base a partir de la cual el individuo construye una identidad propia (Gaulejac, 1996). En este análisis la identidad resulta del cruzamiento de un relato familiar con una trayectoria social, o sea, el recorrido que hacen los individuos a lo largo de sus vidas en función de su identidad heredada y de la posición social de su familia de origen.

Juan proviene de una familia humilde, pobre –en sus propios términos-, asentada en los montes de Songo La Maya, lugar conocido por Florida Blanca, adquiere una educación en ese seno, al margen de instituciones escolares hasta los doce años.² Fue instruido y educado, en lo fundamental, por sus abuelos maternos, donde a partir de 1948, aproximadamente, se queda a vivir con ellos, junto a uno de sus hermanos. Hay dos elementos importantes a resaltar de esta etapa: aprendió a leer con su abuela materna y de su abuelo

² Alcanza el séptimo grado después de su llegada a Santiago de Cuba, formación que en el contexto particular en que se ha desenvuelto se presenta como suficiente para su buen desenvolvimiento social.

paterno heredó la pasión y el conocimiento por el baile y la música.³ Resulta relevante la condición de inmigrante haitiano de este último, una influencia cultural presente en esa zona geográfica (ICIC & ICAN, 2000). Según Juan Bautista, su abuelo paterno era un tahonero muy activo que también practicaba las religiones populares, específicamente el espiritismo y la santería; en el caso de esta última, más que la modalidad sincrética cubana, deduzco que es el vodú ya que el entrevistado menciona la “ceremonia de la serpiente” típica en la variante.⁴ Los rasgos de este origen que llegan hasta él en esta etapa saldrán a relucir posteriormente; su propio padre también había bebido de esta fuente: ritmos, tambores y estilos de baile. El amor al baile lo encontramos también en su madre, erigiéndose como su oficio, una vez instalada en la ciudad santiaguera. Por tanto, queda claro que viene de una familia de gran acervo cultural, donde el carácter popular tradicional se hace palpable en esa zona por constituirse en prácticas localmente generalizadas, de fuertes raíces haitianas, mezcladas, o más bien superpuestas con sus similares criollas, en proceso de adición respecto a la cultura cubana (Barrios, 2002), pero visibles aún en algunos contextos y en las manifestaciones de ciertos grupos portadores o artísticos. Tal situación adquiere significación para Juan Bautista en el sentido de que lo popular se verifica en lo vivido y creado por el pueblo; de ahí que el folklore sea, entonces, el conocimiento del pueblo.⁵

³ El contacto con sus abuelos paternos se producía en períodos esporádicos en que éste se trasladaba a visitarlos en el lugar conocido por *El Cujabo*, en el territorio del mismo municipio. Los padres de J. B. se desvincularon de su formación desde temprana edad; la madre se mudó para Santiago de Cuba (a desempeñarse como bailarina de música tradicional y popular), después de la temprana muerte de su padre (tocador de tambor).

⁴ Las posibles sincretizaciones con Santos Católicos no son nada extrañas y es muy probable que las variantes cubanas de esa religiosidad venida desde Haití encontrarán en esa zona algunos ejemplos (Véase James Figarola, J., Millet, J., Alarcón, A.: *El Vodú en Cuba*. Ediciones CEDEE / Casa del Caribe. Santiago de Cuba, República Dominicana, 1992.), En realidad, el vodú se popularizó en el ámbito académico y social a partir de los trabajos de campo iniciados por los investigadores que luego fundarían la Casa del Caribe a inicios de los años ochenta.

⁵ “Para mí la cultura popular es todo lo que se cosecha en el propio pueblo. Para mí lo que no es cultura popular es la que...con honestidad, la que sin una vivencia, y oírlo decir como es, como fue, y como ha sido, se habla con propiedad o se trata de hacer con propiedad, porque siempre la falsedad resplandece dentro de la verdad cuando se quiere decir una cosa que no es. Yo digo que por ejemplo, no es lo mismo haber vivido, haber nacido en esto, a que se lo cuenten. ¿Verdad, no es lo mismo? Ya eso no es popular, son cuentos que se hacen, etc. (...) Ese es precisamente (el folklore), la esencia nuestra, de este pueblo que tiene esta vivencia que ha visto y que seguirá viviendo cosas. Pero en realidad la cultura popular hay que buscarla en el pueblo. (...) El folklore es pueblo (...) un conocimiento de pueblo, es un conocimiento

Lo anterior se expresa, entre otros aspectos, en algunos momentos de su vida que ahora resumimos de forma analítica:

- I- El hecho de que su abuelo dirigía una comparsa llamada "La Tahona"⁶ en la cual se bailaban variados ritmos, realizaban diferentes recorridos por toda la zona, visitando caseríos, guardarrayas y recogiendo ofrendas como gallos, viandas, chivos, etc., que luego utilizaban en fiestas hasta el amanecer. Con el cariño del abuelo Modesto Castillo se introdujo en estos bailes, obteniendo pronto el título de "primer bastonero" en esta comparsa y así bailaba en todos los carnavales que se realizaban en aquella zona. Es aquí donde comienza su vida artística guiada por su abuelo, juntamente con toda la familia que integraba la comparsa, y todo este andamiaje cultural se convierte en sentido de su vida, imperativo de conducta y regulador moral frente a un ámbito laboral y social que lo acogió, dándole la oportunidad de revertir su sabiduría.⁷
- II- No sólo se internalizan en él patrones de corte artístico popular, sino también religiosos que incluían manifestaciones peculiares de música y baile; esto es así porque desde edades muy tempranas, durante sus estancias en *El Cujabo*⁸, su padrino (haitiano también), esposo de una

propriadamente dicho del pueblo." Entrevista concedida al autor por Juan Bautista Castillo Mustelier, Santiago de Cuba, enero, 2008.

