

## La obra histórico-pedagógica de César Pérez Sentenat durante el siglo XX en Cuba

Aracelys Escalona Tamayo<sup>1</sup> ✉

Universidad de Holguín, Cuba

 <https://orcid.org/0000-0001-8330-2597>

Emma Medina Carballosa<sup>2</sup>

Universidad de Holguín, Cuba

 <https://orcid.org/0000-0003-1516-8431>



### Historia del artículo:

Recibido: 07/12/2023

Evaluado: 20/03/2024

Aprobado: 10/04/2024

Publicado: 21/04/2024

**Cómo citar este artículo:** Escalona Tamayo, Aracelys; Medina Carballosa, Emma “La obra histórico-pedagógica de César Pérez Sentenat durante el siglo XX en Cuba” *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* vol.26 no.43 (2024).



### Resumen

---

<sup>1</sup> Máster en Educación por el Arte y Animación Sociocultural. Profesora auxiliar de la Universidad de Holguín y de la Universidad de las Artes en Cuba. Doctoranda en Ciencias de la Educación. Investiga acerca de la educación musical en la escuela pública cubana de la primera mitad del siglo XX. [aetamayo@uho.edu.cu](mailto:aetamayo@uho.edu.cu)

<sup>2</sup> Doctor en Ciencias Pedagógicas. Profesor titular de la Universidad de Holguín. Investiga acerca de la historia de la educación y la pedagogía en Cuba. [emma@uho.edu.cu](mailto:emma@uho.edu.cu)

✉ **Correspondencia/Correspondence:** Aracelys Escalona Tamayo Calle 13, casa No. 26 % 18 y Avenida Libertadores, Reparto Pedro Díaz Coello, Provincia Holguín, Cuba  
[aetamayo@uho.edu.cu](mailto:aetamayo@uho.edu.cu)

**Objetivo:** el objetivo de este artículo es relatar la actividad de César Pérez Sentenat en favor de la educación musical cubana durante el siglo XX.

**Originalidad/aporte:** su obra histórico-pedagógica fue consultada en las fuentes primarias que atesoran los archivos del Museo Nacional de Cuba y de la Biblioteca Nacional "José Martí".

**Método:** se empleó la metodología basada en historias de vida, que permite construir la cronología de la vida y obra, analizar sus postulados, tomando en cuenta el contexto sociocultural en el que vivió Pérez Sentenat. Se hace énfasis en los principales hitos y aportes realizados a la educación musical en la escuela cubana durante el siglo XX.

**Estrategias/recolección de información:** recolección y análisis documental.

**Conclusiones:** César Pérez Sentenat, al incursionar en diferentes facetas, contribuyó al desarrollo de la educación musical de la nación. En las diferentes instituciones que creó o laboró, adaptó corrientes y métodos pedagógicos foráneos a fin de actualizar el proceso de musicalización del período.

**Palabras clave:** *César Pérez Sentenat; educación musical; escuela privada; escuela pública cubana; siglo XX.*

## **The Historical-Pedagogical Work of César Pérez Sentenat during the 20th Century in Cuba**

### **Abstract**

**Objective:** This article focuses on the endeavors of César Pérez Sentenat in support of Cuban musical education during the 20th century.

**Originality/contribution:** The reconstruction of his historical-pedagogical work is based on primary sources consulted from the archives of the National Museum of Cuba and the National Library "José Martí."

**Method:** The methodology, rooted in life histories, enables the construction of a chronological account of his life and work, analyzing his principles and placing them within the socio-cultural context in which he lived. Emphasis is placed on the key milestones and contributions made to musical education in Cuban schools throughout the 20th century.

**Information gathering strategies:** Documentary review and analysis.

**Conclusions:** César Pérez Sentenat's efforts across various domains significantly bolstered the development of the nation's musical education. Through the institutions he established and worked in, he adapted foreign pedagogical currents and methods, thereby enhancing the modernization of the musical education process during that era.

**Keywords:** *César Pérez Sentenat; musical education; private school; Cuban public school; 20th century.*

## A obra histórico-pedagógica de César Pérez Sentenat durante o século XX em Cuba

### Resumo

**Objetivo:** o objetivo deste artigo é descrever a atividade de César Pérez Sentenat em prol da educação musical cubana durante o século XX.

**Originalidade/suporte:** a sua obra histórico-pedagógica foi consultada nas fontes primárias que possuem os arquivos do Museu Nacional de Cuba e a Biblioteca Nacional "José Martí".

**Método:** foi utilizada uma metodologia baseada em histórias de vida, que permite construir a cronologia da vida e da obra de Pérez Sentenat e analisar os seus postulados, tendo em conta o contexto sócio-cultural em que viveu. A ênfase é colocada nos principais marcos e contributos para a educação musical nas escolas cubanas durante o século XX.

**Estratégias/recolha de dados:** recolha e análise documental.

**Conclusões:** César Pérez Sentenat, ao aventurar-se em diferentes facetas, contribuiu para o desenvolvimento da educação musical no país. Nas diferentes instituições que criou ou nas quais trabalhou, adaptou correntes e métodos pedagógicos estrangeiros para atualizar o processo de musicalização da época.

**Palavras-chave:** *César Pérez Sentenat; educação musical; escola privada; escola pública cubana; século XX.*

### Introducción

Desde finales del siglo XVIII y hasta las dos primeras décadas del siglo XXI, Cuba se caracterizó por una importante tradición pedagógica. A partir de los últimos años de la década de 1990, diversos investigadores han publicado estudios sobre figuras destacadas del pensamiento educativo cubano dentro de la historia de la educación. Sin embargo, en cuanto a la educación musical, se requiere dar a conocer el valor de las aportaciones que hicieron los músicos pedagogos vinculados a las escuelas privadas y públicas.

El artículo se propone abordar los principales hitos de la vida y obra de César Pérez Sentenat, cuya actividad en el siglo XX generó aportes a la educación musical en la escuela cubana.

Para realizar este trabajo se analizaron documentos disponibles en los fondos del Museo Nacional de la Música y de la Biblioteca Nacional "José Martí" de Cuba, como programas docentes,

cursillos de orientación y preparación del magisterio, y artículos manuscritos; e igualmente se examinó material gráfico (fotografías, partituras, programas de conciertos para graduaciones, entre otros).

Estos documentos revelan el valor de la trayectoria de esta personalidad, especialmente en sus facetas como músico, pedagogo, funcionario educativo, creador de instituciones educacionales, escritor musical y activista científico-pedagógico.

La actividad educativa de esta figura se analiza en el contexto tanto de la escuela privada como de la pública, donde aplica los postulados de la Escuela Nueva, su conocimiento del método de Edgard Whillems y de la producción teórico-metodológica de relevantes músicos pedagogos de la Isla, como Argeliers León y Dolores Torres Barrós.

### **El contexto sociocultural de la primera mitad del siglo XX en Cuba**

Con la intervención norteamericana y la caída del sistema colonial español se establece en Cuba la República. La sociedad cubana inicia un difícil pero loable camino para desarrollar un sistema educativo propio, donde el magisterio alcanza un protagonismo sin precedentes en la historia de la nación.

El Gobierno se propuso organizar el débil aparato educacional dejado por España. Y para ello, se aplicaron novedosos métodos e ideas pedagógicas de los Estados Unidos y se reestructuró la instrucción pública basada en el modelo de dicho país.

Uno de los primeros decretos de los interventores yanquis fue la Orden Militar n.º 266 del 6 de diciembre de 1899, que tuvo como fin organizar las escuelas elementales y superiores en la Isla, y entre los aspectos más sobresalientes incluyó la obligatoriedad de la enseñanza para todos los niños de ambos sexos, entre seis y catorce años.

