

19

EL TRATAMIENTO DIDÁCTICO
SOBRE LA OBRA DE CARLOS ENRÍQUEZ EN LA EDUCACIÓN
ARTÍSTICA Y SU VISIÓN ESTÉTICA

EL TRATAMIENTO DIDÁCTICO

SOBRE LA OBRA DE CARLOS ENRÍQUEZ EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y SU VISIÓN ESTÉTICA

EL TRATAMIENTO DIDÁCTICO SOBRE LA OBRA DE CARLOS ENRÍQUEZ EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y SU VISIÓN ESTÉTICA

Hugo Freddy Torres-Maya¹

E-mail: hftorres@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0606-8108>

Orlando José González-Sáez²

E-mail: ojgonzalez@uniss.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7249-3081>

Manuel Iván Paredes-Navarrete³

E-mail: iparedes@yahoo.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0712-3009>

Lietter Suárez-Vivas¹

E-mail: lsvivas@ucf.edu.cu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7468-5271>

¹Universidad de Cienfuegos "Carlos Rafael Rodríguez" Cuba.

²Universidad de Sancti Spíritus "José Martí" Cuba.

³Universidad de Guayaquil. Ecuador.

Cita sugerida (APA, séptima edición)

Torres-Maya, H. F., González-Sáez, O. J., Paredes-Navarrete, M. I., & Suárez-Vivas, L. (2023). El tratamiento didáctico sobre la obra de Carlos Enríquez en la educación artística y su visión estética. *Revista Metropolitana de Ciencias Aplicadas*, 6(S2), 185-198.

RESUMEN

El artículo aborda algunas de las características vinculadas con la significación de "lo cubano" en las artes visuales, como parte de los problemas estéticos y de la existencia de un arte cubano que ha sido un asunto discutido con amplitud. A partir de estas claves hacemos reconocimiento a la figura de Carlos Enríquez para caracterizar su personalidad y obra desde una visión de su criollismo como parte de la nacionalidad y la identidad cubanas, y la dinámica de algunos de esos elementos a tener en cuenta en una didáctica por los profesionales de las artes en la defensa de la identidad cultural.

Palabras clave:

Carlos Enríquez, pintura cubana, estética, nacionalidad cubana, didáctica.

ABSTRACT

The article addresses some of the characteristics linked to the significance of "what is Cuban" in the visual arts, as part of the aesthetic problems and the existence of a Cuban art that has been a subject widely discussed. From these keys we recognize the figure of Carlos Enríquez to characterize his personality and work from a vision of his criollismo as part of the Cuban nationality and identity, and the dynamics of some of these elements to be taken into account in a didactics by arts professionals in defense of cultural identity.

Keywords:

Carlos Enríquez, Cuban painting, aesthetics, Cuban nationality, didactics.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la obra de Carlos Enríquez (Zulueta, Las Villas, 3 de agosto de 1900-La Habana 2 de mayo de 1957), es una necesidad actual, pues este destacado pintor y escritor cubano, hombre de grandes aptitudes para las artes, merece un reconocimiento hoy. Bachiller a los diecinueve años, su familia lo envió a los Estados Unidos para estudiar Ingeniería, pero ingresó en la escuela de Bellas Artes de Pensilvania, de donde fue expulsado por luchar constantemente contra los preceptos rígidos de los profesores. Carpentier (1992), lo advierte en el siguiente comentario: *“Expulsado de academias –como Larionow, como Varese, como tantos otros-, se ha formado en la ruda escuela de los independientes. Cada exposición de él, en América, ha sido justamente lo contrario de lo apto para satisfacer al dilettante. Cada nueva fase de su arte ha motivado exasperaciones ruidosas. Exhibiciones cerradas en la noche misma de su vernissage. Artículos indignados. Y los balbuceos ridículos de aquel fraile que creyó necesario escandalizarse ante cierto desnudo incendiario, que el artista nos mostró, hace años, en el club de jugadores de dominó que existía en Prado 44”*. (p. 429)

Llegó a Europa en momentos de afanosa búsqueda de lo propio y se dio a la tarea trascendental de formalizar hallazgos de los pintores jóvenes, creando su trasmundo poético, poblado de mitos y leyendas con tan sincera postura, con tanto fervor, que solo el milagro de su sangre lo pudo haber llevado a habitar en la zona mágica de su pintura. Sus obras causaron grandes críticas al inicio, y elogios múltiples también, pues había en él algo nuevo.

Fue de los primeros entre nuestros artistas que penetró dentro de las modalidades del llamado “Arte de Vanguardia” en esa época. Después fue a Madrid y París, donde celebró exposiciones con elogios y críticas.

Vivió en Estado Unidos y a su regreso, en 1934, quiso presentar una exposición en la Asociación de Reporteros de La Habana, pero la directora tachó sus obras de inmorales e impropias, negándole el permiso que ya había otorgado.

Su insistencia en motivos de esencia escabrosa va afirmando la forma y promoviendo la agilidad, la gracia. Comienza a preocuparse por la realidad histórico-social y hace su *Manuel García*, premiado en Salón Nacional de 1935 y además, *El rapto de las mulatas*, premiado en 1938. También se considera obra de denuncia social *Campesinos felices*.

Entre sus obras se encuentran: *La ahogada, Dos Ríos, Combate, Nancy and Phoebe, Bourdoir, L’Ecuere, Isabelita, Mujer de mármol, Carmen de España, Amor en Pirindingo, Laguna de Banao, Campesinos felices, Hijas de Las Antillas, Atarés 1926, Horno de carbón* y otras muchas. También se desempeñó en el campo de las letras, destacándose su novela *Tilín García*.

Este artista fue combatido y admirado. Su tratamiento en las transparencias del color, el colorido y la cubanía de su labor es innegable. Sus obras se conservan en numerosos museos extranjeros, en manos de coleccionistas y en los museos cubanos. Su obra regala sensualidad, color, luz y transparencia en toda su poesía.

Carlos Enríquez está considerado uno de los artistas más importantes de la primera mitad del siglo XX de la plástica cubana, célebre por su rebeldía ante el academicismo que lo llevó a formar parte de un grupo de pintores jóvenes iconoclastas –en 1925- que crearon un nuevo estilo dentro del movimiento artístico cubano. Se destacó como pocos de su tiempo en llevar al lienzo la belleza del cuerpo femenino, razón por la que fue criticado y reprimido por una burguesía conspicua e hipócrita.

Presentamos este trabajo para hacer un reconocimiento a la figura de este emblemático experto, y caracterizar así de manera breve, su personalidad y obra desde una visión de su criollismo como parte de la nacionalidad y la identidad cubanas, y la dinámica de algunos de esos elementos a tener en cuenta en una didáctica para los profesionales de las artes en la defensa de la identidad cultural.