⁶ La Tahona es catalogada como una comparsa rural, en la región oriental de Cuba. Con este nombre hay antecedentes en el siglo XVIII, con presencia en el carnaval santiaguero, desaparece durante más de un siglo del ambiente urbano y no es hasta la segunda mitad del XX, después de los años sesenta que es introducida nuevamente por la familia Venet Danger, quienes tomaron el mando de la tumba francesa La Caridad de Oriente e introdujeron en su accionar uno de sus elementos: el baile de la cinta.

⁷ Para comprender esto hay que remitirse a los significados que J.B. otorga a su trabajo; por ejemplo, respecto al Movimiento de Aficionados: "bueno en el movimiento aficionado, a mi me encantaba ese movimiento porque llegaba me da orgullo poder enseñar a tantos jóvenes con mi experiencia, me siento muy satisfecho del movimiento, pues todavía trabajo con ellos y le dedico el tiempo como si fueran profesionales, el tiempo que me sobra a mi se lo dedico al movimiento de aficionados, todo está en que tenga salud (...)", Entrevista citada.

En lo concerniente al trabajo con su grupo y respecto a los aportes a la preservación de esta parte de la cultura: "(...) Todo está en que el impedimento no domine tu vida, mientras haya Juan seguirá existiendo el *Grupo Kokoyé* y todo aquel que necesite de mi, eso es algo que le digo, seguirá existiendo la rumba santiaguera y todo lo que ha sido capaz el occidente de Cuba de arraizar su estilo y su costumbre. Todo seguirá igual, con mucho respeto trataremos de que si vamos a representar algo tratar de ser cuidadoso en su puesta para que salga auténtica. Para mi, hacer folklore es mi propia vida porque si no, no hay realidad autentica del pueblo. Me sacrifico por ser auténtico". Entrevista citada.

⁸ El Cujabo es un pueblo rural del municipio Songo La Maya en la provincia de Santiago de Cuba, Cuba.

tía paterna, lo inició en la organización y conocimiento de las ceremonias de Vodú⁹, lo cual se vio reforzado por el abuelo paterno quien realizaba consultas y Fiestas de Santos¹⁰ donde lo invitaba a tocar y bailar. También participaba con los haitianos y descendientes en ceremonias similares que se efectuaban en la zona (ceremonias dedicadas a deidades sincréticas como Santa Bárbara, San Lázaro y la Virgen de la Caridad). Esta sabiduría la pondría en práctica en su temprana juventud, organizando espacial (ubicaciones de los instrumentos, utensilios y alteres) y artísticamente los bembés¹¹, tal y como lo hacían aquellos haitianos, y a partir de las enseñanzas de su abuelo. Esta impronta religiosa ha formado parte de los diferentes grupos que ha dirigido Juan hasta el presente.

III-Una vez ubicado en la ciudad, junto a su madre y teniendo entre los 16 años, ella lo acerca a su Centro de Trabajo, la Sociedad de Casino en Cuba,¹² y lo llevaba a bailar (danzón, chachachá, son, etc.) en las competencias que se hacían con los hijos de los bailarores de la Sociedad, alcanzando muchas veces Premios. Nuestro informante explica que la combinación de lo aprendido, tanto en los cafetales como en las zonas rurales de Songo La Maya, y lo que se bailaba en la ciudad,

⁹ Religión popular del pueblo haitiano, fruto de las creencias y cultos procedentes de África Occidental y de las provenientes del catolicismo. Culto agrario que tiene una extensa base social en esa isla caribeña y que constituye uno de los factores más importantes de su cultura. Contentiva de una rica mitología esta región cantada y bailada ha generado un tipo de danza denominada vodú o jodú entre los haitianos y sus descendientes radicados en las provincias de Oriente.

¹⁰ Las "Fiestas de Santos" en Cuba son las celebraciones que se realizan a las deidades protectoras de las personas que profesan la Santería, esta última es una religión donde se sincretiza la religión yoruba y el catolicismo.

¹¹ Un bembe es una fiesta para los Orishas. Durante un bembe los Orishas son alabados, saludados e implorados para que se unan a la fiesta. Esto se hace a través de una confluencia de canciones, el ritmo y el movimiento, llamando al Orisha de forma que se reconozca a sí mismo en la lírica, ritmos y danzas que han sido interpretados para ellos por miles de años.

¹² Esta sociedad ya no existe en Cuba. Era una institución solo para negros, se insertaba en la lógica predominante en la época de reunir a las personas de este color de la piel en instituciones de Socorro, Recreo o Ayuda Mutua (Montejo Arrechea, Carmen V.: *Sociedades negras en Cuba. 1878-1960*, Editorial de Ciencias Sociales, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2004.). Lo interesante es que la perspectiva de inserción social del negro que intentaba desarrollarse en estas instituciones incluía un alejamiento intencional de los patrones culturales de origen africano, por considerarse obstaculizadores del desarrollo; de paso, tal enfoque negador de sus propias raíces, facilitaba la propagación de los valores consensualmente aceptados de la cultura nacional, que no tuvieran visiblemente los rasgos africanos (danzón, cha cha cha y otros géneros).

siempre sorprendía a los espectadores.