Aunque el número de escuelas se incrementó notablemente, los materiales para ellas eran escasos, pues, independientemente de que el presupuesto para la enseñanza se elevó, no se podía resolver en tan corto tiempo la desastrosa situación que presentaba. No bastaba con abrir escuelas, era necesario también dotarlas de lo imprescindible.

La educación pública fue predominante, los norteamericanos vieron en ella una oportunidad única para promover el desarrollo de actitudes y valores acorde con los objetivos más amplios de la política asimilacionista. “A su vez, comienzan a ejercer influencia en las formas no escolarizadas de la educación por conducto del ‘American way of life’, con su pragmatismo distintivo, como modelo a seguir por medio de la enseñanza”<sup>3</sup>.

El crecimiento de las escuelas públicas en el período de la ocupación norteamericana se detiene a medida que avanza la época republicana, en vez de aumentar según el incremento de la población escolar. El Ministerio de Educación vivió gran inestabilidad: en estos años ejercieron catorce ministros.

La mayoría de las escuelas públicas carecían de las condiciones materiales imprescindibles, situación que fue más crítica en las zonas rurales; los maestros sostenían una docencia que dependía, en ocasiones, de materiales que adquirían con sus propios recursos o de los medios de enseñanza elaborados por estos, pero la institución –con todos sus defectos– y el magisterio contribuyeron a formar en el pueblo sentimientos patrióticos.

La etapa se caracteriza por el deterioro de la enseñanza, la reducción constante del presupuesto del Estado dedicado a la educación, el fraude, el robo y la falta de atención a los maestros y a la educación, en general. Sin embargo, las escuelas privadas se incrementan y expresan la división de clases de la sociedad. Esta realidad se constata en otros países de Latinoamérica como Bolivia y Venezuela.

En Bolivia, el 68 % de la población en 1950 se encontraba marginada de los beneficios de la educación. Con la Reforma Educativa de 1955 y, bajo el lema preconizado por diversos países de la región “de una educación de castas a una educación de masas”, se define como uno de sus

---

<sup>3</sup> Antonio Guzmán, “El proceso pedagógico en los colegios católicos del territorio nororiental durante la República Neocolonial (1902-1958)” (Tesis de Doctor en Ciencias Pedagógicas), ISP José de la Luz y Caballero, Holguín, 2001, 28.

objetivos principales la incorporación de toda la población en edad escolar a la educación regular y la ejecución de acciones masivas de alfabetización para los adultos iletrados<sup>4</sup>.

Sobre Venezuela, y debido al estado de la educación, el escaso número de escuelas y las insuficiencias en la formación del magisterio, Prieto sentenció: “no se crean escuelas porque no hay maestros, pero tampoco se forman los maestros para no crear las escuelas, desde luego que las escuelas normales no recibían la atención adecuada para la preparación del magisterio”<sup>5</sup>.

A partir de 1945 y hasta el 1948, se da un vuelco al precario estado de la educación al aplicarse una política educacional de nuevo signo, para conseguir que el 59 % de la población analfabeta accediera al conocimiento. En este empeño se emplearon los preceptos del humanismo democrático de Luis Beltrán Prieto Figueredo, uno de los intelectuales más influyentes de la nación, quien desarrolló una loable labor en la política y la pedagogía para estimular el crecimiento cultural de la población.

El maestro Prieto Figueredo fue pilar fundamental en el desarrollo de nuevos esquemas en el proceso educativo venezolano. Definió una nueva concepción de la educación, pautó el rol del Estado como actor en la construcción de una sociedad más equitativa y democrática. Además, consideró al maestro como eje impulsor de la educación de masas<sup>6</sup> y abogó por la estructuración de la escuela unificada, para correlacionar todos los ciclos de la educación, dando coherencia a diferentes métodos en la formación de la conciencia nacional.

Dedicó sus esfuerzos a la masificación de la educación como garante de la evolución de la sociedad hacia el progreso. Defendió la obligatoriedad y gratuidad de la enseñanza primaria, la incorporación de alumnos carentes de recursos económicos, la igualdad de oportunidades para

---

<sup>4</sup> Beatriz Cajías, *De una educación de castas a una educación de masas*, 1998. *Revista Ciencia y Cultura*, n.º 3 (1998):42-53.[http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2077-33231998000100008&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33231998000100008&lng=es&tlng=es)

<sup>5</sup> Luis Beltrán Prieto, *De una educación de castas a una educación de masas*. Colección Bicentenario Carabobo. (Guarenas: Fundación Imprenta de la Cultura, 2021), 222. <https://info-biblioteca.mincyt.gob.ve/books/de-una-educacion-de-castas-a-una-educacion-de-masas/>

<sup>6</sup> Elsa Fuenmayor et al., “Descripción de las ideas pedagógicas de Luis Beltrán Prieto Figueroa”, *Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas*, 5, n.º 13 (2009): 73-85. <http://www.revistaorbis.org.ve>

todos y la prohibición de manifestaciones de odio. Estos logros menguan en años posteriores, por no ser la educación aspecto prioritario en la política de otros gobiernos.

En este contexto regional emergió la vanguardia artística cubana que coincidió con la política, situación que generó un arte nuevo que destaca lo nacional como acto anticolonial que se constituyó en hecho político. La primera generación de intelectuales se asumió como consejera del poder, “confiaban en que la educación corregiría todas las desviaciones del programa libertador. Prevalecía en ellos cierto ‘espíritu crítico’, descriptivo y reformista y la confianza en la capacidad transformadora de la cultura, o exenta de dudas y suspiros de impotencia”<sup>7</sup>.

Desde principios del siglo XX, las manifestaciones danzarias republicanas son reflejo de las características de la época, por lo que la discriminación y la penetración de bailes norteamericanos son evidentes. Los bailes en boga se ejecutaban en los salones de los casinos (Español, el Ateneo, la Unión), centros (de los Dependientes, Asturiano, Gallego) por una numerosa representación de la aristocracia de la época. Además, se realizaban los denominados bailes de gente de color en clubes y sociedades de instrucción y recreo.

Por otra parte, el desarrollo de los medios de difusión como el fonógrafo y, posteriormente, la radio y la música norteamericana lograron situar la sonoridad del Jazz, One step, Two step, Charleston y Fox Trop en los primeros planos de popularidad mundial.

El cine, en las décadas del 1930 al 1950, mostró filmes que evaden la situación social como tema y subrayan un tropicalismo enajenante, valiéndose de la ostentación de los personajes tipos –el negrito, el gallego, la mulata, el galán, la mujer pecadora– y del patrimonio musical. Destaca la figura de la cantante-actriz Rita Montaner, protagonista de películas como *Sucedió en La Habana* y *Romance del Palmar* (1938), que expresan la adscripción al folclorismo musical en boga mundialmente, pero que en la Isla muestra marcadas influencias de la comedia ranchera o el melodrama mexicano en el tratamiento de las costumbres populares y la identidad nacional. En este particular se concuerda con Silva<sup>8</sup> cuando refiere que el cine mexicano de la Época de Oro

---

<sup>7</sup> Enrique Ubieta, *Cuba ¿revolución o reforma?* (La Habana: Casa Editora Abril), 2012, 43.

<sup>8</sup> Juan Pablo Silva, “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales*, 7, n.º 13 (2011): 1. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1870-119120110001](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1870-119120110001)

suministra señas de identidad “en la medida en que presentan un mundo socioculturalmente heterogéneo como el mexicano, a través de un conjunto limitado de personajes y estilos de vida”.