METODOLOGÍA

La metodología empleada en este trabajo fue la analítica-descriptiva y la explicativa. Se describe el estado y las características presentes en la obra de Carlos Enríquez, las que se desarrollan en un área en construcción de discurso productivo y en sintonía con la búsqueda de lo nacional.

Igualmente, es un artículo por su naturaleza de carácter inductivo-deductivo: La inducción facilitó desde lo particular arribar a generalizaciones a partir de la representación de la obra de Carlos Enríquez en la construcción de una mirada estética hacia lo cubano en esa obra y su didáctica. La deducción determinó los elementos generales dentro de lo particular y lo específico, para arribar a conclusiones sobre aquellas características esenciales. Este método resultó necesario en la formulación de las ideas de marcada naturaleza asociada al análisis de los referentes sobre las categorías de esa construcción.

En este sentido, se utilizó el análisis de contenido de algunas de las fuentes escritas determinadas para el estudio que se presenta y la representación de los principales términos vinculados a las fuentes sobre la obra del pintor.

DESARROLLO

Una de las contrariedades que ha tenido mayor discusión entre los artistas, los críticos y otros especialistas de las artes visuales, es lo relacionado con el significado o los significados de los conocimientos, los procesos, los métodos, las técnicas y las tecnologías, y sobre el propio concepto y tipologías de arte, vistos todos estos en materia

de términos. Esta discusión se ha proyectado en una mirada estética, que hasta hoy sigue en contradicciones.

Sobre este particular, Pogolotti (2003), expresó que *“las discusiones sobre problemas estéticos parecen a menudo un diálogo de sordos. Falta muchas veces el acuerdo común acerca del significado exacto de los términos y si la generalización suele ser un método indispensable para el ordenamiento de las ideas, debe utilizarse sin olvidar que está dejando a un lado matices diversos y hasta aparentes contradicciones”*. (p. 67)

Por tanto, una mirada estética en las experiencias de tradición y cubanía en la pintura se ordena sobre los problemas estéticos y las relaciones estéticas que el hombre establece con su entorno, su mundo. En esta medida es pertinente precisar también el lugar que ocupa lo estético en esas relaciones.

Sobre estos elementos—no sujetos de manera directa con la intención de tradición y cubanía en la pintura—pero que encuentran puntos comunes, Peramo (2008), asevera que *“lo estético, como valor específico o peculiar, se revela a través de la relación estética que establece el hombre con el mundo en la cual se produce la apropiación estética de ese mundo por el hombre, apropiación que, por su naturaleza sensorial, se define como percepción estética. Pero lo dicho no es más que un buen ejercicio de tautología (repetición inútil de un mismo pensamiento en distintos términos) mientras que no lleguemos a desentrañar la ontología de lo estético y con ello la naturaleza del valor estético, así como las especificidades del modo de apropiación y de relación sujeto-objeto que se definen como estéticas”*. (p. 110)

Por el momento y para los fines de nuestro tema, baste con apuntar que lo estético tradicionalmente se ha definido como un valor de naturaleza espiritual, cuya apropiación desinteresada (Kant) se realiza a través de nuestros sentidos provocando respuestas emocionales y actitudes o comportamientos específicos del sujeto frente al objeto de su percepción, y que por el carácter vivencial de la relación estética, no podemos perder de vista su dinámica relacional (transformaciones del sujeto y del objeto, y por lo tanto sus modos de relacionarse, de efectuarse la apropiación del valor y de la propia definición de ese valor) susceptible de ser estudiada dentro de otros planos dinámicos de carácter espacio-temporal: histórico, generacional o social.

Y cabe añadir, según Peramo (2008), que el valor estético, concretado sobre la base de un objeto artístico determinado, no es otra cosa que una determinación de calidad particular caracterizada por una selección de cualidades estéticamente valiosas interoperantes, que se manifiestan sobre la base del esqueleto estéticamente neutro del objeto artístico reconstruido por un observador competente.

También una mirada estética en las experiencias de tradición y cubanía en la pintura se afirma desde los

problemas: realismo, decadencia y calidad en arte. En este sentido afirma Pogolotti (2003) que *“no es fácil borrar el arte del último siglo poniéndole la etiqueta de decadente. Porque en la medida en que el arte refleja una circunstancia determinada, participa de ella y se le opone. Con el tiempo transcurrido de por medio, resulta fácil discernir lo vivo y lo muerto con cada obra del pasado”*. (p. 67)

Y consigue Pogolotti (2003), descifrar la ubicación del arte moderno en su significación y desarrollo en su necesaria relación con la sociedad: *“Reducir el arte moderno a una sucesión de experimentos técnicos, equivale a empobrecerlo, a arrancarle la entraña. Pero renunciar a sus enseñanzas porque proceden de un mundo en crisis y de una sociedad decadente, significa disminuir deliberadamente las posibilidades de desarrollo del arte que ha de surgir con la nueva sociedad”*. (pp. 67-68)

Otro elemento relacionado con la tradición y cubanía se enmarca en lo vinculado con la sensibilidad y la experiencia. Estas se construyen en una constante relación entre la vida y la obra del artista. Para Pogolotti (2003), la existencia de un arte cubano ha sido cuestión largamente discutida. No podemos comparar nuestra breve historia con la secular de otros países, pero existe una relación cierta entre la obra de los pintores nacidos en Cuba, un parentesco, difícil de definir y, sin embargo, indudable, derivado de una comunidad de tradición y de ambiente. Sobre este asunto de la obra de arte Pogolotti (2003), expresa que *“toda obra de arte se sustenta en un concepto. No se trata simplemente de lograr una afortunada combinación de líneas y colores, sino de expresar, mediante un lenguaje artístico específico una realidad dada, a partir de una determinada concepción del mundo. Esa concepción del mundo se nutre de la experiencia vivida, de los valores recibidos según la procedencia clasista, del análisis crítico de la propia formación, de las lecturas e ideas en circulación en un momento dado, de la tradición cultural —entendida esta en el sentido más amplio del término—, permeado todo ello por una sensibilidad particular. Esta concepción se hace y crece en la constante relación entre vida y obra y se precisa en términos pictóricos ante la ejecución de cada nueva tela”*. (p. 174)

Esta concepción declarada con anterioridad se precisa como bien lo expone Pogolotti (2003), en las inquietudes de los artistas en su vínculo directo con el mundo que les rodea: *“Quiere esto decir que, movidos por las inquietudes típicas del momento, los pintores, al igual que otros artistas, empezaron por tratar de descubrir con mirada nueva el mundo que les rodeaba. Marcelo Pogolotti ha relatado de manera testimonial en sus memorias y en forma indirecta en algunos otros libros suyos cómo se inició este proceso en su caso y en el de Carlos Enríquez. Era volver a empezar por el principio y salir a sorprender rincones de la Habana Vieja, personajes callejeros y paisajes rurales. Y encontrar en la tela el modo de dar solución adecuada a la violencia de la luz y el color, primer develamiento*

de una realidad cubana, no vislumbrada por los pintores que les habían precedido” (p. 174)

En torno a lo anterior, precisamos acerca de lo cubano desde esta visión de Pogolotti (2003), al confirmar que de ese modo fueron los primeros tanteos, reveladores de un punto de partida común, caracterizado de manera genérica por la necesidad de expresar lo que de modo bastante abstracto todavía podría llamarse lo cubano. Pero esta motivación común de la búsqueda resulta de por sí significativa.

