

CIUDADES PARALELAS

Arianne Velis Ordosgoitti

**CENTRO para la
DESCOLONIZACIÓN**

*Centro Internacional de Estudios
para la Descolonización
Luis Antonio Bigott*



**Culturas
en resistencia**

Ciudades Paralelas

Se permite la copia de este libro, en cualquier formato, mecánico o digital,
siempre y cuando no se modifique el contenido del texto, se respete su autoría y esta nota se mantenga.

© Centro Internacional de Estudios para la Descolonización “Luis Antonio Bigott”, 2025

Edición:
Diego S. González Porras

Diseño de portada:
Juan Carlos Linares

Diagramación:
Guillermo Peláez Machado

ISBN: 978-980-7998-19-2
Deposito Legal: DC2025000881

ÍNDICE

Porque la Revolución es Cultural... hacia el Estado Comunal	p.9
¿Desde dónde me miro y me muestro?	p.11
Viernes de joropo	p.16
Fiesta en La Candelaria	p.19
Pa'que vos te lo cepilleis	p.22
El carnaval y su diversidad	p.24
La diversidad cultural del Zulia	p.27
Símbolos y resistencias en la semana mayor	p.29
¿Cómo aprendemos nuestras identidades?	p.31
Tamunangue en Caracas y redes organizacionales pa' la resistencia	p.34
Los que no saben que saben	p.39
Bajo nuestros pies	p.43
Bajo nuestros pies:: un proyecto artístico comunitario	p.45
La museología metódica de aprendizajes para la descolonización	p.53
El anteproyecto de tesis doctoral. Los sentidos y el sentido del artista. Propuesta desde la danza escénica de tradición	p.57
Los sentidos y el sentido del artista	p.59

*Como mariposa azul al vuelo, se entreteje
la nostalgia de tu ausencia.
Amiga, madre, hermana-mujer.*

En homenaje a Arianne Velis Ordosgoitti (1964-2023).

PORQUE LA REVOLUCIÓN ES CULTURAL... HACIA EL ESTADO COMUNAL

La cultura es inherente al ser humano, en ella se asientan nuestros valores, los saberes, las creencias, las formas de organización social, las maneras de relacionarnos, de producir y transformar nuestros alimentos, de cobijarnos. La cultura del trabajo y de los procesos productivos establece una relación dialógica con el mundo simbólico de la cultura (la música, la danza, la pintura, el teatro, la literatura, etc). ¿Cómo trascender en el proceso revolucionario la visión de cultura limitada a las artes como nos la impusieron los colonizadores, en la cual el poder de los aparatos ideológicos privilegia La Cultura Occidental enmarcada en las “bellas artes” por encima de la cultura productiva? ¿Cómo legitimar Otros Saberes y Otras formas de organización? ¿Cómo hacer visible la mano invisible del poder que impone una cultura que nos acultura y que transforma nuestros valores? ¿Cómo insurgir ante el poder de la academia y la institucionalidad del saber? ¿Cómo darnos cuenta de que la penetración cultural es parte de la guerra de cuarta generación y es la ofensiva del imperio? ¿Cómo construir el Estado comunal desde el Estado burgués? ¿Cómo hacer visible la cultura productiva en la cual se asienta nuestra soberanía e independencia? Responder estas preguntas es el reto a resolver para hacer la revolución cultural y la construcción del Estado comunal.

Hacer la revolución cultural es transformar las relaciones de poder y reconocer las diferentes formas de organización social que han existido; en algunos casos desde hace 400 años aproximadamente, como son las Cofradías, las Sociedades Religiosas, la Cayapa, la Mano Vuelta y el Convite, y en otras, durante más tiempo como los Consejos de Ancianos. En cada una de ellas se expresan los valores de los y las venezolanas: la solidaridad, la hermandad, el compañerismo, la igualdad, la justicia, entre otros. En contraposición de los valores que nos venden los medios de difusión masiva, la competitividad, el valor de cambio por el valor de uso y la viveza. Hacer la revolución cultural es propiciar las relaciones interculturales, es la inclusión del Otro y la Otra, que implica la cultura de la paz, donde cabemos todos y todas.