Un elemento que contribuye con gran fuerza a manifestar el patriotismo de la etapa es la publicación de testimonios de la guerra independentista contra el colonialismo español a través de diarios, crónicas, novelas, cuentos y los primeros estudios históricos. Uno de los integrantes del Grupo Orígenes, el poeta Eliseo Diego, escribiría años después:

Creíamos que en aquel blanduzco tinglado corrupto-se refiere a la República instaurada en 1902- nos tocaba el deber de crear un islote de seca y resistente realidad, aunque fuese apenas en la palabra, que era el solo don que poseíamos. En torno nuestro, ¡hubo tantos que aun ese don vendieron sin rubores, prostituyéndolo! Hacer buena literatura, hacerla de veras, fue el único modo que entrevimos de salvar un poco el país que sentíamos deshacerse con aterradora prisa<sup>9</sup>.

La dramaturgia del período estuvo signada por un rostro falso e idílico que respondió a los intereses clasistas y de complicidad con el imperialismo, razón por la cual el pueblo no se reconocía en él. “Entonces escuchó las voces de sirena del Alhambra”<sup>10</sup>. El Alhambra en la República varió con el juego de los partidos políticos.

En 1958, aun cuando habían surgido nuevos autores como Virgilio Piñera, Felipe y Ferrer, el repertorio extranjero inunda las carteleras y nace Teatro Estudio con la finalidad de

(...) analizar nuestras condiciones culturales y sociales; para escoger las obras, seleccionándolas por su mensaje de interés humano y para perfeccionar nuestra técnica de actuación, hasta lograr una definida unidad de conjunto, de acabada calidad estética, según los modos escénicos modernos, que nos capacite para ir ayudando a fomentar un verdadero teatro nacional, donde citen los actores, autores, directores y técnicos de nuestro país<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Citado por Ubieta, *Cuba ¿revolución o reforma?*, 45.

<sup>10</sup> Rine Leal, *Breve historia del teatro cubano* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980), 73.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 85.

En la música, el *danzón* “desempeñó un importante papel de resistencia y enfrentamiento a la penetración extranjera, haciendo triunfar los elementos cubanos sobre las formas danzarias europeas y norteamericanas”<sup>12</sup>.

Aprovechando el poder sugestivo y masivo que el ritmo de la *conga* producía en las capas populares, con ocasión de campañas políticas y comerciales se autorizó la salida de estas agrupaciones de honda raíz popular. Se utilizó *La Chambelona* como el himno político del Partido Liberal, y *Tumbando Caña* del Partido Conservador.

El género *son* por esos años puso de manifiesto el carácter nacionalista de la música y la danza cubana, por lo que contribuyó a enfrentar los ritmos y estilos norteamericanos; el espíritu creador del músico popular cubano logró imponerse y penetrar en todos los estratos sociales.

En el artículo “La música popular cubana”, Alejo Carpentier señala:

(...) nunca se recordará bastante lo que significó su actuación— el Sexteto Habanero —ajeno a todas las modas creadas, nos traía el Son. El Son de Oriente, sorpresivo, raro, poco conocido —o acaso muy olvidado— por el hombre de la capital, que venía a oponerse oportunamente a la ofensiva frontal de jazz<sup>13</sup>.

Por otra parte, comenzó la edición de obras cubanas que estaban signadas por la sencillez y la impronta de un estilo comercial. La Editora Musicabana nucleó en torno suyo a destacadas figuras de la cancionística, como César Pérez Portillo de la Luz, Marta Valdés y José Antonio Méndez, y tuvo como objetivo principal “enfrentar el monopolio de compañías norteamericanas sobre la música cubana, en el período de la seudorrepública”<sup>14</sup>.

Se empleó la radio, la televisión, el cine y la prensa escrita en función de la penetración ideológica, debido a ello se pusieron de moda “géneros y estilos norteamericanos como el Blue, el Boogie-woogie y el Rock and Roll”<sup>15</sup>. En las décadas de 1940 y 1950 surgieron nuevos géneros musicales y danzarios como el Feeling, donde es notable la influencia de la música

---

<sup>12</sup> María Hernández, *Apreciación de la danza* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1980), 67.

<sup>13</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1971), 11.

<sup>14</sup> Victoria Eli y Zoila Gómez. ... *haciendo música cubana* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989), 25.

<sup>15</sup> María Hernández, *Apreciación de la danza* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1980), 93.

norteamericana, factor que favoreció la “transformación en la manera de interpretar nuestro cancionero”<sup>16</sup>.

Además, el *chachachá* y el *mambo* contribuyeron a mantener vivos los verdaderos valores del arte popular. Este último género favoreció la internacionalización de la música cubana en el contexto latinoamericano, con énfasis en México, país que acogió las expresiones musicales autóctonas a través de las presentaciones de orquestas de música popularailable en teatros, cabaret y salones de baile.

En los formatos de *charanga*, para la ejecución del *danzón*, y orquestas *Jazz Band* –lideradas por Dámaso Pérez Prado y Benny Moré–, se interpretaron sones, boleros, rumba, pregón y guaracha. Estos géneros, agrupaciones y personalidades forman parte del patrimonio cinematográfico mexicano, debido a su inclusión en la filmografía de la época.

En este contexto, la educación musical en la escuela pública carecía de los recursos necesarios para llevar a cabo los saberes necesarios; los maestros sostenían una docencia que dependía, en ocasiones, de materiales que adquirían con sus propios recursos o de los medios de enseñanza elaborados por estos. Sin embargo, laboraron afanosamente por subrayar la identidad nacional en tan adverso contexto social y educativo.

### **Cronología de la vida y obra de César Pérez Sentenat**

La investigación de figuras significativas exige el estudio de los principales hitos de su vida, examinando sus contribuciones, aportes y trascendencia a la actualidad. Para ello (...) resulta necesario elaborar una cronología lo más exhaustiva posible, que favorezca su estudio en la lógica de su evolución, desarrollo y transformación<sup>17</sup>.

César Pérez Sentenat nació en La Habana, el 18 de noviembre de 1896, y falleció el 4 de mayo de 1973 en su ciudad natal. Realizó estudios de teoría y solfeo con el prestigioso profesor José Molina, los de piano, bajo la égida de Antonio Saavedra, Rafaela Serrano y del holandés,

---

<sup>16</sup> Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981), 141.

<sup>17</sup> Mayuli Conesa, Gretter Polo y Osvaldo Leonel Acosta, “Bases metodológicas para el estudio de procesos histórico pedagógicos”. *Didasc@lia: Didáctica y Educación* 12, n.º 5 (2021): 105.

nacionalizado cubano, Hubert de Blanck. Todos con una loable actividad en el panorama musical de la Isla.

Entre 1913 y 1922 estudió Pedagogía Musical y Musicología en la Scola Cantorum de París, donde recibió lecciones de Saint-Requier y del profesor habanero Joaquín Nin Castellanos. Junto a este último recorrió varios países de Europa, oportunidad en la que conoció al compositor francés de música impresionista Maurice Ravel y a los folkloristas españoles Joaquín Turina y Manuel de Falla.

Al regresar a La Habana, junto a Ernesto Lecuona y Gonzalo Roig, participó en la fundación, en 1922, de la Orquesta Sinfónica de La Habana, con la que colaboró en calidad de pianista. En los años 1924 al 1926, estudió Armonía Contemporánea con Pedro Sanjuán y Amadeo Roldán.