Para Pogolotti (2003), emprender un descubrimiento de lo cubano en aquellas circunstancias era ya de por sí importante (Se refiere a la penetración imperialista que se hacía sentir, favorecida por la presencia directa del capital norteamericano y por la conformación de las clases sociales que la propia dependencia económica iba produciendo). Los hijos de la clase dominante eran enviados, en número cada vez mayor, a realizar estudios medios o superiores a los Estados Unidos. Y la Enmienda Platt había comenzado el intento de desnacionalización) El logro de semejante objetivo exigía, sin embargo, que pudiera trascenderse la imagen superficial, quizás pintoresca que se derivaba del primer enfrentamiento con una realidad no explorada.

Y, para lograrlo, se requería algo más que la intención. Era indispensable encontrar el lenguaje idóneo, capaz de expresar de manera sintética un universo extraordinariamente rico. El viaje que muchos de los fundadores hicieron a Europa les sirvió para ganar seguridad en el oficio. Fue un paréntesis de reflexión y de maduración que no los alejó del objetivo inicialmente propuesto.

de los años veinte hasta la del treinta del siglo XX, se destaca su posición hacia lo nuevo. Sobre tal situación, en un análisis de Merino (1992), se expone: *“Como se sabe, la pintura moderna en Cuba apunta como una orientación artística desde finales de la década de 1920 y asume su madurez signica y conceptual hacia finales de la década del treinta, como un proceso lógico de búsquedas y decantación. Los creadores que protagonizaron este proceso fueron, entre otros, Víctor Manuel, Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti, Lorenzo Romero Arciaga”* (p. 441)

Por esa razón, según Merino (1992), un común denominador de la producción pictórica de estos artistas es el haber sido portadores de nuevos valores conceptuales, entre ellos la búsqueda consciente de una identidad nacional y de nuevos signos. Y tal como bien señala Carlos Enríquez, el camino fue complejo y difícil, caracterizado por el enfrentamiento y la marginalidad. Su novedad, su posición vanguardista separa a esta producción del sistema de la cultura imperante y del encargo social, controlado por la producción académica que actuaba como una dirección artística dominante.

Diversos y encontrados son los criterios sobre la obra de Carlos Enríquez y sobre su personalidad. Su obra ha sido

definida también en ciertos puntos de congruencia, en su relación con la manera nueva de concebirla, de sus nuevos valores conceptuales, y como reflejo de aquella parte de la cultura nacional que le tocó vivir, centrada como ya se dijo, y se seguirá con énfasis, en nuevos signos y en una nueva identidad nacional vinculada a esos nuevos signos.

El mismo Carlos Enríquez definió su obra en su vínculo con un *“Romancero criollo”*. Si romancero es la colección de cantos de leyenda, historia o épica, y criollo *“el americano descendiente de europeos”*, sus cuadros son la cristalización personalísima de esos conceptos. Una reflexión de su obra por De Juan (1992), confirma que sus títulos mismos, descriptivos y precisos, nos van dando la clave de su pintura: *El rapto de las mulatas, El combate, Manuel García* –sobre nombrado el rey de los campos de Cuba-, y son puntos culminantes en una trayectoria que se inicia en la tercera década del siglo.

La definición de nacionalidad enmarca una relación de realidad con las tradiciones de una nación. En este caso, nos referimos a estas tradiciones en relación directa con las obras de los artistas. Para este material, protegemos la idea de Pogolotti (2003), en su exposición sobre el criollo del siglo XX y su reacción ante las nuevas formas de dominio de entonces: *“La definición de la nacionalidad no equivale a delimitar una realidad estática como si fuera encontrar un término ya normado por el diccionario. Es una realidad que se va haciendo conciencia a través de un largo proceso de luchas y reivindicaciones, que se manifiesta en usos y en tradiciones, que se va expresando de manera diferente, desde distintos ángulos, por capas superpuestas, a través de la obra de los artistas. En el primer cuarto de este siglo, el sitio de España en Cuba había ocupado por Estados Unidos, imperio moderno y eficaz, dueño de métodos mejor adaptados a las nuevas formas de dominio y de modos más sutiles de penetración.*

Si el hijo de español nacido en Cuba podía llamarse con justeza criollo, el criollo del siglo XX está sometido a un proceso que tiende a llevarlo a la asimilación de conceptos del mundo y de formas de vida que no corresponden ni a su realidad inmediata, ni a su tradición, ni a las verdaderas perspectivas de desarrollo de su país. Una burguesía mimética acepta la mercancía que le ofrecen sus asociados. El artista reacciona y recrea el rostro de la mulata, el rostro del paisaje” (p. 185)

Contiguo a la búsqueda de un modo de interpretación pictórica de lo cubano, se aprecia en Carlos Enríquez una preocupación por lo que pudiera definirse como justicia social. Es por ello que busca en la literatura una forma colateral de esclarecimiento de sus ideas. Para comprender el sentido último de sus novelas y de los cuadros que corresponden al período del romancero criollo, ambas, obras de madurez, hay que tener presentes las circunstancias históricas en que vivió.

A la generación de Carlos Enríquez le tocó asistir, desde la infancia, al progreso progresivo de penetración imperialista, que comenzó con el dominio ejercido sobre la economía y se extendió rápidamente a la educación y a la imposición de valores derivados de un pragmatismo vulgar (figura 1).

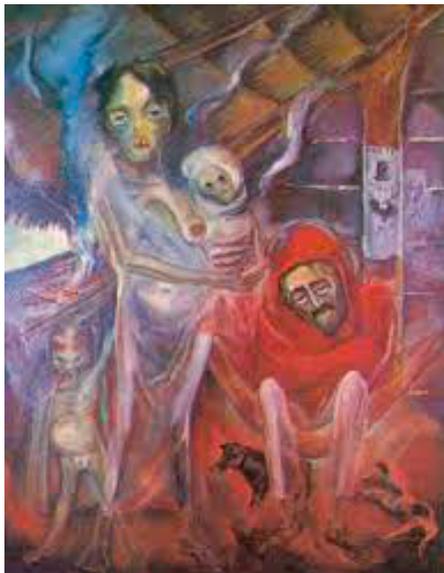


Figura 1. Campesinos felices.