Es importante señalar también el rol del barrio como agente socializador que en plena adolescencia da continuidad al apego a estos rasgos musicales y bailables, al tiempo que comienza una etapa de mayor interacción social a partir de éstos, reveladora de nuevos significados para nuestro informante. Esto ocurrió en el barrio popularmente llamado “Mejiquito”, en Santiago de Cuba, localizado en calle 5ta entre Pizarro y 6ta., reparto Santa Ursula. A su llegada comienza a vincularse con la rumba que se bailaba en las cuatro esquinas, aunque él se pasaba casi todo el día tocando alguna música o bailando, sentía la necesidad de vincularse con el resto de la comunidad para estos fines porque ese tipo de “música llegaba al corazón”; comienza entonces a observar los movimientos que ellos hacían para poder tener una idea de lo que bailaban. Al llegar, se da cuenta que lo aprendido en el campo constituía un choque de estilos bailables con los ciudadanos porque su ritmo era muy rápido y lo que ellos bailaban le resultaba incomodo en ocasiones, siendo así muchas veces criticado: “no definía lo que estaba bailando”, es decir, no se adecuaba a lo que normalmente se bailaba en la ciudad. Juan Bautista ubica las raíces de su baile en el yambú¹³ “tomado del son montuno de los guajiros¹⁴”, la Columbia “que venía de los barracones” y sobre todo la tahona¹⁵, bailes que fueron internalizados en sus primeros años de vida en el campo. En su búsqueda y deseo de ligar su “estilo tahonero” con otros ritmos que ya existían, se percató que había uno que estaba en desuso por lo rápido que se ejecutaba y es entonces donde comienza a practicar la Jiribilla, “mezcla de la

¹³ Baile de procedencia franco-haitiana, más antiguo que el masón; en él participan parejas y bailarines que danzan en el medio, mientras los demás hacen un círculo alrededor para cantar y bailar.

¹⁴ Guajiro o campesino es el calificativo que le apodan en Cuba a los sujetos que viven en el campo o zonas rurales, principalmente en la región oriental del país.

¹⁵ Baile que proviene de las variantes de la rumba. Manifestación folklórica practicada en Santiago de Cuba y extendida a sus inmediaciones. Fue introducida por los esclavos que emigraban de Haití, con sus amos, después de la Revolución. Desde el punto de vista estructural tiene parentesco con la tumba francesa. Incorpora cantos de “pulla”, de carácter ridiculizante que se creaban a partir de la improvisación. Sus miembros portan emblemas, pendones y banderas en sus marchas danzarias cuyo ritmo es logrado a partir de la tambora, el fondo y el repique que tocaban sin cesar en los largos recorridos por los caminos y poblados rurales en los días de San Juan, San Pedro, Santiago Apostol, Santa Ana y San Joaquín.

Tahona y la Columbia". Gracias a su habilidad y destreza comienza a ser identificado como el "Rey de la *Jiribilla*", siendo su seudónimo por muchos años. En la actualidad es reconocido como "el mejor bailaror vivo" de este estilo, aunque por cuestiones de salud le es difícil ejecutarlo.

El proceso de reconocimiento por su quehacer, despierta en Juan Bautista no solo el verdadero significado de seguir avanzando en su trabajo, sino que construye su realidad social a partir de lo que las personas le hacen sentir y ver que tiene significado, ya que el hecho de catalogarlo como "Rey" muestra que es simbólico para el público que lo observa, como indicador para el desarrollo de su vida artística.

Uno de los espacios sociales que dentro del barrio contribuyó a estructurar su pertenencia y aceptación, fue una agrupación de conga llamada *Aburi Okam*¹⁶ constituyendo una vía importante de vínculos interpersonales y reconocimiento: tocaba en bembés y otras fiestas que allí se organizaban. Se inició cargando la tumba,¹⁷ y luego fue aceptado por "la fama que tenía en el barrio de buen bailaror y músico"; después, al demostrar su capacidad de tocador llega a desplazar a uno de los que tañía la tumbadora, "porque él la tocaba con mayor autenticidad", llegando a reconocerse, grupalmente, como "el mejor de los tocadores". En este momento de la adolescencia crea otros grupos; la intensidad y pasión que imprimía a su quehacer, desde el presente, hace que Juan considere esta etapa como "de mayor plenitud en su trabajo artístico creador"; de hecho, él mismo admite que los estilos caracterizadores de su Grupo actual "KoKoyé", emergieron de esa riqueza aprendida y recreada en aquellos años mozos. Con el cambio estructural producido a partir del triunfo de la Revolución, el barrio siguió siendo escenario de su accionar formando otras agrupaciones y dando continuidad a las anteriores (*Aburi Okam*)¹⁸. Con el

¹⁶ Según el informante, esto en su dialecto se traduce al español como "*Hermoso de Corazón*".

¹⁷ Llamado en el argot artístico utilero; pero es muy probable que en aquel contexto esa palabra no se usara: estaba todavía al margen de la lógica artística que luego se incorporaría a estos grupos en general.