Cuba carecía en los primeros años del siglo XX de instituciones para la formación del magisterio tanto para la escuela pública como para la privada, de ahí que existieran diversos intentos por incorporar la enseñanza de la música en la escuela primaria, pero sin que se lograra. Atendiendo esta carencia, Pérez Sentenat “En 1930 fundó el primer kindergarten musical cubano (junto con Caridad “Nena” Benítez) en el Conservatorio Internacional, dirigido por la Maestra María Jones de Castro. De igual modo, en el mismo plantel docente, del cual fuese profesor, creó el Bachillerato en Pedagogía Musical”<sup>18</sup>, primero de su tipo en Cuba.

Su prestigio como músico y pedagogo le valió para el nombramiento como director del Conservatorio Municipal de Música de La Habana, en 1931. En este mismo año fundó, junto al prestigioso músico cubano Amadeo Roldán, la Escuela Normal de Música, “donde expandió los cursos y organizó una escuela nocturna”<sup>19</sup>.

En la Escuela Normal de Música “puso en práctica importantes ideas renovadoras relacionadas con la formación de maestros de Música con un criterio flexible y abierto. El propósito era dotar

---

<sup>18</sup> Dolores Rodríguez y Nadiesha Barceló, *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba: historia, tradición y vanguardia (desde finales del decimonónico hasta la primera mitad del siglo XX)* (La Habana: Editorial Adagio, 2009), 286.

<sup>19</sup> Cultura Cubana “César Pérez Sentenat”, *Cultura Cubana* (blog), 2022. <https://culturacubana.net/9-12-3-cesar-perez-sentenat/>

a los músicos de la capacidad profesoral para ejercer el magisterio”<sup>20</sup>. Tras la disolución de la institución, pasó a ser el Instituto Musical Sentenat con una notoria actividad en la formación de los educandos. En esta produjo una serie de conciertos de graduación que permitió a la población habanera disfrutar de obras de un selecto repertorio universal y cubano.

A través del acceso a una beca en los Estados Unidos, cursó estudios de Pedagogía Musical Infantil con John M. Williams, en los años 1939 y 1940, lo que le permitió la introducción del método del destacado músico pedagogo en las instituciones en las que laboró a su regreso al país, actualizando así el proceso de musicalización con los presupuestos teórico-metodológicos.

A su regreso de los Estados Unidos viajó a Madrid para realizar estudios de folklor musical en el Conservatorio de dicha ciudad, con el profesor Manuel García. Ello le propició la oportunidad de actualizarse con las tendencias pedagógicas y musicales europeas e impactar en su labor composicional. En 1942 participó en la fundación, junto a Amadeo Roldán, de la Orquesta Filarmónica de La Habana. Con esta agrupación musical ejecutó obras para piano que evidenciaron su valía como instrumentista.

Orovio<sup>21</sup> refiere que “En 1945 fue nombrado inspector provincial de música” del Ministerio de Educación. Gracias a su desempeño, gozó de la admiración y el respeto tanto del gremio como del magisterio musical, lo cual le favoreció la propuesta para ocupar el cargo de Inspector General de Música en el año 1949, ejecutando hasta el 1952 una encomiable labor.

Debido a la renovación ocurrida en la educación cubana, a partir del 1959 fue designado como director del Conservatorio de Música “Guillermo Tomás” de la municipalidad habanera de Guanabacoa.

Su experiencia en la docencia de la música, su experticia en la dirección de instituciones dedicadas a la enseñanza musical y su prestigio como ejecutante del piano, le permitieron la acertada conducción del plantel educacional del que en la actualidad se emiten criterios favorables sobre su legado.

---

<sup>20</sup> Rodríguez y Barceló, *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba...*, 286.

<sup>21</sup> Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981), 298.

## **Facetas del quehacer musical y pedagógico de César Pérez Sentenat**

**Pianista.** A lo largo de su vida gozó de prestigio en el gremio musical por su virtuosismo en la ejecución del piano. Se reconoce la interpretación, en 1933, de las obras del compositor español Manuel de Falla “Noches en los Jardines de España” y el “Concierto para clavicémbalo y orquesta”, junto a la Orquesta Filarmónica de La Habana, dirigida por Amadeo Roldán.

**Compositor.** Para voz y piano creó las piezas Martianas (1931), Tres Canciones Campesinas (1931-1957), La Tierra Colorá... de Siembra, pregón (1947), Tríptico de villancicos cubanos (1949), Aguinaldo del Negro Cristiano (1952). Compuso una serie didáctica para piano que tituló El jardín del Ismaelillo (1931), que la integran obras como Señora Santana, Palomita Blanca, El Manquito Pianista, Cajita de Música Cubana, Si Yo Tuviera un Negrito y El Guajirito clásico.

En estas obras destaca el uso de ritmos propios de la música cubana a partir de su inscripción en la tendencia del folklorismo, debido a ello sus composiciones remarcaban la ritmática afrocubana y los aires campesinos. Al respecto, el musicólogo Helio Orovio manifestó:

(...) se orientó en un sentido didáctico y de sencillez estructural, siempre dentro de un nacionalismo con acento en lo campesino. Entre sus obras para piano figuran Suite cubana en sol menor, Preludio en todos los tonos, Cuatro estampas para un pionero; para voz y piano Martianas, Tres canciones campesinas, Tríptico de villancicos cubanos<sup>22</sup>.

Para piano solo escribió La pequeña Rebambaramba (1932), Transcripción para piano de la Danza de los Congos de Amadeo Roldán (1945), Transcripción para cuatro manos de las seis Invenciones a dos voces de Johann Sebastian Bach (1950), Dos Estampas Españolas (1954), Carnaval Humorístico (1955), Suite Cubana en sol menor /1956), Preludio en todos los tonos (1967), Cuatro Estampas para un Pionero (1962).

Sobre Suite cubana en sol menor, Ponsoda<sup>23</sup> expresa que la obra cíclica –compuesta por cinco piezas–, tiene como objetivo educar al niño en los ritmos cubanos. Con sus composiciones hizo aportes a la música cubana y a la enseñanza musical en el país. La serie didáctica de música para

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, 298.

<sup>23</sup> Alina Ponsoda, “César Pérez Sentenat y la pedagogía musical cubana”, *Revista Clave*, 4, n.º 2 (2002): 8-10.

piano ofreció soluciones ante la necesidad de contar con obras que presentaran dificultades técnico-musicales específicas en el aprendizaje del instrumento.

**Profesor.** Desde el año 1922 y durante quince años ejerció la docencia como profesor de Piano y Armonía en el Conservatorio Nacional de Música y, con posterioridad, en el Conservatorio Municipal de La Habana.

Fueron sus discípulos los destacados músicos Salomón Mikowsky, Jorge Luis Prats, Magaly Ruiz, Juan Piñera y Horacio Gutiérrez; todos con una loable labor composicional y magisterial que los ha hecho merecedores de la dirección de cátedras en importantes universidades y la obtención de relevantes premios.

En los Cursos Nacionales de Orientación al magisterio musical, realizados durante los años 1947 al 1952, impartió clases modelos de Apreciación de la Música, a partir del respeto que le merecieron sus saberes y por la actualización que proporcionó con métodos y corrientes internacionales, los que ajustó al contexto educativo musical cubano.

**Promotor cultural.** Utilizó los medios de comunicación como vía para la educación musical de la población, debido a ello dictó conferencias radiales como “La pedagogía en el arte musical”, en 1935. En esta se propuso eliminar el uso de los métodos tradicionales repetitivos y memorísticos en la enseñanza de la música y expuso su concepción renovadora acerca de cómo debía acometerse tal enseñanza, en la que la experimentación de sonidos de la naturaleza resulta esencial para la comprensión del lenguaje musical en el proceso de musicalización de los infantes.