Por ello la necesidad de reivindicar a ultranza valores vigentes en la tradición popular. El recuerdo de Manuel García, *Rey de los campos de Cuba*, se mantenía vivo en la década del treinta y aún en los años subsiguientes. Y no solo a través de programas de aventuras que se transmitieron por radio, sino que en muchas zonas campesinas se hablaba de bandoleros locales –de menor envergadura, sin dudas-, personajes que extorsionaban a los ricos y protegían a los necesitados. Tílin se sitúa históricamente en una etapa poca definida de la república neocolonial.

De ahí que (Pogolotti, 1992a), en torno al nacionalismo de la época de Carlos Enríquez afirmara sobre su misma obra: *“Tal vez el nacionalismo imperante desde 1933 influyó algo en el sesgo criollista, y en la presencia de Juan Ramón Jiménez entre 1936 y 1939 avivaría la llama poética, ya que el pintor se había alejado del modernismo, identificándose años antes en García Lorca, del que es, de cierto modo, una versión pictórica cubana. Prefiere el fugaz temblor lírico a la elaboración de calidades pictóricas, predominando lo visual sobre lo plástico. Más dado a la magia que a la ciencia del arte, al vértigo del impulso que a la disciplina constructiva, a la fiebre alucinante que a la serena contemplación, al lirismo desbordante que a la elegía reflexiva, al acierto ágil que a la firme solidez, al chispazo que a la ponderación, no propende a la búsqueda metafísica y a la depuración formal.*

Repudia lo lerdo oponiendo la soltura de la pintura abierta a la bien trabada estructuración. Lo sacrifica todo a la frescura espontánea, a fin de que sus cuadros vibren como las cuerdas de la cítara. Pintaba velozmente, mas no improvisando siempre, y a veces los bocetos que preparaba de antemano constituyen de por sí pequeñas joyas. La curva de su trayectoria alcanza el tope entre 1938 y 1945, declinando hasta 1950, y en los últimos meses de su existencia parecía haber emergido casi por completo de la lóbrega caverna en que había caído” (p. 425)

Pogolotti (1992b), en su análisis hace énfasis en que la búsqueda de lo nacional se da en la obra de Carlos Enríquez a través de la reivindicación de valores heredados de la cultura popular –entendido este término en su acepción más amplia-. Quien lo hace no es un científico, un antropólogo. Actuará, por tanto, de una manera particular con los datos recogidos durante años de la realidad. Es por la misma vía que la sensualidad constante de toda la obra de Carlos Enríquez se convierte en afirmación de cubanía, en valor positivo.

Así los distintos motivos se van entrelazando para culminar en un romancero que es criollo porque mestizo, mezcladas dos tradiciones sentidas con fuerza por el artista y convertidas en una realidad diferente, presidida por la imagen del combate, en la vida sexual, en la reivindicación justiciera, en el tema histórico que el pintor no desdeñó y dio respuesta, también en este terreno, al arte académico oficial al uso.

Es preciso llamar la atención sobre lo elaborado por De Juan (1992), acerca de la aparente diversidad que quedara unificada en lo formal, por un similar tratamiento del color rico y transparente y por la persistencia de figuras francamente sensuales en la obra de Carlos Enríquez; y, en lo temático, por una interpretación muy personal del mundo inmediato que lo rodeaba.

De Juan (1992), sugiere que la característica más evidente de la forma pictórica de Carlos Enríquez es, como ya se ha apuntado, el uso del color y las transparencias. Azules, malvas, y, sobre todo, rojos, manchan la tela con la diafanidad de una acuarela. En las figuras 4 y 5, la luminosidad que emplea Carlos Enríquez les confiere a sus figuras una incandescencia interior que redondea las formas; también las hace traslúcidas para que puedan superponerse las figuras que están en distintos planos.

La insistencia del pintor en este recurso nos hace sospechar que no se trataba de una mera pirotecnia decorativa. El montaje a través de las transparencias, la simultaneidad, eran necesarios para el cuadro.



Figura 2. El combate.



Figura 3. Desnudos.

Ese mundo estaba poblado por espléndidas formas femeninas que lo dominaban todo. En *El combate* (figura 2), las grupas de los caballos son también sensuales traseros femeninos; en los diversos *Paisajes*, los animales y la vegetación aluden al cuerpo femenino. Por supuesto, en los *Desnudos* (ver figura 3) este disfrute sexual adquiere un grado de fruición pocas veces visto en la pintura cubana.