¹⁸ Muchos grupos desaparecieron con el triunfo revolucionario; hasta ese entonces sobrevivían con la demanda de amenizar ceremonias religiosas y festividades profanas; de alguna manera esto ha trascendido hasta hoy, pero las circunstancias han variado por la presencia de la profesionalización de éstos y la transformación de una parte importante de la sonoridad en el

nuevo sistema, surgieron otras y más amplias posibilidades de difusión, en los medios masivos, en el propio Mejiquito y espacios abiertos (carnavales), promovidos por el naciente Estado que a los ojos de la sociedad y del mismo informante, cambiaban parte de los significados inherentes a estas manifestaciones: ahora se comenzaban a presentar no sólo en tanto modos de expresión concreta de una espiritualidad diversa, mezclada, surgida en las profundidades del pueblo, se añadía la impronta artística, que abría puertas a que éstas se erigieran en medio de vida. Desde el contexto barrial se afianzó su amor por esas expresiones culturales, reforzado por el reconocimiento de sus dotes, y de forma paralela, sirvió de plataforma de lanzamiento hacia el mundo artístico

El abanico de oportunidades que se abre desde entonces para la difusión y reconocimiento de la cultura popular tradicional¹⁹ se puede ejemplificar con el Movimiento de Aficionados,²⁰ el cual englobó parte de los esfuerzos institucionales en ese sentido. Juan Bautista se insertó en esta lógica descubriendo que los conocimientos y habilidades que portaba, adquirirían valor en la nueva coyuntura; ello se expresó en la creación de diversos grupos

sentido de mayor cercanía a lo imperante en la región occidental (influencia de la religión de origen Yoruba), entre otros factores. Esta última idea es una inferencia sugerida por el discurso de J. B., explica que en sus ulteriores funciones como jurado en procesos de evaluación para acceder a la categorización profesional de los grupos, se exigía que estos dominaran pasos y ritmos más típicamente de la zona occidental del país, cuyo ejemplo más ilustrativo eran precisamente los Yoruba. Ante la imposibilidad de que los grupos del oriente conocieran de éstos, él introducía cambios en el Sistema Evaluativo: dominio de los tambores batá por los de tumba francesa, por ejemplo. He aquí una pista para seguir profundizando en la evolución de las tendencias musicales de los grupos reproductores y/o profesionales que tributan a la cultura popular tradicional, específicamente de base africana, por un lado, y la dispersión por todo el archipiélago de la religiosidad de origen Yoruba. Téngase en cuenta que en Santiago de Cuba la santería entró alrededor de la década del treinta del siglo XX con la activa participación de Reinerio Pérez (Abelardo Larduet Luaces: "Mis recuerdos de Cunino", en *Del Caribe* No. 41, Casa del Caribe, Santiago de Cuba, 2003, p. 101.) y a partir de ahí permeó todo el espectro religioso, musical y danzario. Sería importante profundizar en el papel de las instituciones culturales en la difusión de los orishas en todo el país a lo largo de los últimos cuarenta años, incluso en detrimento de algunas expresiones locales como es el caso del Palo Monte y otras similares en la ciudad de Santiago de Cuba y su entorno.

¹⁹ Vale aclarar que en aquellos momentos este concepto no se utilizaba, sino folklore.

²⁰ El Movimiento de Artistas aficionados formó parte de la apertura, inserción social y expresión cultural que el gobierno revolucionario posibilitaba a toda la población; desde las instituciones culturales de cada territorio se daba oportunidad a los interesados en el arte para que se organizaran en escuelas de todos los niveles y centros laborales para ensayar y presentarse en espacios públicos; ello incluía ayuda técnica y la posibilidad de competir al nivel nacional. Adquirió gran auge por la cantidad de recursos que se destinaban; servía de tránsito hacia la profesionalización en el arte.

aficionados dentro de esta misma comunidad,²¹. La condición de aficionados no presuponía remuneración, a menos que fuera reconocida la función de asesoría técnica, no de dirección o protagonista; sin embargo, entre las ventajas estaba la posibilidad de moverse dentro y fuera del territorio nacional como lo pudo hacer con esta última agrupación²².

Mientras tanto, las variantes para mantener a su familia fueron múltiples: venta de globos y flores, limpieza de autos y zapatos, entre otras. Pero ya en esos años él había definido su estrategia de vida: hacerse artista profesional en el campo que dominaba de manera natural "el mundo del folklore". Esta meta se tornó bastante escurridiza, tuvieron que transcurrir muchos años antes de ingresar, de manera oficial al Conjunto Folklórico de Oriente (donde estuvo dos años sin remuneración): "(...) ya lo más difícil se pasó, y es bueno decir que *concho*, he ganado y estoy satisfecho (...), mi historia está hecha de zapato viejo y zapato ripiao.²³ Al conversar con J.B sobre estos aspectos de su vida y las situaciones difíciles que atravesó para desarrollarse como bailarín y a la vez poder sustentar una familia, hacían que las pausas y los silencios se convirtiesen en palabras cargadas de significación. Los ojos de J.B se encandilaban al recordar estas experiencias, no podía contener la emoción al hablar mientras las lágrimas se deslizaban por el rostro. Estos gestos son de alto valor significativo, fue uno de los períodos de vida más difíciles para mi informante, pues a pesar de haber vivido con su familia en el campo con humildad y sencillez, nada se comparara con las necesidades pasadas durante esa etapa donde tenía que luchar para mantener a su familia. Este fue uno de los momentos de las entrevistas más fuertes; era inevitable que el relato sobre

²¹ Entre los Grupos de Aficionados que menciona se encuentran *Abure Okan*, *Ore Oda*, *Cubanacán* y por último *Abolengo*.

²² Con el *Grupo Aficionado Abolengo* pudo viajar a Alemania, como Premio a los resultados en un Festival Nacional; hay que aclarar que esto se produjo una vez que había adquirido cierto prestigio como profesional.