Hacer la revolución cultural es la visibilización de los Otros saberes, los no académicos. Pues el poder de la institucionalidad del “saber”, se ha encargado de legitimar unos sobre otros, el registro escrito por encima de la oralidad, y con ello se ha perdido el respeto al anciano como portador y transmisor de conocimientos, pues ya no se acude a su saber sino al libro y al internet; sin descalificar estos últimos es necesario retomar el valor de la palabra y el gesto, pues gran parte de nuestra memoria histórica, de las crónicas, de las curaciones, están en la oralidad que es necesario registrar.

Hacer la revolución cultural es avanzar en la consolidación de las Empresas de Propiedad Social Directa Comunal cuyos proyectos están basados en los saberes y valores de la cultura de tradición, que son además sostenibles y sustentables, permiten la articulación y complementariedad del poder popular, la propiedad colectiva de las máquinas y herramientas de producción, incorporan el saber del maestro y la maestra de tradición, garantizan la continuidad del saber, el sentido de pertenencia a la patria que construyen soberanía e independencia. Es decir, darle el poder al pueblo, y citando a Michel Foucault (1976) en *Microfísica del Poder*, quien hace referencia a que los movimientos populares siempre han sido presentados “...como producidos por el hambre, los impuestos, el paro; nunca como una lucha por el poder, como si las masas pudiesen soñar con comer bien pero no con ejercer el poder...”. Insisto en la necesidad de la transferencia del poder al pueblo, para que haya verdadera revolución cultural y lograr la constituyente desde el Estado burgués para darle paso al Estado comunal.

“Una revolución debe asentarse en las más radicales, vuelvo otra vez, las más radicales tradiciones —fíjate— tradiciones, estoy hablando de una revolución que se afinque en lo tradicional, pareciera una contradicción pero no lo es”.

Hugo Rafael Chávez Frías

Comuna o Nada...la lucha por la independencia continúa.

¿DESDE DÓNDE ME MIRO Y ME MUESTRO?

Desde que tengo memoria siempre me ha gustado el arte, regreso a mi primera infancia y me veo montada en una silla, cantando (cosa que hago muy mal) o bailando y mis padres de público.

Ya en la escuela, precisamente en el kínder, al que ingresé de 3 años, siempre estuve presente en los bailes que se montaban. Me cuenta mi mamá que estando en el salón de clases, pasó el profesor de danza y escogió a varios niños y niñas para el ensayo de “El Caballito”, yo no fui seleccionada y llegué a la casa llorando; ella tuvo que ir a la escuela y conversar con el maestro. Después de esa situación, siempre participé en uno o varios bailes (1967-1976), contando siempre con el apoyo de mis padres quienes me compraban los trajes e indumentarias para mi participación.

Para el año 1980, mi hermano Enrique quien trabajaba en el Instituto Nacional de Folklore (INAF) me invitó a inscribirme en los Talleres que se dictaban en las vacaciones escolares en la Concha Acústica del Parque del Este (hoy Parque Generalísimo Francisco de Miranda). Al terminar las vacaciones, en ese mismo espacio la maestra Elia Díaz dictaba talleres de danza a través de la Casa de la Juventud de Consucre, a los cuales me incorporé.

Para el año 1981, me uno de nuevo a los Talleres del INAF los cuales dirigía el maestro Gustavo Silva. Se nos informa que se dictará un curso con duración de 1 año (septiembre 1981- septiembre 1982), el cual se denominó “Formación de Bailarines para la Proyección de las Danzas Folklóricas de Venezuela”; casualmente el inicio del curso coincide con la culminación de mi bachillerato. Me pre-inscribo en el curso; para ingresar había que realizar pruebas psicológicas y físicas, pues el mismo era bastante exigente con clases teóricas y prácticas los cinco días de la semana, de 7 de la mañana a 1 de la tarde.