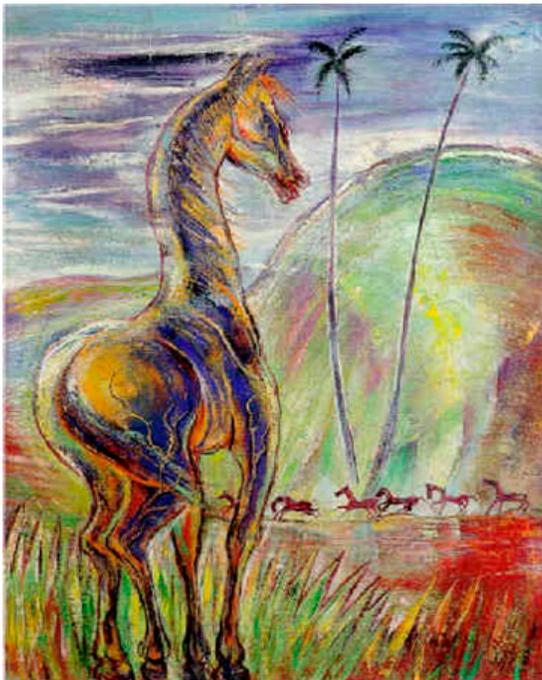


Figura 4. Caballo. Carlos Enríquez

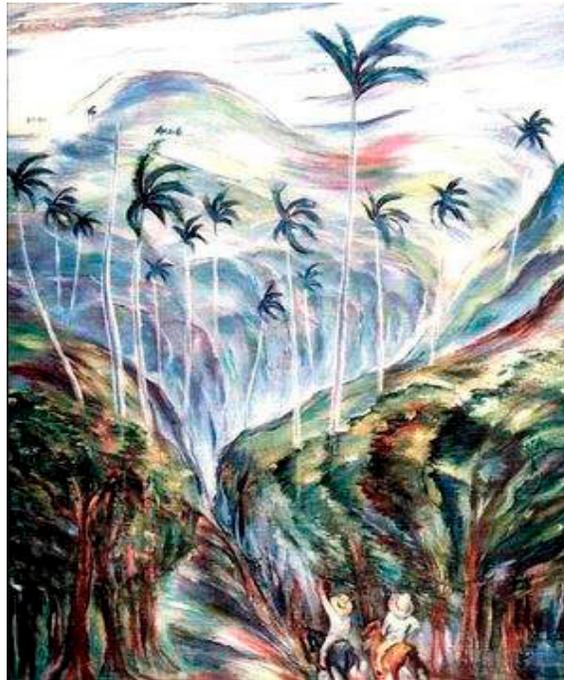


Figura 5. Paisaje criollo. Carlos Enríquez

Por ello, el pintor alude a la realidad cubana en abstracto, y según De Juan (1992), a través de su interpretación del paisaje, del campesino visto en el combate erótico y violento, también se enfrentó muy directamente, en otros lienzos, a las condiciones de oprobio del campesinado y el proletariado cubanos de su época, sobre todo en la década del treinta. En cuadros como *Los carboneros*, *Crimen en el aire con guardias civiles*, aborda esta temática de un modo directo y, al mismo tiempo, transmutado por su estilo característico. Y en otros como *Bandolero criollo*, como se observa en la figura 6.

Sobre este elemento del paisaje Enríquez (1992a), anota: *“La yerba húmeda de los potreros por donde corren los caballos, es la mañana fértil de los campos antillanos. Las otras razones, son que desde la ventana de mi estudio veo todos los días ese misterioso palmar alejarse de sus raíces terrestres para acercarse al misterio de las estrellas. La técnica es suave, algo transparente. La luz tropical borra las distancias, a veces llega a hacer de los objetos cosas líquidas, funde los colores, transforma la calidad de las materias. Por lo menos, a veces pienso eso.”* (p. 457)



Figura 6. Bandolero criollo.



Figura 7. Guajiro a caballo con potro.

Tal aseveración se constata cuando De Juan (1992), ratifica que *“estas obras representan un momento definido dentro del ámbito cubano de inicios de esa década. Los pintores se preocupan, por primera vez, del campesino y del obrero como tema posible del arte; rechazan la presentación pintoresca y turística del negro y luchan por alcanzar una forma propia y real de llevar al lienzo determinadas realidades del país hasta entonces relegadas. Consideramos que este interés, en Carlos Enríquez, fue permanente a lo largo de su vida.”* (p. 417)

La figura 7 es una demostración de lo que De Juan (1992), destaca como adopción de símbolos distintos. Estos símbolos a través de su forma se fue haciendo más característica y personal, sus temas se cargaron de sentidos propios. La línea de unión de todas sus obras fue este interés por lo cubano, visto a través de un sensualismo que domina el paisaje, los animales, la vegetación, las mujeres, de esa sensación acuosa y vibrante que matiza sus cuadros. Para Pogolotti (1992a), la pintura de Carlos Enríquez se envuelve en aproximaciones tonales a través del lirismo y la sátira.

Aligeramiento de la materia: la pintura corre lee y rauda, envuelta en aproximaciones tonales reacias a los contrastes. Expresionismo con reminiscencias de fauve. Lirismo y sátira. La balada del Rapto de las mulatas (ver figura 8) la décima del Entierro de la guajira y el romance de Manuel García, sin olvidar la oda a Martí en Dos Ríos. Siempre la poesía, pero no solo la literaria sino de sustancia, que permite desasirse de valores puramente plásticos. Y, sin embargo, ¡qué alucinante multiplicidad de imágenes!

Se asiste a un abigarrado desfile tan pronto fantástico o caricatural como realista o idealizado de damas sofisticadas, ridículas o espirituales, caballos estilizados galopando con la crin al viento, intelectuales y artistas, bellezas sublimadas y seres monstruosos, campesinos famélicos, desnudos, obscenos, visiones de ensueño y de pesadilla, peleas de gallos y escenas campestres con bañistas desnudas, (ver figura 9) niños esqueléticos con el vientre dilatado por el parasitismo.



Figura 8. Rapto de las mulatas.



Figura 9. Las bañistas de la laguna.

Un asunto también atrayente en la obra de Carlos Enríquez, tal como aparece en las figuras 10 y 11, es la interpretación del criollismo cubano como valor plástico. Enríquez (1992b), destaca esta interpretación en uno de sus artículos. *“La interpretación del asunto cubano, como valor plástico, ha de ser, necesariamente, objetivo o subjetivo. Dentro de esta última modalidad –las estilizaciones, estilos y escuelas, no llevan en sí la esencia de las cosas, sino la técnica aprendida- cabe toda la expresión del artista que ha sentido la emoción del medio, o bien ha sido sensible al sentido esotérico del paisaje, no como realidad, antes bien como alimento espiritual que ha jugado un importante papel en el desarrollo de su propia vida.”* (p. 467)



Figura 10. Guajiro a caballo. Carlos Enríquez



Figura 11. Caballo. Carlos Enríquez

Y finaliza Enríquez (1992b), sobre esta idea: *“El asunto plástico cubano puede enfocarse de dos maneras: la que yo llamo “habanera”, y la del resto de la isla, que incluye la vida pueblerina, campesina, montuna, saturada de mitos y leyendas fantásticas, de espíritus aparecidos, güijes, lloronas, “budismo”. En cambio, la “habanera” encierra una mezcla*

cosmopolita y folklórica, híbrida, desvinculada, sin responsabilidad nacional”. (p. 468)

Y sobre “lo nuestro” apunta Enríquez (1992a): *“Creo que mi obra se encuentra en un constante plano evolutivo hacia la interpretación de imágenes producidas entre la vigilia y el sueño, las cuales pueden tener la realidad de un recuerdo involuntario o la irrealidad de las cosas embrionarias. Sin embargo, esto no quiere decir que sea surrealista, aunque acepto la libertad mecánica de la creación. Me interesa interpretar el sentido cubano del ambiente, pero alejándome del método de escuelas europeas”*. (p. 457)

“Lo contrario sería tratar de resolver lo nuestro por fórmulas ajenas al medio, pues tan distante está el arte oriental de mi sensibilidad (aunque me emociona) como puede estarlo Picasso. Me interesa la forma humana, el paisaje y sobre todo la combinación de ambos, pues todo tiene su paisaje interior o exterior, del cual nunca podrá aislarse aunque místico”. (p. 457)

Al tener en cuenta las expresiones anteriores, destacamos en la obra de Carlos Enríquez la adopción de símbolos diferentes, cada vez más característica y personal a través de su forma y de sus temas de sentidos propios. Coincidimos en el empleo de un sensualismo y de un interés por lo cubano, cargado de sensibilidad y emoción, dominado por el paisaje, escenas campestres, caballos estilizados, vegetaciones, mujeres, bellezas sublimadas y seres monstruosos, desnudos, obscenos, campesinos famélicos, visiones de ensueño y de pesadilla, y peleas de gallos entre muchas otras escenas, lo que adquiere una responsabilidad social del pintor y un compromiso con lo nacional, como parte de la identidad cubana.