²³ Esta expresión del informante nos muestra el sacrificio pasado en sus años de esplendor como artista, teniendo que recurrir a otras prácticas para poder sobrevivir. La situación económica existente en el país lo obligaba, ya que con el salario que ganaba como artista aficionado no alcanzaba para mantener a su familia. En estos momentos va floreciendo la idea de la institucionalización como vía y recurso para mantener en pie sus tradiciones culturales y sostener a su familia.

si no pudiese realizarse sin carga emocional (Martuccelli y De Singly 2009:32). Este es uno de los elementos que permite analizar el proceso de las entrevistas en el marco de la sociología del individuo, creándose un espacio de reflexividad entre el sujeto entrevistado y el investigador.

De esta manera la vida de J.B entraba en una nueva fase, se comenzaban a concretar en lo laboral los fines que impulsaban su accionar desde los inicios de la Revolución. En ello se resumían los valores que había aprendido a enaltecer y los afectos que siempre había profesado hacia esos rasgos culturales, que ahora por "tradicionales" adquirirían una nueva y mayor significación.

En el año 1964 consigue ocupar una plantilla oficial dentro del *Conjunto Folklórico de Oriente*, llegando a ser Director Artístico y posteriormente Director General. Dentro del mismo, desempeñó labores que le hicieron cambiar la perspectiva de su trabajo, no desde el punto de vista del estilo en su quehacer músico danzario, sino en el modo de objetivar ese quehacer. Ahora el objetivo que siempre estuvo presente en la práctica de estos rasgos culturales, se superponía a la necesidad de transmitir a las futuras generaciones esos valores. A partir de este momento Juan Bautista se profesionaliza oficialmente en el mundo artístico, siendo este hecho un elemento que acarrea una serie de resquemores, en tanto para algunos, la profesionalización invalida la esencia del portador.

En la medida que se fue avanzando en las entrevistas a Juan, fue brindando nombres de personas pertenecientes al gremio cultural en la ciudad de Santiago de Cuba que han estado vinculados con su vida y que también desempeñan responsabilidades institucionales. Esto fue útil pues se pudo entrevistar a algunas de estas personas y así poder contrastar elementos de la vida de J.B y también esclarecer algunas directrices de la política cultural en torno a la cultura popular tradicional. En las entrevistas realizadas a algunos representantes de las instituciones culturales de la región afloraron disparidades de criterios sobre las ideas de la profesionalización que ha ido planteando Juan. Se detectan así, dos tipos de razonamientos, aquellos que piensan que al constituir los portadores la razón de ser de la cultura popular tradicional no les afecta el criterio de su profesionalización, pues lo elemental

radica en la sostenibilidad de sus expresiones, y no en la frecuencia escénica de sus prácticas culturales. Y otros que consideran la profesionalización como un catalizador que genera la pérdida de los elementos esencialmente tradicionales de los portadores, ya que no deben salir de sus contextos, fundamentalmente aquellos que no tienen condiciones. Para indagar en el tema con mejor claridad, de manera intencional, se elaboró un pequeño cuestionario²⁴ dirigido a los especialistas de cultura popular tradicional que radican en las principales direcciones municipales y provinciales de Santiago de Cuba. Dentro de los resultados obtenidos en este cuestionario el 70% de los especialistas afirma que es posible la profesionalización sin desmedro de la cultura popular tradicional, y el 30% declara que no, porque piensan que perderían su función de portador cultural y solo responderían al mundo profesional, perdiéndose la transmisión generacional. Además se pudo revisar en el Centro Provincial de Casas de Cultura los registros oficiales sobre las personalidades catalogadas en la provincia de Santiago de Cuba como portadores de tradiciones y resultó sorprendente que en estos Juan Bautista no aparece como sujeto portador de tradiciones. Sin embargo, en entrevista realizada al especialista principal de Cultura Popular Tradicional en el Consejo Nacional de Casas de Cultura en La Habana, me ofreció el registro nacional y aquí si lo reconocen, lo cual reafirma la enorme incongruencia que existe en los lineamientos de dos instituciones que trabajan con la Cultura Popular Tradicional en el mismo territorio nacional, idea sobre lo cual ya Juan me había advertido en las entrevistas.

En el quehacer de J.B, se puede decir que la profesionalización (como medio de vida) se convertiría para él en uno de los aspectos que también serviría como palanca de arranque y motivación en su devenir histriónico,²⁵ ya que

²⁴ Se elaboró un pequeño cuestionario de 6 preguntas, para medir objetivamente las diferentes opiniones y criterios sobre el tratamiento a los portadores de tradiciones culturales en la cultura cubana. También se corroboró las concepciones de cultura popular tradicional y portadores de tradiciones que se manejan a nivel de instituciones culturales, así como los criterios de una posible profesionalización de los portadores. Este fue aplicado a 26 especialistas, encargados de atender las manifestaciones de la cultura popular tradicional en Cuba. Se llevó a cabo en uno de los encuentros mensuales que tiene planificado el Centro Provincial de Casas de Culturas para la preparación y orientación metodológica de sus trabajadores.

²⁵ Integró los tambores de Enrique Bonne Castillo en Holguín, solicitado por él para la renovación de su conjunto; también, motivada por la forma en que Juan bailaba, Celeste

vería de forma materializada el valor de su trabajo y el sacrificio realizado durante varios años.²⁶ Ya insertado como trabajador de la cultura en la provincia, realiza diferentes giras, principalmente en los campos, en los centrales, municipios, provincias, etc. De esta manera va adquiriendo cierto prestigio dentro del mundo artístico.²⁷

El contexto existente fue consolidando su formación y contribuyendo a enriquecer su experiencia profesional²⁸ a través de cursos de dirección artística y cultura general, expediciones al campo en busca de las raíces culturales; así como la función de instructor de arte en el contexto universitario. Su formación profesional se complementó con otras funciones y responsabilidades.²⁹ Este hecho se contrastó con la encuesta realizada que evaluó la opinión acerca de si

Mendoza la "Reina del Guaguancó" lo invitó a una gira carnavalesca por toda Cuba; le pagaron bien. A partir de este momento su vigor por lo artístico crecía más, pues veía el resultado de su trabajo, estaba rodeado de gente importante y se reconocía lo que realizaba.