En los cursos vacacionales del año 1981, conocí a mi futuro esposo y padre de mi hija; Omar Orozco, unión que duró 35 años —hasta que la muerte nos separó—. Hicimos de la danza nuestro proyecto de vida, nos preparamos juntos para la prueba del curso del INAF, del cual egresamos en el año 1982 y nos casamos. Fueron muchas las fiestas de tradición que visitamos y los talleres que dictamos a lo largo y ancho del país. Luego emprendimos varios proyectos: estudiamos en la Escuela de Artes en la Universidad Central de Venezuela, bailamos en “Vivencias Populares” de la Fundación Bigott y luego él concursó y quedó seleccionado para dirigir la agrupación “Vasallos del Sol” de la misma Institución, desde el año 1990 al 2012 cuando desaparece el grupo. Con Vasallos recorrimos diferentes festivales, entre ellos los del Comité Internacional de Organización de Festivales Folklóricos (CIOFF) con el apoyo de la Fundación Bigott.

En esos años el musicólogo Rafael Salazar y Omar Orozco crean Danzas Itanera, agrupación que nace con la intención de trabajar las danzas tradicionales venezolanas con el apoyo de diferentes músicos; las presentaciones ya no dependerían solamente de una agrupación musical. Con este grupo tuvimos la oportunidad de realizar diversos viajes apoyados por el Estado venezolano.

Al desaparecer la agrupación “Vasallos del Sol”, nace “Ensayo Colectivo”, dirigido por Omar Orozco y con el apoyo de la Fundación Bigott. En nuestras conversas me comenta que está trabajando una nueva propuesta, puesto que la que creó con Vasallos estaba caduca. Su oferta se estaba consolidando en un “Stop Motion” llamado “Somos Puente” el cual lamentablemente no culminó. Fui llamada en su lugar para cerrar la creación de la danza escénica de tradición con el apoyo de Marialejandra Orozco, Harold Palacios y Nicolás Brito. Después del fallecimiento de Omar, quedé responsable de Danzas Itanera y algunos espectáculos que estuvieron bajo la dirección general de Rafael Salazar y la dirección artística de Armando Carías; así como también me hice cargo del cierre de los talleres navideños con Ensayo Colectivo. Cerrado este período el trabajo creativo y directivo de ambas agrupaciones fue asumido por Marialejandra Orozco.

Mis estudios formales, siempre han estado vinculados con lo cultural. Para la licenciatura en la Escuela de Artes realicé mi trabajo de investigación acerca de Propuestas de Políticas Culturales para la preservación del Patrimonio Inmaterial: caso Parroquia Naguayá, Municipio Vargas, Estado Vargas

(ahora La Guaira). Egresé del VI Curso Regional de Planes y Programas de Formación de Agentes para el Desarrollo Cultural, especialidad: Diseño, Gerencia y Evaluación de Proyectos de Preservación del Patrimonio Natural y Cultural, realizado en el Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural (CLACDEC). Para la Maestría en Ciencias de la Educación, realizada en la Universidad Nacional Experimental “Simón Rodríguez”, el tema fue Propuesta para la Construcción de Espacios Educativos Identitarios en la Venezuela del siglo XXI. En la misma línea, mi trabajo de investigación (que espero culmine en mi tesis para optar al título de Doctora en Artes y Culturas del Sur de la Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE), está en la búsqueda de una pregunta que me lleve a construir una propuesta relacionada con la danza, la cultura, el arte, la identidad y la descolonización.