Para declarar la trascendencia de la figura y obra de Carlos Enríquez, precisamos de una parte del material existente sobre tal dimensión en diferentes fuentes. Esta diversidad de textos y el contenido excepcional en ellos, elaborados por grandes personalidades de la cultura cubana y latinoamericana, hace reconocer el valor de su trascendencia hasta hoy y su tratamiento en la Didáctica de la Educación Artística en la universidad.

Un decálogo de su obra y persona permiten identificar a Carlos Enríquez como aquel hombre de singular cubanía. El mismo adquiere valor cuando se propicia una responsabilidad social con el contenido de su obra y su personalidad por los profesionales de las artes y por los que tienen compromiso con la enseñanza-aprendizaje de las mismas. Destacamos:

1. Su estilo personal y línea creada.
2. El camino frente a la academia.
3. Rescate de aquella zona del arte cubano que permanecía en el olvido.
4. Asidero firme de la tierra y la luz en las cuales vivía.

5. Su servicio a las generaciones posteriores que hicieron que la pintura cubana moderna se mantuviera.
6. Su sabor cubano.
7. Fue leyenda y el primer gran mito de nuestra pintura.
8. Despertó los ánimos a la evolución cultural y a la sensibilidad del momento, en una república isleña apartada de las corrientes renovadoras.
9. Instauró el terror mediante la burla y la transgresión de los tabúes sexuales y de toda índole.
10. Fue expresión cabal del medio social.

Una responsabilidad social universitaria desde la didáctica implica enfrentar diferentes desafíos según los investigadores Aldeanueva & Arrabal (2018); Miotto et al. (2018); Vallaey (2018); Gaete & Álvarez (2019); y Vallaey & Álvarez (2019):

- El desafío de revisar los principales aspectos de la misión y visión de la Responsabilidad Social Universitaria, y adecuar sus funciones de docencia, investigación, extensión y gestión universitaria a los requerimientos de la sociedad contemporánea, cada vez más dependiente de la generación y transmisión del conocimiento, estableciendo con ellos nuevos y complejos desafíos para las universidades modernas.
- El desafío o el “retorno” de la iniciativa en beneficio de la universidad: Implica un sólido trabajo de institucionalización, liderazgo compartido y comunicación interna.
- El desafío de la inclusión de la administración central en la dinámica académica de la universidad: Implica convencer al personal administrativo y las autoridades de su genuino papel educativo, y dejar de separar por un lado la academia y la investigación.
- El desafío de la creación de comunidades de aprendizaje: Implica descentrar y deslocalizar el proceso de enseñanza-aprendizaje, abriendo la formación a nuevos espacios y actores fuera de las aulas y del campus.
- El desafío de una gestión social del conocimiento: Implica darnos cuenta del papel fundamental de la universidad como actor para el progreso social y económico en la “era del conocimiento”.

Para el particular, y a partir de esta situación descrita, hemos decidido plantear cuatro itinerarios de la intuición estética para concebir lo estético como contenido didáctico y dimensión esencial del hombre como parte de lo estético-social. Derivamos de Torres & Verdecia (2021):

- El yo y el mundo, el sujeto y el objeto en la esfera estética.
- Aprehensión de la realidad estética.
- Mediación y experiencia estética.
- Vida cotidiana y ética.

Asumimos a la Didáctica (del adj. didáctico, del griego διδακτικός [didaktikós]) como una disciplina de la Pedagogía, de carácter teórico-práctico, inscrita en las Ciencias de la educación, cuyo objeto es el estudio y la intervención en el proceso enseñanza-aprendizaje con la finalidad de la formación integral del estudiante a través del pasaje de un acervo cultural que lo recrea éste mediante la optimización de los métodos, técnicas y herramientas que están involucrados en proceso.

En este sentido, la Didáctica tiene dos expresiones: una teórica y otra práctica. A nivel teórico, la Didáctica estudia, analiza, describe y explica el proceso de enseñanza-aprendizaje para, de este modo, generar conocimiento sobre los procesos de educativos y postular el conjunto de normas y principios que constituyen y orientan la teoría de la enseñanza.

A nivel práctico, por su parte, la Didáctica funciona como una ciencia aplicada, pues emplea las teorías de la enseñanza e interviene en el proceso educativo proponiendo modelos, métodos y técnicas que optimicen el proceso de enseñanza-aprendizaje.

La didáctica especial, también denominada específica, es aquella que estudia los métodos y prácticas aplicados para la enseñanza de cada campo, disciplina o materia concreta de estudio. En este sentido, establece diferenciaciones entre los métodos y prácticas empleados para impartir conocimiento, y evalúa y determina cuáles serían los más beneficiosos para el aprendizaje del alumnado según el tipo de materia.

Al tener en cuenta que en el proceso de enseñanza-aprendizaje se despliegan modos de interacción de los protagonistas que intervienen en él, y existe una comunicación docente-discente hacia un proceso de enseñanza-aprendizaje desarrollador, presentamos los componentes del mismo, a partir de nuestra concepción sobre el mismo.

Partimos del lugar que se le confiere a cada uno de los componentes del proceso de enseñanza-aprendizaje: objetivo, contenido, método, medio, evaluación y formas de organización, en torno a los estudios de Álvarez de Zayas (1992); y Addine et al. (2020).

El objetivo del proceso de enseñanza-aprendizaje: Es el componente rector del proceso de enseñanza-aprendizaje. Es un componente de Estado y constituye parte del modelo pedagógico del encargo social. Son los propósitos y aspiraciones que durante el proceso se van conformando en el modo de pensar, sentir y actuar del estudiante. Refleja el carácter social del proceso pedagógico y la imagen del hombre que se aspira a formar en correspondencia con las exigencias sociales que debe cumplir la institución educativa. Responde a las preguntas ¿para qué enseñar?, ¿para qué aprender?

El contenido del proceso de enseñanza-aprendizaje es un componente de Estado y aquella parte de la cultura

material y espiritual y la experiencia social que debe ser adquirida y se encuentra en dependencia de los objetivos seleccionados. Lo que se aprende es la cultura traducida en los diferentes contenidos que pueden establecerse de acuerdo al criterio que se asuma. Responde a las preguntas ¿qué enseñar?, ¿qué aprender?