²⁶ Entre las experiencias para ganar dinero, tenemos: "Fui uno de los primeros hombres en integrar las comparsas y carrozas en los carnavales de Santiago ya que pagaban bien y era necesario obtener ese dinero porque sino ¿de qué viviría?, en ese tiempo existían muchos prejuicios genéricos donde el hombre tenía que ser hombre y no bailarín ya que eso era cosas de flojos o maricones, y por tanto al hombre que se le viera bailando en una carroza se le acusaba de tal; y así fue en medio de un carnaval recibí primero insultos y un botellazo por la pierna, trayendo consigo una gran herida, y terminando el conflicto en una pelea donde los dos paramos en el hospital". Entrevista citada.

²⁷ Esto fue corroborado en entrevista concedida por Antonio Pérez, director artístico del *Grupo Kokoyé* de la Casa del Caribe, Santiago de Cuba, febrero, 2008.

²⁸ Estos momentos formativos se pueden resumir de la forma siguiente:

a) En el año 1968 recibe en La Habana cursos de dirección artística y seminarios sobre el folklore de la parte occidental del país por los profesores Juan García, actual director del Conjunto Folklórico Nacional, Rogelio Martínez Furé, entre otros; b) una vez insertado en la Casa del Caribe alrededor de los años 70 formó parte, junto a Joel James, del primer grupo de investigadores de aquella institución que viajó a las serranías a realizar trabajo de campo para estudiar las herencias danzarias haitianas (Entrevista realizada por los autores a Raúl Ruiz Millares, investigador de la Casa del Caribe, Santiago de Cuba, febrero, 2008; también expresado por Antonio Pérez, Entrevista citada; c) en los años ochenta es llamado, junto a otros especialistas de la danza, a trabajar como instructor de arte en la Universidad de Oriente, específicamente en el montaje de Tumba Francesa (Juan Bautista Castillo Mustelier, *Currículum vitae*, 2008); ello estuvo acompañado de un reto: recibir cursos sobre temas de cultura popular. Aquí se pone en evidencia el proceso de retroalimentación sujeto - estructura, donde el primero brinda a la estructura elementos tangibles para su perpetuación desde los fines, sobre todo, mientras que la segunda facilita todo un conjunto de nutrientes para su perfeccionamiento y desarrollo artístico e intelectual.

²⁹ Miembro de la Dirección Provincial del Contingente "Juan Marinello" (octubre 1978), del Consejo Técnico Asesor de la Dirección Provincial de Cultura en Santiago de Cuba, como profesor en el Plan de Titulación para Instructores de Arte (1er y 3er semestre) en Santiago de Cuba y en el primer seminario de Folklore Oriental a profesores de escuela para instructores de arte a nivel nacional celebrado en villa "El Yarey", Jiguaní, Granma, también fue nombrado Presidente de la Comisión de Evaluación para los Grupos Danzarios en la UNEAC, institución de la que es actualmente miembro adjunto.

los portadores pueden asesorar o no a los grupos profesionales. El 100% de los encuestados afirma esta función con argumentos claros, debido al conocimiento certero y original que ellos poseen y también por el enriquecimiento que estos le facilitarían a los grupos profesionales debido a la experiencia que en ellos se acumula. Ya en la entrevista a expertos del gremio cultural se aclara este punto, pues el asesorar un grupo profesional no excluye al portador de su status, siempre y cuando el conocimiento que posea no lo comerce ni lo use con fines lucrativos.

En este tipo de acciones se reforzaba la racionalidad inherente a la profesión, igual sucedía con los valores internalizados que se intentaban transmitir junto a la carga afectiva proveniente de la tradición. De igual manera los Reconocimientos y Premios que ha recibido Juan, son asumidos por el informante en tanto respuesta social a su constancia y autenticidad demostrada en la labor desarrollada durante su vida³⁰.

Los “aportes” de Juan Bautista a la cultura popular tradicional desde Santiago de Cuba son definidos en función de lo que tiene significado para él y lleva a la práctica una vez internalizadas normas, valores, códigos, símbolos, gestos, etc., creando todo un andamiaje artístico que a través de su trabajo ha tratado de revalorizar, convirtiéndose en uno de sus principales “tributos”: ayudar a la conservación de los elementos músicos danzarios anidados en el oriente cubano, y los relacionados con la herencia franco – haitiana (Cita de entrevista realizada a Raúl Ruiz Miyares, crítico de arte y especialista en temas de la cultura afrocubana). En las entrevistas a Juan Bautista se muestra lo significativo de estos elementos, cuando expresa: “cuidar de ellos, es cuidar mi vida”, algo que ejemplifica la insistencia de proteger la autenticidad. Otro “aporte” de J.B radica en el toque particular que le ha impregnado al complejo

³⁰ Medalla por los 25 años de Trabajo en el Movimiento de Artistas Aficionados, Distinción Raúl Gómez García, Orden por la Cultura Nacional y el Reconocimiento de Honor otorgado por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas en Santiago de Cuba. Estos elementos se fueron constatados en el Currículum Vitae de Juan Bautista Castillo Mustelier y además fueron afirmados en la entrevista concedida al autor por Kenia Dorta Armaignac, quien fungía en ese momento como subdirectora del Departamento de Investigaciones de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba, Cuba.