Por otro lado, mi lugar de enunciación no puede estar desvinculado con mi formación familiar que me enseñó desde diversos lugares educativos identitarios a querer a mi Patria y me arraigaron a la familia, las historias, cuentos y leyendas que surgían de una casa como la que narra Isabel Allende en su libro “La Casa de los Espíritus” —cuando al sonar las 12 campanadas del reloj comenzábamos a sentir los ruidos y pasos de quienes habían vivido años atrás en ese lugar y habían partido a otro mundo—: mi abuela Lilia, por ejemplo, hablaba en las noches con “Viejito” (mi abuelo Gumersindo) en la cocina, aun cuando éste ya tenía más de 30 años muerto. Además, mi papá sensibilizó mis oídos con la música de Gualberto Ibarreto, el Quinteto Contrapunto y Lilia Vera, entre otros. A mis tíos, Enrique y Bartolo, les agradezco por todos los cuentos que me contaron; mi hermano Enrique me llevó de su mano y me introdujo en el campo de la investigación de nuestras raíces; Nacho y Liliana fueron compañeros de juegos de mi infancia. A mi mamá, entre muchas otras cosas, le agradezco por sensibilizar mi paladar con el gusto de nuestra gastronomía y los sabores de los productos nacionales.

Por no perder mi coherencia, mis trabajos educativos y de investigación siguen vinculados a la tradición, entre ellos los artículos de Ciudades Paralelas: Culturas de resistencia que escribo para el blog del Centro Internacional de Estudios para la Descolonización “Luis Antonio Bigott”; los proyectos de investigación que realicé con mis estudiantes de Unearte: “Bajo Nuestros Pies: una mirada desde la parroquia Santa Teresa en Caracas” y la que llevo actualmente: “Reflejos”. Así también, en el Museo Nacional de las Culturas impulsé el proyecto de Museos Escolares. Con la Escuela Nacional de Culturas Populares tuve la oportunidad de participar en la experiencia desarrollada con los Consejos Comunales de los municipios Boconó y Jáuregui del Estado Trujillo; y en el Centro de la Diversidad Cultural fui responsable de las mesas de trabajo y el programa “Maestros de Tradición” en el “Encuentro Nacional por la Diversidad Cultural”.



Omar Orozco y Arianne Velis

*Me cuesta entender el espacio sin ti,
me quedo en mi esquina de la cama aunque no estés,
mezclo el olor del café con el calor de tu boca y
el color de tus medias todas las mañanas.*

*Esa sensación eres tú en mí.
Una confluencia de espacio, olores, imágenes y temperaturas,
y siempre se me hacen presentes en momentos cuando añoro estar contigo.*

Poema escrito por Omar Orozco para Arianne Velis

CIUDADES PARALELAS: Culturas en resistencia*

* Este es el título que Arianne le dio a esta serie de artículos publicados en su mayoría en el blog Descolonización: Política y Cultura del Centro Internacional de Estudios para la Descolonización Luis Antonio Bigott.

VIERNES DE JOROPO



6 de febrero, 2023

Son las 4 de la tarde en Caracas, viernes 27 de enero del año 2023 y la mayoría de los y las caraqueñas regresan de sus labores habituales, hay tráfico en las grandes avenidas, multitudes que se agolpan para subir al transporte público, bien sea superficial o subterráneo, otras y otros hacen compras para la cena y sentarse frente al televisor. Hoy juega Caracas contra La Guaira, los fanáticos de ambos equipos se dirigen al estadio de la Ciudad Universitaria; y un gentío hace cola para surtir de gasolina los vehículos cuya placa, para ser atendidos este día, debe finalizar en numeral 9 o 0.

Esa es la cotidianidad de la capital un viernes en la tarde. En oposición a esa situación, hay una cultura de resistencia ante los embates de los problemas económicos, de suministro de gasolina y la cultura de masas; para esos otros y otras, los que nos movemos en las redes de las fiestas tradicionales y populares de la ciudad, es habitual salir desde temprano a nuestros trabajos ya pensando que el día será largo, pues de allí nos iremos directo al joropo; mientras otro grupo de bailadores y bailadoras se alistan para ir a disfrutar de la fiesta mirandina que está empezando a sonar en el Bar Las Palmas de la Avenida Nueva Granada.