Nuestro criterio en relación con los contenidos que se enseñan y se aprenden están los siguientes:

Sistema de conocimientos.

Sistema de habilidades.

Sistema de hábitos.

Sistema de capacidades.

Sistema de emociones y sentimientos.

Sistema de experiencias de la actividad creadora.

Sistema de experiencias sociales y de relaciones con la vida cotidiana.

Es el elemento director del proceso de enseñanza-aprendizaje. Representa el sistema de acciones del profesor y el estudiante, como vías y modos de organizar la actividad cognoscitiva de los estudiantes, o como reguladores de la actividad conjunta del profesor y el estudiante, y del trabajo independiente del último, dirigida al logro de los objetivos del proceso. Responde a las preguntas ¿cómo enseñar?, ¿cómo aprender?, ¿cómo desarrollar el proceso?

El método es el componente del proceso de enseñanza-aprendizaje que establece vínculos estrechos con el objetivo y el contenido. Para sus actividades, en ocasiones el profesor establece y formula bien el objetivo y selecciona bien el contenido, pero no determina bien ¿cómo enseñar?, ¿cómo aprender?, y ¿cómo desarrollar el proceso? Este resulta muy complejo y difícil, tanto para el profesor como para el estudiante.

En el tratamiento del contenido enmarcado en las artes visuales como parte de la Educación Artística, se emplea, de manera general, la clasificación de los métodos atendiendo a la fuente de obtención del conocimiento: visuales, orales y prácticos.

Los medios del proceso de enseñanza-aprendizaje son los componentes que establecen una relación de combinación directa con los métodos, y permiten la facilitación del proceso, a través de objetos reales, representaciones bidimensionales o tridimensionales e instrumentos que sirven como apoyo material para la asimilación del contenido, complementando al método para la adquisición del objetivo. Responden a las preguntas ¿cómo enseñar?, ¿cómo aprender?, ¿cómo desarrollar el proceso? Se destaca el lugar que tiene hoy la tecnología en el proceso.

La evaluación es el componente que se encarga de la regulación del proceso, por ello juega un papel fundamental en el cambio educativo, y a la vez resulta ser uno

de los componentes más desfavorecidos debido a la enseñanza y la educación tradicional que aún impera.

Este componente está estrechamente relacionado con los demás componentes y con el contexto social en el que está insertado. La evaluación se realiza para que el individuo se enfrente a nuevas situaciones de su realidad, para que utilice la información adquirida en la toma de sus decisiones y para provocarle nuevos estímulos y motivaciones en las situaciones de un aprendizaje significativo.

Las formas de organización constituyen el componente integrador del proceso y responden a la pregunta ¿cómo organizar el proceso?, por el carácter de interrelación de los componentes. Las formas manifiestan las relaciones entre el docente y los estudiantes en la dimensión espacial y temporal del proceso.

El proceso se puede realizar en la relación espacial el proceso se puede desarrollar con un profesor y un grupo grande o pequeño, o con un solo alumno. Las formas pueden cambiar en la misma clase según los objetivos trazados. Por ello alcanza la condición de componente dinámico como el método, ajustado a la realidad, condiciones y necesidades específicas que se declaren en el proceso.

Las formas de organización del proceso más frecuentes son: grupal, tutorial, dirigida, a distancia, por correspondencia, laboral, clases televisivas o digitalizadas, y la consulta, entre otras.

Para el tratamiento del contenido enmarcado en la obra de Carlos Enríquez proponemos los “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, de Silbermann et al. (1971), los que se representan a continuación:

- Toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento. El acto de desciframiento que se ignora como tal, la “comprensión” inmediata y adecuada solo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada completa e inmediatamente por el observador.
- La teoría espontánea de la percepción artística se funda en la experiencia de la familiaridad y de la comprensión inmediata (caso particular que se ignora como tal).
- La obra de arte, como todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplica; las significaciones de nivel inferior, las más superficiales, resultarán parciales y mutiladas, por lo tanto, erróneas, mientras no se comprendan las significaciones de nivel superior que las engloban y las transfiguran.
- La obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) solo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla.

- El código artístico como sistema de los principios de las posibles divisiones en clases complementarias del universo de las representaciones ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado tiene el carácter de una institución social.
- La ideología carismática se basa en una puesta entre paréntesis de la relación, evidente apenas se revela, entre la competencia artística y la educación, que es lo único que puede crear a la vez la disposición a reconocer un valor a los bienes culturales y la competencia que da un sentido a esa disposición permitiendo apropiarse de esos bienes.

En la apreciación de las obras de arte un papel determinante lo tiene la sensibilidad estética. Esto es lo que permite al perceptor emocionarse y sentir ante la contemplación de la obra. Este hecho no es casual, pues al mirar se realizan asociaciones llamadas eidéticas que hacen que se visualicen y relacionen conceptos o ideas. Esta capacidad es la apreciación estética y supone una reflexión que ayudará a la construcción conceptual y que requiere cierto grado de implicación intelectual y cognitiva. La apreciación estética consiste en el estudio de las reglas y conceptos que usa el arte.

En este significado que alcanza la apreciación, también se destacan los procesos mentales que se ponen en práctica ante el hecho artístico, los que logran articular una reflexión personal sobre el significado de una determinada obra, a través de herramientas que te permitan el acceso a los códigos que utilizan las diferentes obras en relación con el momento histórico, los estilos y el autor.

Para la comprensión de una obra se realiza la observación, y con este procedimiento se permite la comunicación entre el público y el artista, entre el observador y el mensaje, entre el profesor y el estudiante. De manera que se realice un análisis crítico, entendiéndolo por ello, la interpretación especializada, que permite dotar a quien observa una obra, de las herramientas necesarias para comprender lo que ve.

En el caso particular de la obra de Carlos Enríquez, esta se enmarca en las obras planimétricas: aquellas que se realizan sobre una superficie plana, que presentan dos dimensiones (ancho y alto) y pueden observarse desde una perspectiva que se centra en un solo punto de vista. Entre ellas encontramos el dibujo, la pintura, la fotografía, el grabado, la gráfica y los textiles.

La obra de Carlos Enríquez, como se presentó con anterioridad en este artículo, es portadora de un conocimiento amplio del entorno sociocultural en que vivió, y permite su observación mediante las emociones, las sensaciones y los sentimientos del individuo; su obra permite la sensibilización y educación de la personalidad a partir de una didáctica de la visualidad, que atiende a las relaciones de enseñanza-aprendizaje, instrucción-educación y formación-desarrollo, propiciando el desarrollo de las percepciones de manera integral.