de la rumba imbricado con la Tahona y la Tumba Francesa³¹, recreando los ritmos antillanos caribeños.³² Estos elementos sintetizan el rol de guardianes y transmisores que asumen hoy día los portadores de tradiciones dentro de la cultura popular tradicional. Para afianzar estas ideas recurrimos una vez más a los resultados del cuestionario aplicado, los cuales muestran un reconocimiento de estos roles por parte de los especialistas en la temática. De esta forma, el 92.3% de los encuestados indicaron que los portadores de tradiciones culturales asumen el rol de trasmisores de conocimientos y el 66% alegó que desempeñan el rol de guardianes. Consideramos que estos roles son de suma importancia, porque aún profesionalizándose los portadores de tradiciones culturales, la función fundamental que ejercen dentro de los grupos profesionales, es garantizar la permanencia de los elementos culturales que caracterizan una nación determinada.

Quizás para algunos Juan Bautista era un bailarín y coreógrafo de folklore común y corriente, pero sus narraciones arrojan luz sobre lo que se vivió en el mundo de la cultura popular tradicional de su tiempo. A la vez comparte evidencias de las situaciones de vida que se sufrió y las distintas estrategias que debían realizar para sobrevivir y superar las situaciones de precariedad y los estigmas que acarrear en ocasiones los bailarines hombres. Una de las intenciones de la investigación era hacer hablar a un sujeto que no fuese el típico intelectual de la cultura, cuyo reconocimiento aparece en la mayoría de los catálogos y revistas culturales. El deseo era descubrir y enaltecer a sujetos cuyas voces se han visto silenciadas o poco representadas en el pasado y el presente. En ese aspecto, cobró sentido transitar por la vida de Juan Bautista

³¹ La Tumba Francesa es una Sociedad de Recreo y ayuda mutua fundada por los negros y mestizos franco-haitianos autodenominados "franceses" que entraron a Cuba a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX procedentes de Haití. Su música y sus bailes están marcados por un sello distintivo de la cultura franco-haitiana, así muchos de sus cantos se interpretan en créole. Los tambores más importantes que utilizan se denominan *prémier* o *redublé*, *second*, *bulá* o *catá*, *tambora*, *timbal* y *maruga*. Sus fiestas se ponían bajo la protección de vírgenes y santos cuyas imágenes se colocaban en las paredes junto a los retratos de patriotas cubanos, algunos de los cuales participaron en esas fiestas, antes de marchar a la Guerra de Independencia. La tumba francesa no es solo un fenómeno musical, sino también social. En la última etapa colonial en las casas de las "tumbas" se conspiraban contra España. Actualmente existen tumbas francesas en Santiago de Cuba, Guantánamo y Holguín.

³² Estos aportes de J.B fueron también respaldados y secundados en entrevista realizada a Antonio Pérez, quien fue uno de los directores artísticos del Conjunto Folklórico de Oriente en los años que Juan pertenecía al mismo.

Castillo Mustelier quien se reconoce como un testigo de su época, como un sobreviviente de los tiempos más florecientes y difíciles de la cultura popular de su pueblo.

A modo de conclusiones...

En la actualidad, continúa siendo un reto para los investigadores sociales realizar investigación que centren la mirada en el nivel de individuo y sobre todo conseguir fusionar los elementos de la vida de los sujetos que proceden de lo social, lo familiar y lo personal. Los costos y el tiempo que esta perspectiva exige son altos, pues muchas veces los compromisos investigativos y los fondos con los cuales se cuenta, no son los idóneos para llevar cabo investigaciones de este corte. No descarto las limitaciones que pueda tener la elaboración de esta historia de vida, pues fue la primera vez que me acerqué al enfoque biográfico de manera comprometida y los conocimientos que poseía sobre el mismo, no eran muy profundos. De igual manera considero que es la práctica investigativa, la que ayuda a perfilar la mirada y el tino de los investigadores en el momento de abordar los fenómenos sociales.

Este estudio ha permitido a través de la narración biográfica sumergirme no solo en unos hechos concretos de la vida de Juan Bautista Castillo Mustelier, sino también a mostrar los sistemas de normas de una sociedad que ayudan a comprender los accesos y límites impuestos al comportamiento individual. La familia Castillo Mustelier es portadora de tradiciones franco haitianas ancestrales, las cuales sedimentan con el paso de los años una tradición familiar fuertemente enraizada. La transmisión generacional que mantiene viva esta identidad filial, propicia que Juan Bautista, como miembro activo de la misma, incorpore también estas costumbres añejas, convirtiéndose en un sujeto portador de tradiciones por transferencia ancestral. Esta internalización de los valores y prácticas tradicionales que se gesta en los albores de la vida dentro del seno hogareño, es reconocida la socialización primaria o asunción iniciática de estos valores. Cuando estos saberes asumidos son puestos en escena a través de disímiles actividades, el sujeto va perfilando sus prácticas culturales. Al estas últimas comenzar a interactuar con las estructuras sociales

(barrio e instituciones culturales), se nutren y resemantizan, ocurriendo lo que se denominaría proceso de socialización secundaria. La interacción de códigos entre las diferentes estructuras sociales y la familia, que se dan a través del proceso de socialización, conformará el universo simbólico que regirá el devenir artístico y social de Juan Bautista como sujeto portador de cultura. Las instituciones culturales y sociales en las que se inserta, condicionan a través de relaciones de poder la acción de la profesionalización de sus prácticas, lo cual le insufla un doble carácter de reproductor y portador. El que está determinado fuertemente por el medio social en que se ejecuta la acción (práctica cultural), si esta se produce en el barrio, por ejemplo, estamos en presencia de Juan Bautista como portador, si por el contrario se escenifica en una institución cultural con fines comerciales o competitivos, entonces estamos en presencia de Juan Bautista reproductor. De esta manera se demuestra la factibilidad del enfoque biográfico para explorar los recursos socioculturales de los que disponen los sujetos sociales.