**Escritor musical y pedagógico.** Legó artículos de interés como “La pedagogía en el arte musical”<sup>24</sup>, “La música y el niño”<sup>25</sup>, “Importancia de la cultura en el progreso social”<sup>26</sup>, “Métodos

---

<sup>24</sup> César Pérez, “La pedagogía del arte musical”, en Conferencia radial en “Hora de la Secretaría de Educación”, Estación CMBD del Hotel Palace, La Habana (Cuba), 6 de diciembre, Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1935.

<sup>25</sup> César Pérez, “La música y el niño”, La Habana (Cuba), Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1936.

<sup>26</sup> César Pérez, “Importancia de la cultura en el progreso social”, La Habana (Cuba), Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1940.

generales para el aprendizaje de la música”<sup>27</sup>, “Pianerías: charlas de ampliación cultural pianística”<sup>28</sup>, “El Maestro Nin visto por un discípulo”<sup>29</sup>, “Guillermo Tomás: un precursor”<sup>30</sup>, entre otros.

En su trabajo “Métodos generales para el aprendizaje de la música en la escuela primaria”, “Sentenat muestra una serie de proyectos aplicables según las necesidades del propio proceso, además, da a conocer algunas indicaciones metodológicas que ejemplifican cómo se introducen convenientemente los procedimientos en una clase”<sup>31</sup>.

**Funcionario educacional.** En el año 1945 fue designado Inspector Provincial de Música de La Habana. A través de este cargo contribuyó a la orientación del magisterio musical con su experiencia y favoreció ajustar los métodos y concepciones pedagógico-musicales europeas y latinoamericanas a la educación musical en Cuba.

En 1949 fungió como Inspector General de Música del Ministerio de Educación de Cuba, lo que le permitió la renovación que experimentó la educación musical al diseñar y poner en práctica, en 1950, el Programa Mínimo de Actividades de Educación Musical para la escuela primaria elemental.

En estos años se ocupó, junto a Delia Echevarría –inspectora auxiliar de Música – de la creación de los Centros Especiales de Música, idea propuesta con anterioridad por Joaquín Rodríguez Lanza, quien desempeñó el cargo que ocupaba ahora Pérez Sentenat. La concreción de la creación de estos centros permitió que los escolares con aptitudes musicales continuaran estudios al egresar de las escuelas primarias superiores.

En la pesquisa a la documentación del Fondo Sentenat en el Museo Nacional de la Música, se encontraron evidencias de la conformación de colectivos corales con la utilización de un número

---

<sup>27</sup> César Pérez, “Métodos generales para el aprendizaje de la música”, La Habana (Cuba), Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música s.f.

<sup>28</sup> César Pérez, “Pianerías: charlas de ampliación cultural pianística”, La Habana (Cuba), Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1947-1948.

<sup>29</sup> César Pérez, “El Maestro Nin visto por un discípulo”, La Habana (Cuba), Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1950

<sup>30</sup> César Pérez, “Guillermo Tomás: un precursor”, La Habana (Cuba), Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1968.

<sup>31</sup> Cultura Cubana. “César Pérez Sentenat”.

significativo de voces en estas instituciones. Esta enaltecida actividad coincide con la idéntica labor realizada por Heitor Villalobos en Brasil.

En su gestión como funcionario educacional incentivó la presentación de los coros escolares en las paradas martianas y otros actos cívicos que incluían a los infantes con la expresión de lo aprendido en las clases recibidas de Educación Musical en las escuelas primarias públicas.

En 1961 asumió la dirección del Conservatorio Provincial de Música “Guillermo Tomás” de Guanabacoa. Desde 1965 y, desde el Consejo Nacional de Cultura, laboró como director musical y presidente de la Comisión de la Reforma de la Educación Musical.

### **Concepción pedagógica de César Pérez Sentenat**

El análisis del Programa Mínimum de Actividades de Educación Musical<sup>32</sup>, implementado en el año 1950 en las escuelas elementales públicas cubanas, permite considerar como relevante su ideario pedagógico musical al proponer el abordaje de la materia de forma renovadora y experimental.

Los objetivos generales que concibió se dirigen al desarrollo armónico de los escolares, a apreciar lo bello en el arte y la naturaleza, a propender al refinamiento artístico-musical para hacer al alumno más sensible a lo bello, lo culto y lo bueno, a la perfección de la elocución y a lograr mayor experiencia musical. Se manifiesta la contribución que asigna a la educación musical para que “el educando, y por consiguiente el futuro ciudadano, haga un mejor uso de sus ratos de ocio”<sup>33</sup>.

Pérez Sentenat reflexionó acerca del papel del proceso de musicalización para el individuo y su contribución para dotarlo de opciones sanas ante el consumo de alcohol, la práctica de juegos ilícitos y manifestaciones de rechazo hacia el consumo de la música de concierto, como consecuencia del machismo enraizado en la sociedad de la época.

---

<sup>32</sup> César Pérez Sentenat. Programa Mínimum de Actividades de Educación Musical, La Habana: Fondo Sentenat de la Biblioteca Nacional “José Martí”, 1950.

<sup>33</sup> César Pérez, Cursillo de Educación Musical. Análisis y estudio de los contenidos del nuevo programa de Educación Musical, La Habana, (Cuba): Fondo Sentenat, Archivo de la Biblioteca Nacional “José Martí”, 1950, 1.

Los objetivos específicos se formulan teniendo en cuenta su carácter universal, es decir, se cumplen a lo largo del nivel educativo primario. En estos, destaca la intención de dotar a los infantes de nuevos medios de expresión y comunicación espirituales a través del arte de la música, el desarrollo del “sentido estético y cultural, a fin de que pueda descubrir y establecer relaciones entre la Música y las demás Bellas Artes”<sup>34</sup>.

Para el proceso de educación musical en el Programa Mínium de Actividades de Educación Musical se declaran como elementos o actividades musicales el desarrollo del oído musical y del sentido del ritmo, la adecuada emisión de los sonidos en el canto, la percepción visoauditiva para el reconocimiento de los movimientos melódicos, la comprensión del concepto de armonía y las características del ritmo presente en estos; en otras palabras, se ofrecían medios para que los infantes pusieran de manifiesto el espíritu creativo musical.

El programa se divide en tres aspectos: Práctica del Canto, Práctica Instrumental y Lectura, a partir de los cuales se trabajan la apreciación, ritmo y creación, juegos y gimnasia, como vías para el desarrollo de las habilidades necesarias en la apropiación del lenguaje musical.

El contenido de la materia comprende el análisis del hecho sonoro, se incluyen actividades en las que se imitan con la voz sonidos provenientes de los animales y se atienden elementos diversos de la naturaleza en su relación con la música. Con ello tributa a la educación perceptiva o auditiva de los infantes. Además, se distinguen las características de los valores que se ejecutan, la representación gráfica de las duraciones y la producción sonora, a través de la cual se identifican los medios instrumentales.

En el Programa Mínium de Actividades de Educación Musical, se adscribe a metodologías particulares como los postulados de Edgar Whillems, centrados en el desarrollo de la capacidad vocal, mediante una serie de canciones infantiles que persiguen el dominio del ritmo y la preparación del oído, bien sea por determinados intervalos melódicos y la familiarización con la armonía de forma paulatina.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, 2.

La práctica del canto se concibe para la apreciación de cantos por imitación inicialmente, vocalizaciones sobre los grados de la escala natural, reproducción gráfica de los sonidos entonados, entonación de las notas con sus nombres en orden ascendente y descendente, las claves y la entonación de diferentes intervalos. En su opinión, la práctica del canto adiestra al alumno para educar la voz y, a la par, desarrollar el oído musical, lograr la emisión y afinación adecuadas al cantar, además de contribuir a la perfección de la dicción.