En el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Educación Artística para la apreciación, trabaja los elementos configuradores, diferenciadores, las leyes estéticas y perceptivas que lo componen, presentados también en los sistemas de educación como componentes del lenguaje visual. Esta escala se rige por lo que se conoce como el sistema-forma de Morriña (2005), quien lo concibe como *“un conjunto de elementos sensoriales, conocidos como medios representativos expresivos del arte, que organizados de acuerdo con ciertas leyes, permiten percibirlo como una unidad óptica con un significado que trasciende esta simple percepción visual en contenidos emocionales y sociales”*. (p. 33)

El sistema-forma está integrado por los componentes líneas, áreas, espacio o profundidad, color, textura, tonos, equilibrio, proporción, ritmo-énfasis y el contraste figura-fondo. Este proceso parte de las características estéticas y luego, de la apreciación estética. Las primeras acciones se desarrollan mediante el análisis de los componentes del lenguaje visual y la segunda debe trascender la imaginación y el razonamiento, como parte de la interpretación de la obra. Este proceso para Beltrán & Lozano (1995), transita por 3 niveles: Nivel sensorial: base necesaria de todo conocimiento (percepción); Nivel cognitivo: por efectuarse en él los procesos de conceptualización (reflexión); y Nivel afectivo: por su implicación con toda actividad personal (sentimientos).

En el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Educación Artística para la apreciación de la obra de Carlos Enríquez, también se parte del método que ofrece Morriña (2005) en el que plantea un método que orienta hacia cómo lograr la apreciación a partir de aspectos formales y del contenido, considerada en tres etapas continuas: 1. Indagación de datos extra-formales de relación espacio-temporal, 2. Análisis formal, y 3. Conclusiones y valoración final.

CONCLUSIONES

Una mirada estética en las experiencias de tradición y cubanía en la pintura asevera una perspectiva desde el realismo, la decadencia y la calidad en el arte. La obra de Carlos Enríquez alude a la realidad cubana en abstracto, a través de su interpretación del paisaje, del campesino en el combate erótico y violento, de las condiciones de degradación del campesinado y el proletariado cubanos de su época.

Desde la mirada anterior, el asunto cubano y su interpretación como valor plástico, ha de ser, por necesidad, objetivo o subjetivo. En esta idea se destaca toda la expresión del artista que ha sentido la emoción del medio, o bien ha sido sensible al sentido esotérico del paisaje. Ello es posible concebirlo desde una perspectiva didáctica en el proceso de enseñanza-aprendizaje de La Educación Artística.

En el tratamiento del contenido vinculado con la obra de Carlos Enríquez en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las artes, proponemos una estructura que asume elementos de una teoría sociológica de la percepción artística: la obra de arte, sus significaciones y la experiencia, y el proceder que incluye la relación contenido-forma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Addine, F., Recarey, S., Fuxá, M., & Fernández, S. (2020). *Didáctica: teoría y práctica*. Editorial Pueblo y Educación.
- Aldeanueva, I., & Arrabal, G. (2018). La comunicación y medición de la Responsabilidad Social Universitaria: Redes sociales y propuesta de indicadores. *Revista Digital de Investigación en Docencia Universitaria*, 12(1), 121–136.
- Álvarez de Zayas, C. (1992). *La escuela en la vida*. Editorial Félix Varela.
- Beltrán, L., & Lozano, H. (1995). Estrategias para un desarrollo cognitivo a través de la apreciación artística. https://www.researchgate.net/publication/27571399_Estrategias_para_un_desarrollo_cognitivo_a_traves_de_la_apreciacion_artistica
- Carpentier, A. (1992). Carlos Enríquez. En, A. Cairo (comp.), *Letras. Cultura en Cuba*. Tomo 7. (pp. 427-428). Editorial Letras Cubanas.
- De Juan, A. (1992). Carlos Enríquez en Cuba. En, A. Cairo (comp.), *Letras. Cultura en Cuba*. Tomo 7. (pp. 415-418). Editorial Letras Cubanas.
- Enríquez, C. (1992a). Confesiones. En, A. Cairo (comp.), *Letras. Cultura en Cuba*. Tomo 7. (pp. 457-458). Editorial Letras Cubanas.
- Enríquez, C. (1992b). El criollismo y su interpretación plástica. En, A. Cairo (comp.), *Letras. Cultura en Cuba*. Tomo 7. (pp. 467-468). Editorial Letras Cubanas.
- Gaete, R., & Álvarez, J. (2019). Responsabilidad social universitaria en Latinoamérica. Los casos de URSULA y AUSJAL. *Revista Actualidades Investigativas en Educación*, 19(3), 1-27.
- Merino, L. (1992). Carlos Enríquez polemiza con Guy Pérez de Cisneros. En, A. Cairo (comp.), *Letras. Cultura en Cuba*. Tomo 7. (pp. 441-446). Editorial Letras Cubanas.
- Miotto, G., Blanco, A., & Del Castillo, C. (2018). Social Responsibility: A Tool for Legitimation in Spanish Universities' Strategic Plans. *Trípodos*, 42(42), 59–79.
- Morriña, O. (2005). *Fundamentos de la forma*. Félix Varela.
- Peramo, H. (2008). La condición autónoma del valor artístico. En, *Estética: enfoques actuales*. Félix Varela.

- Pogolotti, G. (1992b). Redescubrimiento de Carlos Enríquez. En, A. Cairo (comp.), Letras. Cultura en Cuba. Tomo 7. (pp. 459-464). Editorial Letras Cubanas.
- Pogolotti, G. (2003). Experiencia de la crítica. Letras Cubanas.
- Pogolotti, M. (1992a). Carlos Enríquez (1900-1957). Personalidad, pintura y poesía. En, A. Cairo (comp.), Letras. Cultura en Cuba. Tomo 7. (pp. 423-426). Editorial Letras Cubanas.
- Silbermann, A., Bourdieu, P., Brown, R. L., Clausse, R., Karbusicky, V., Luthe, H. O., & Watson, B. (1971). Sociología del arte. Ediciones Nueva Visión.
- Torres Maya, H. F., & Verdecia Marín, M. (2021). La responsabilidad social universitaria y su visión estético-social y ambiental. *Revista Universidad y Sociedad*, 13(6), 318-330.
- Vallaes, F. (2018). Las diez falacias de la Responsabilidad Social Universitaria. *Revista Digital de Investigación en Docencia Universitaria*, 12, 34-58.
- Vallaes, F., & Álvarez, J. (2019). Hacia una definición latinoamericana de Responsabilidad Social Universitaria. Aproximación a las preferencias conceptuales de los universitarios. *Educación XX1*, 22(1), 93-116.