Resalto la pertinencia de los estudios culturales en el nivel de individuo a través del diálogo comprensivo, pues a través de las entrevistas aumenta la sensibilidad de la mirada sociológica en lo que Martuccelli (2009) plantea: el trabajo sobre sí mismo, la singularidad y el echo de darse una cierta coherencia (para el individuo) (Ibid.: 90). La entrevista dentro del enfoque biográfico se convierte en un retrato del sujeto que se investiga. Según Leclerc-Olive (1997) el relato contribuye a determinar la existencia misma del sujeto. Al relatarse la persona trata de aclarar lo que ella es en la actualidad, retomado lo que ha hecho o lo que ha conseguido en el pasado; esta es la dimensión performativa del relato, de la entrevista reflexiva (Ibid.: 67).

La sociología posee herramientas epistemológicas para asumir los temas de la cultura popular tradicional a nivel de individuo; sin embargo, estas temáticas no han sido incorporadas a los estudios de la sociología de la cultura de forma prioritaria. La historia de vida emerge como una herramienta eficaz para demostrar la evolución de los significados en sujetos portadores de tradiciones, lo cual se evidencia en el avance de sus prácticas, hacia posturas mucho más sólidas y enraizadas en la tradición a pesar del paso del tiempo. Esto se

demuestra con el ejemplo de Juan Bautista Castillo Mustelier, como un sujeto portador de tradiciones que impacta y salvaguarda con su acción social la esencia de la cultura popular tradicional cubana.

Esta historia de vida ha permitido mostrar un lado poco trabajado de la evaluación y valoración de la cultura popular tradicional en Cuba, ya que la evolución de los significados en los portadores de cultura aporta una perspectiva que contribuye al desprejuiciamiento, la contextualización y la más certera ponderación de su importancia para los seres humanos que las han protagonizado. La cultura es un recurso para conocernos en nuestra diversidad como riqueza y en las prácticas reales frente a las circunstancias cambiantes; en ello los criterios estéticos y éticos, por estar frecuentemente cargados de etnocentrismo, asumen primeros planos y obstaculizan la comprensión. Mirar más directamente el universo de los propios hombres, es una forma de salvar también la humanidad.

Bibliografía.

- Atlas Etnográfico de Cuba (2000). CD-ROM PC, Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Centro de Antropología y Centro de Informática y Sistemas Aplicados a la Cultura. La Habana, Cuba.
- Barret, S. M. (1906). Geronimo's Story of his Life, New York: Duffield and Company (Gerónimo. Historia de su vida, Barcelona: Grijalbo, 1975)
- Barrios M. O. (2002). De la inserción cultural haitiana en la Cuba del siglo XX. *Del Caribe* No. 38. Casa del Caribe, Santiago de Cuba, pp.11-24.
- Dollard (1938). The Life History in Community Studies, *American Sociological Review*. No. 3, pp.724-737.
- _____(1935). Criteria for the Life History: With Analysis of Six Notable Documents New Haven, Yale University Press.
- Figarola J. y Millet J. (1992). El Vodú en Cuba. República Dominicana: Ediciones CEDEE / Casa del Caribe.
- Gaulejac, De V. (1996). Les sources de la honte. Paris: Desclée de Brouwer.
- Lahire, B. (2004). La culture des individus Paris: La Découverte.
- Larduet, L. A. (2003). Mis recuerdos del Cunino. *Del Caribe* No. 41, Casa del Caribe, Santiago de Cuba (pp. 101).
- Leclerc-Olive, M. (1997). Le dire de l'événement (biographique). Villeneuve d'Ascq: Septentrion.
- Lewis, O. (1971). Los Hijos de Sánchez. México: Mortiz.

- Magrassi, G. y Rocca, M. (1979). Historia de Vida. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Marina, J. M. y Santamarina, C. (1994). Historias de vida e historia oral, en Delgado, José M. y Gutiérrez, J.: Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales, Síntesis: Madrid, España.
- Martuccelli, D. y De Singly F. (2012). Las sociologías del individuo. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones.
- Montejo A. y Victori C. (2004). *Sociedades negras en Cuba. 1878-1960*, La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, Barnett, M. (1977). Biografía de un cimarrón, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pujadas. M y Juan J. (1992). El método biográfico: El uso de las historias de vida en las ciencias sociales, Cuadernos Metodológicos No. 5. Madrid: CIS.
- Reséndiz G. y Ramón R. (2004). Procesos y nudos teóricos metodológicos. En María Luisa Tarrés (coord.), Observar, Escuchar y Comprender sobre la tradición cualitativa en las investigaciones sociales (pp. 135-170) México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y El Colegio de México.
- Shaw C. R. (1966, 1930). The Jack-Roller: A delinquent Boy's Own Story. Chicago: University Chicago Press.
- Thomas, W. y Znaniecki F. (2006). El campesino polaco en Europa y América. Madrid: 2da edición Boletín Oficial del Estado y Centro de Investigaciones Sociológicas.