Pérez dijo que la apreciación de obras adecuadas a la edad de los escolares y la audición de sus propios cantos favorecen una mayor experiencia musical. Debido a su apego a los presupuestos de Whillems, concede importancia al conocimiento de las canciones populares y las dirigidas al desarrollo del instinto rítmico, por las ventajas que brinda en el trabajo con la concientización de los tiempos musicales.

Se manifiesta la utilización de la metodología para el montaje de cantos propuesta por la maestra Dolores Torres Barrós, metodología inexistente hasta la fecha, que permitió al magisterio dar los pasos necesarios para la comprensión del texto, la preparación para la ejecución y la interpretación con aciertos.

A tenor del nacionalismo reinante en Cuba en la primera mitad del siglo XX, propuso un repertorio de canciones que refuerzan la necesidad del estudio de las células rítmicas propias de la música cubana y el acercamiento a partituras que subrayan lo nacional, como “La Bayamesa”, “Ya viene la vieja”, “La gatita parada”, “El Caramelero” (pregón), “Hácele bombito” (villancico), “Al niño le gusta el son”, “Flor de Pascua bendita” y “Aprepárate mandinga”.

Con los cantos se persigue, además, la contribución al desarrollo de emociones estéticas. Las autoras de este artículo consideran que el repertorio concebido contribuye al desarrollo de sentimientos de amor a la patria y a acrecentar el nacionalismo.

Acerca de los componentes de la educación musical manifestó la necesidad de incluir como aspectos esenciales en el proceso de educación musical del niño, el canto y el ritmo. Al respecto apunta:

(...) el inicio del desarrollo de su educación musical debe hacerse a base de juegos y actividades que recurran a los cantos y a los movimientos rítmicos. Por medio de este procedimiento no solamente se va educando su oído y su sentido rítmico sino que se le puede ir preparando para la adquisición que se va haciendo por medio de ejecuciones gimnásticas acompañadas por canciones y música rítmica<sup>35</sup>.

En el aspecto dedicado a la práctica instrumental incluye ejercicios de percepción auditiva de valores equivalentes a las figuras musicales de redonda, blanca, negra y corcheas en los compases binarios y ternarios; práctica de juegos rítmicos y de ritmos de corcheas, dictado oral de sonidos, ejecución de instrumentos para reconocer sus cualidades y de piezas acompañadas por Banda Rítmica.

Desde la década de 1920, en América y Cuba se toman como referente universal de la ciencia los trabajos “Democracia y Educación”<sup>36</sup> y la “La Escuela y la Sociedad”, del filósofo y educador norteamericano Jhon Dewey<sup>37</sup> (1859-1952). En Latinoamérica, el ideario de la Escuela Nueva se conoce y repercute notablemente en la proyección y la obra teórico-práctica de pedagogos de la región durante la primera mitad del siglo XX, como Amanda Labarca, Darío e Irma Salas (Chile), Alirio Arreaza (Venezuela), Alfredo Aguayo, Diego González, Pilar Maza y Ana Echegoyen (Cuba).

En la actualización del magisterio musical cubano sobre la también denominada Escuela Activa, influye el conocimiento de textos como La Escuela Nueva de Lourenco Philo<sup>38</sup> y Educación Musical en las 14 repúblicas americanas de Vanett Lawler<sup>39</sup>. A finales de la década de 1930 y hasta el decenio de los 50, los pedagogos musicales Edgardo Martín Cantero, César Pérez Sentenat y Joaquín Rodríguez-Lanza ajustan los preceptos del Movimiento de Escuelas Nuevas al contexto de la escuela pública primaria y secundaria, a través del diseño de programas y la escritura de artículos donde ofrecen las vías para su tratamiento metodológico en la asignatura Educación Musical.

---

<sup>35</sup> César Pérez, citado por Rodríguez y Barceló, *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba...*, 209.

<sup>36</sup> Jhon Dewey. *Democracia y Educación*. Una introducción a la filosofía de la educación, sexta edición, Madrid: Ediciones Morata, S.L, 2004.

<sup>37</sup> Jhon Dewey. *La Escuela y la Sociedad*, Madrid: Editorial Francisco Beltrán, 1925.

<sup>38</sup> Lourenco Philo, *La Escuela Nueva*, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro: Editorial Labor S.A, 1936.

<sup>39</sup> Vanett Lawle, *Educación Musical en 14 repúblicas americanas*, Washington: Oficina de Música, Unión Panamericana, 1945.

Por su parte, el músico pedagogo Argeliers León cursó estudios (1951) en la Universidad de Chile, país de Sudamérica que alcanza los mayores progresos en la instrucción pública de la época y se actualiza con los métodos pedagógico-musicales de mayor relevancia.

Los saberes sobre esta corriente pedagógica se asumen como fundamento de la práctica educativa cubana y son socializados a través de los cursillos de orientación para maestros y de los Cursos de Verano de la Universidad de La Habana. En consecuencia, se genera una ruptura con la educación tradicional unidireccional pasiva del período histórico precedente y se centra la atención en el niño como sujeto activo del proceso de enseñanza aprendizaje, en el maestro como facilitador en el encuentro con los saberes, y la experimentación para el análisis y vivencia del hecho sonoro como principios rectores de la Escuela Nueva.

Otra arista que evidencia cómo Pérez Sentenat asume los postulados de la Escuela Nueva se encuentra en la integración de la asignatura Educación Musical a la gimnasia y la valorización del juego en la pedagogía musical infantil. Los juegos y la gimnasia se efectúan a través de juegos rítmicos. “El juego, por tanto toma una preponderancia capital en esta nueva didáctica musical, poniendo al alcance del niño recursos que le son familiares y por medio de los cuales irá captando los nuevos conocimientos”<sup>40</sup>.

La apreciación se dirige a la percepción de las duraciones de sonidos, las cualidades del sonido y el efecto activo, físico o espiritual de la música. Las audiciones permiten el contacto con géneros y obras pertenecientes a la música universal, lo que favoreció la introducción a conocimientos técnicos como los de tonalidad y modalidad desde edades tempranas.

El abordaje de la apreciación de esta manera permite atender, además, las carencias existentes en el contexto institucional ante la inexistencia de pianos. Téngase en cuenta que el 85 % de las escuelas públicas no poseían locales apropiados, por lo que se consideró que la inventiva original del maestro y la utilización de la voz (cantos) en el aula debían primar.

La creación se realiza desde la práctica de juegos basados en patrones rítmicos y la ejecución de piezas con la Banda Rítmica. Como se observa, los juegos, la apreciación y la creación se

---

<sup>40</sup> Rodríguez y Barceló, *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba...*, 207.

vinculan al adiestramiento del niño mediante ejercicios para el desarrollo del sentido rítmico, y se utiliza la Banda Rítmica como agrupación musical que permite la colectivización del aprendizaje y la aplicación de los saberes en dicho formato musical.

La lectura proporciona la habilidad para la interpretación de obras utilizando la gráfica musical; se realizan ejercicios para la entonación de diferentes distancias interválicas, nombrando los sonidos y la interpretación de motivos melódicos. Leer incluye la interpretación de pequeños cantos en los que aparecen todas las combinaciones fónicas (la totalidad de los sonidos de la escala) y rítmicas (en diferentes compases). A partir del entrenamiento se asciende al canto por lectura a una y dos voces.

En la concepción de la enseñanza y, a tono con los postulados de Escuela Nueva, concibió la enseñanza en forma global, por ello considera que

la escuela mira a la autotransformación de espíritu que aprende, atendiendo a este aprendizaje, el enseñar no sería más que estimular, dirigir y encauzar el proceso de aprendizaje mediante la acción del maestro, indicó que primero debía atender a la intuición, las necesidades del alumno de sentir, disfrutar y valorar la música y después ilustrar los conocimientos de Teoría y Solfeo<sup>41</sup>.

En lo anterior se expresa la ruta del conocimiento que Pérez considera debe seguirse, al conferir destacado papel a la experimentación del sonido y su valoración como paso previo para la comprensión del hecho sonoro desde la teoría y el solfeo. De esta manera, se vincula también a los postulados de destacados pedagogos musicales como Dalcroze, Orff, Martenot, Paynter y Schafer.

En la impartición de clases modelo al magisterio musical, en los cursillos de preparación y superación, valoriza la experimentación con los sonidos de la naturaleza en el proceso de concientización y la escucha de los matices sonoros, necesarios para la sensibilización y musicalización del individuo. En este particular coincide con los postulados del músico pedagogo Murray Schafer.

---

<sup>41</sup> César Pérez, citado por Rodríguez y Barceló, *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba...*, 138.

El pedagogo musical canadiense Murray Schafer<sup>42</sup> hizo sugerencias en relación con la realización de actividades donde se imite con la voz sonidos provenientes del entorno y la concientización y apropiación del lenguaje musical. En el proceso inicial de musicalización aporta actividades renovadoras en cuanto a enfrentar al estudiante al reconocimiento de los sonidos tras su participación en la realización de Conciertos de la Naturaleza, Paisajes Sonoros y Poemas Sonoros, en los que exige una actitud atenta del escolar hacia la percepción auditiva de elementos diversos, aspecto que les permite hacer limpieza de oídos, término que aporta a la educación musical.

César Pérez Sentenat siguió los postulados del músico-pedagogo cubano Argeliers León<sup>43</sup>, quien propuso abordar el contenido teniendo en cuenta elementos didáctico-musicales, como enseñanza del canto, lectura musical, valores, hecho sonoro e imágenes asociadas. En el caso de las imágenes asociadas refiere el tránsito por los siguientes pasos: individualización de las obras, búsqueda de elementos característicos, cultivo del canto interior y reproducción gráfica.

En la época se conoció el método de solmización del húngaro Zoltán Kodály, conocido en la Isla por los directivos del Ministerio de Educación encargados de la organización de la Educación Musical, los que rechazaron la utilización de sus postulados por presentar un camino diferente al de la lectura pentagramal en la apropiación de la teoría y el solfeo musical. En este sentido, incursiona en el comparatismo de métodos pedagógico-musicales, refiriendo críticas y tomando partido por el que consideró más apropiado para los fines de la educación musical en el período. Su antecesor en el cargo de Inspector General de Música, Joaquín Rodríguez Lanza y Carbonell, coincidió con él en dicha consideración.

En cuanto a los métodos de enseñanza, refirió que estos están “(...) dirigidos a articular la argumentación y forma para facilitar el aprendizaje dentro de lo que incluye a los métodos dogmáticos y heurísticos, que apuntan además a la actitud del alumno en el momento de

---

<sup>42</sup> Murray Schafer, *Limpieza de oídos*, Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985

<sup>43</sup> Argeliers León. *Didáctica musical aplicada al nuevo programa de Educación Musical*. La Habana: Publicaciones Carlos M. Felipe. Escuela Normal: Fondo Sentenat. Archivo de la Biblioteca Nacional “José Martí”, 1950, 3.

acercarse al conocimiento”<sup>44</sup>. Consideró que es posible explicar los contenidos musicales tanto desde la inducción como desde la deducción.

En la selección de los métodos de enseñanza consideró pertinente el dominio por parte del maestro del nivel del contenido que se persigue alcanzar en cada uno de los momentos del curso. Para ello, comienza clasificando los contenidos de enseñanza según los siguientes tipos de aprendizaje: asimilación de materia o aprendizaje objetivo, utilización de materia o aprendizaje de práctica, trascendencia de materia o aprendizaje apreciativo, proyección o previsión de actividades o situaciones o aprendizaje proyectivo o propositivo.

Pérez Sentenat sentencia que la educación musical debe transitar por tres principios básicos, a los que declara como fundamentos de esta enseñanza: de lo conocido a lo desconocido, primero el objeto y luego el signo que lo representa y hacer antes que explicar. En este aspecto se adhiere a la filosofía pedagógica pragmática. Sugiere el uso de la comparación como procedimiento para la comprensión del hecho sonoro:

(...) la música como arte y en su estructura tiene gran semejanza con el lenguaje propiamente hablado y escrito. Por tanto fácil nos es encontrar el medio para enseñarla; no hay más que seguir para su aprendizaje las mismas normas que se siguen en la enseñanza del lenguaje hablado y escrito.

El niño llega a la escuela con un bagaje de conocimientos verbales del lenguaje, del mismo modo llega al profesor de música con un bagaje conocimientos también verbales de la música que se traducen en este caso por los cantos que él ha ido escuchando<sup>45</sup>.

Para el desarrollo de la clase de Educación Musical concibió el uso de los medios auxiliares como la voz del maestro, que se constituye en el modelo en etapas iniciales para la enseñanza de los cantos y la entonación de los sonidos musicales; y las cartas gráficas para la presentación de frases en el lenguaje hablado y del musical. Además, pentagramas de tiras de cartulina para la colocación de círculos que se corresponden con las figuras y las notas que se utilizan en la entonación de sonidos. También el piano y el tocadiscos, en las escuelas que lo poseían. Sobre la recomendación de utilizar el piano señala: “Es de notar que casi todos los pedagogos

---

<sup>44</sup> César Pérez, citado por Rodríguez y Barceló, *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba...*, 142.

<sup>45</sup> César Pérez, *Pedagogía musical infantil*. La Habana: Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música de Cuba, s.f., 3.

recomiendan como instrumento básico el piano por ser éste un instrumento cuyo teclado permite visualizar y facilitar el estudio del arte musical”<sup>46</sup>.

En relación con la planificación de la clase sugiere la estructuración del plan de lección en cuatro pasos: la *motivación*, considerado el primer momento del esquema didáctico que procura la preparación e introducción al objetivo central de la clase. El siguiente paso es la *adquisición* (se denomina también de observación, adquisición, presentación o de exposición de contenidos), dirigido a estimular, satisfacer expectativas, la intuición para cultivar las percepciones, fijar estímulos, satisfacer un estado de expectación previamente provocado, plantear una visión panorámica y global del asunto que inicia un estudio de lo nuevo o de exposición de la materia.

Le sigue la *elaboración*, paso en el que interviene el aspecto lógico (se le denomina de asimilación, elaboración, de incorporación o de fijación de estímulos). El maestro aquí trabaja con actividades de asociación: pensar, comparar, asociar ideas, provocar conclusiones y la búsqueda de causas y sus efectos hasta alcanzar la abstracción.

La *expresión y exteriorización de ideas* es el último paso (al que se le denomina también de expresión, actividades de expresión, interpretación, aplicación, organización, recitación, etc.). Las actividades que se proponen realizar son para provocar reacciones (la búsqueda de aplicar lo aprendido estimula respuestas favorables), cultivar las aptitudes, determinar hasta qué punto y en qué forma se ha fijado por el niño y cómo lo aplica en su propia vida (generalización).

Como se observa, los pasos van de la presentación o anuncio del tema, la introducción en el inicio del contenido, el trabajo intelectual y la valoración de lo aprendido por el propio infante.

Además, valorizó el papel de otros entornos educativos en el proceso de la educación musical cuando plantea:

(...) no es maestro quien la enseñanza, no es en las aulas de los conservatorios donde se aprende; comienza en la escuela, en la familia, en el ambiente que nos rodea, en la lectura, en la audición frecuente y consciente de las obras maestras literarias y musicales, en el teatro, en los conciertos, en la iglesia, en la contemplación de bellos cuadros y obras escultóricas y arquitectónicas; en el trato con grandes artistas, con

---

<sup>46</sup> César Pérez, citado por Rodríguez y Barceló, *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba...*, 209.

personas de buen gusto, en las excursiones, en los viajes que nos permiten contemplar todas las cosas bellas de la naturaleza, etc.<sup>47</sup>

Consciente de la contribución educativa de la educación musical, manifestó la necesidad de su obligatoriedad al ser una vía para elevar la moral del niño, sensibilizar su alma, fomentar hábitos de cooperación, robustecer la camaradería y el sentido de la responsabilidad.

El programa de Educación Musical elaborado por César Pérez Sentenat favoreció la apropiación por el niño del lenguaje musical y tributó a la adquisición de nuevos medios de expresión y comunicación a través de la manifestación. Asimismo, explicita el tratamiento al nacionalismo en los contenidos. Por otra parte, el repertorio de canto escolar que concibió, acerca al niño a autores, géneros y células rítmicas musicales autóctonos, a las inflexiones del lenguaje natal y a textos que abordan la picaresca y gracia que caracterizan al cubano.

### **Conclusiones**

César Pérez Sentenat se constituye en una figura destacada en el desarrollo de la educación musical cubana del siglo XX, a partir de su ideario y su actividad en los proyectos que diseñó y concretó.

Su actualización con métodos pedagógicos nacionales y foráneos, y su ajuste al contexto de la escuela pública generó nuevas perspectivas y la renovación de la materia en el período.

Puso su producción musical al servicio de la didáctica musical, legando un catálogo de mérito en este sentido y una ejecutoria loable en la interpretación de obras para piano.

En las facetas en que incursionó, manifestó su marcada defensa de la identidad nacional, sumándose a lo llevado a cabo por el magisterio cubano en la escuela cubana de la primera mitad del siglo XX.

### **Contribución de los autores:**

Aracelys Escalona Tamayo: investigación, conceptualización, metodología, visualización, escritura (borrador y original); Emma Medina Carballosa: investigación, conceptualización, escritura (borrador y original)

---

<sup>47</sup> César Pérez, citado por Rodríguez y Barceló, *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba...*, 204.

## **Financiamiento**

Sin Financiación.

## **Conflicto de interés**

Las autoras declaran que no tienen conflictos de interés.

## **Implicaciones éticas**

Las autoras declaran que este artículo no tiene implicaciones éticas en la escritura o publicación.

## **Referencias Bibliográficas**

Cajías de la Vega, Beatriz. “1955: De una educación de castas a una educación de masas”. *Revista Ciencia y Cultura*, n.º 3 (1998): 42-53. [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2077-33231998000100008&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33231998000100008&lng=es&tlng=es)

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1971.

Conesa, Mayuli, Gretter Polo y Osvaldo Leonel Acosta. “Bases metodológicas para el estudio de procesos histórico pedagógicos”. *Didasc@lia: Didáctica y Educación* 12, n.º 5 (2021): 99-113.

Cultura Cubana. “César Pérez Sentenat”. *Cultura Cubana* (blog). 2022. <https://culturacubana.net/9-12-3-cesar-perez-sentenat/>

Dewey, Jhon. *Democracia y Educación. Una introducción a la filosofía de la educación*, sexta edición, Madrid: Ediciones Morata, S.L., 2004.

Dewey, Jhon. *La Escuela y Sociedad*, Madrid: Editorial Francisco Beltrán, 1925.

Eli, Victoria y Zoila Gómez. ... *haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.

Fihlo, Lourenco. *La Escuela Nueva*. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro: Editorial Labor, S.A, 1936.

Fuenmayor, Elsa, Deicy López, Alida Oberto, Marilyn Quevedo, Rafael Piña y Marielys Talavera. “Descripción de las ideas pedagógicas de Luis Beltrán Prieto Figueroa”. *Orbis. Revista Científica Ciencias Humanas*, 5, n.º 13 (2009): 73-85. <http://www.revistaorbis.org.ve>

Guzmán, Antonio. “El proceso pedagógico en los colegios católicos del territorio nororiental durante la República Neocolonial (1902-1958)”. Tesis de Doctor en Ciencias Pedagógicas, ISP José de la Luz y Caballero, Holguín, 2001.

Hernández, María. *Apreciación de la danza*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1980.

Lawler, Vanett. *Educación Musical en 14 repúblicas americanas*, Washington: Oficina de Música, Unión Panamericana, 1945.

Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

León, Argeliers. Didáctica musical aplicada al nuevo programa de Educación Musical. La Habana: Publicaciones Carlos M. Felipe. Escuela Normal: Fondo Sentenat. Archivo de la Biblioteca Nacional “José Martí”, 1950.

Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

Pérez, César. *La pedagogía del arte musical*. En Conferencia radial en “Hora de la Secretaría de Educación”, Estación CMBD del Hotel Palace, La Habana (Cuba), 6 de diciembre: Fondo Sentenat. Archivo del Museo Nacional de la Música, 1935.

Pérez, César, *La música y el niño*, La Habana: Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1936.

Pérez, César. *Importancia de la cultura en el progreso social*, La Habana (Cuba): Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1940.

Pérez, César. *Pianerías: charlas de ampliación cultural pianística*, La Habana (Cuba): Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1947-1948.

Pérez, César. *Cursillo de Educación Musical. Análisis y estudio de los contenidos del nuevo programa de Educación Musical*, La Habana (Cuba): Fondo Sentenat del Archivo de la Biblioteca Nacional “José Martí”, 1950.

Pérez, César. *El Maestro Nin visto por un discípulo*, La Habana (Cuba): Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1950.

Pérez, César. *Programa de Educación Musical*. La Habana (Cuba): Fondo Sentenat de la Biblioteca Nacional “José Martí”, 1950. Material mimeografiado.

Pérez, César. *Guillermo Tomás: un precursor*, La Habana (Cuba): Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, 1968.

Pérez, César. *Los métodos de enseñanza musical en la escuela primaria*. La Habana (Cuba): Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, s. f.

Pérez, César. *Métodos generales para el aprendizaje de la música*, La Habana (Cuba): Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música, s.f.

Pérez, César. *Pedagogía musical infantil*. La Habana (Cuba): Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música de Cuba, s.f.

Ponsoda, Alina. César Pérez Sentenat y la pedagogía musical cubana. *Revista Clave*, 4, n.º 2 (2002): 8-10.

Prieto, Luis Beltrán. *De una educación de castas a una educación de masas*. Colección Bicentenario Carabobo. Guarenas: Fundación Imprenta de la Cultura, 2021. <https://info-biblioteca.mincyt.gov.ve/books/de-una-educacion-de-castas-a-una-educacion-de-masas/>

Rodríguez, Dolores y Nadieska Barceló. *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba: historia, tradición y vanguardia (desde finales del decimonónico hasta la primera mitad del siglo XX)*. La Habana: Editorial Adagio, 2009.

Schafer, Murray. *Limpieza de oídos*, Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1985.

Silva, Juan Pablo. “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”. *Culturales*, 7, n.º 13 (2011): 7-30. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_issuetoc&pid=1870-119120110001](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=1870-119120110001)

Ubieta, Enrique. *Cuba ¿revolución o reforma?* La Habana: Casa Editora Abril, 2012.