El movimiento se está gestando desde tempranas horas en el local y, paralelamente, esta red sociocultural se alista para bailar; mientras otra gente que transita a lo largo de la noche por la Avenida Nueva Granada ignora completamente lo que se desarrolla dentro de las instalaciones de Las Palmas. Ni lo perciben, sólo miran gente reunida que liba licor al frente del local, ya que adentro, el calor es insostenible por la cantidad de bailadores y bailadoras que disfrutarán hasta la noche de la música del joropo que identifica a una parte de los caraqueños.

Ahora quiero que se imaginen dentro de la fiesta, lo primero que van a observar son los instrumentos con que se interpreta el joropo mirandino o central. El arpa central se distingue de la llanera por tener la “caja” de resonancia más pequeña, tiene 34 cuerdas, siendo las últimas 13 de metal; además de las maracas y “el buche” (el cantante, que es el mismo que toca las maracas). Este viernes, disfrutamos de la ejecución del arpista Juan Aponte “El Tira Besitos,” y entre la diversidad de cantantes con los cuales nos regocijamos los bailadores y bailadoras estuvieron Cruz González “El Pollo de Guárico”, William Martínez “El Perrito Mirandino” y Tomás “El Turpial de la Bandera”. Con la

animación de Edgar León “El Hombre del Zarcillo”, quien invitó para el sábado 4 de febrero a la fiesta del Baile de La Candelaria en Paracotos, en el Club de los Hermanos Ceballos. Y entre las promotoras del baile estuvo Francelys Añanguren “La Negrita de Oro de Barlovento”.

Recuerdo las fiestas de joropo de los años 80, cuando amanecíamos bailando en la Quinta “Aquita” en el Paraíso, donde funcionaba el Club de Mersifrica (“Mercados, Silos y Frigoríficos del Distrito Federal, C.A), o en el Club de la Policía Metropolitana cerca del Zoológico en la misma parroquia; también se realizaban fiestas en la Casa del partido URD (Unión Republicana Democrática) en la avenida San Martín, parroquia San Juan o en la casa del partido Copei (Comité de Organización Política Electoral Independiente), en la parroquia El Valle. Nos enterábamos de las fiestas por las emisoras radiales por las cuales se invitaba a joroperas y joroperos a los bailes. Así como lo lee, en esa época en estas fiestas ya utilizaban lenguaje inclusivo de género. Hoy en día además de los programas de radio la información es transmitida por las redes sociales.

Las fiestas son una suerte de “emprendimiento productivo”, tanto económico como identitario. En las fiestas joroperas de los años 80, generalmente los hombres cancelaban la entrada y las mujeres



ARIANNE VELIS ORDOSGOITTI

pasábamos gratis, o si no, sólo pagaba el hombre que bailaba, el cual salía a la pista y se colocaba el dinero en la oreja o el bolsillo de la camisa y la señora responsable del baile se dirigía a él para cobrarle, retiraba el dinero y le marcaba la camisa con un lazo que sujetaba con un imperdible, esto le permitía bailar hasta el amanecer. Con este dinero y la venta de comida y cervezas se pagaba a los músicos y se obtenía la ganancia del organizador. En el local Las Palmas, se cancela sólo el consumo de las cervezas. Es decir, es una actividad autosustentable.

Por otro lado, es conveniente que observemos que a pesar de que algunas dinámicas han cambiado, se mantienen las diversas ciudades o las ciudades paralelas que se han instalado en un mismo territorio, cada una lleva una dinámica propia y a veces se entrecruzan. Porque ese joropero y joropera que encontramos los viernes, son el mismo y la misma que comparte el asiento del transporte público en la semana con usted, la que nos vende y el que nos vende en una tienda o en un quiosco, una empleada o un empleado público, o el motorizado. O como anunciaba el animador de la noche “llegaron los Youtube... ¡y sí bailan!” porque allí en Las Palmas, los bailadores y bailadoras se conocen, saben quiénes son los nuevos, los que llegan por primera vez. En ese lugar, durante ese tiempo, se es una familia donde se comparte el bailar con todas y todos, es decir, no se necesita llevar pareja. Como anécdota, puedo mencionar que entró un motorizado desconocido quien no fue invitado por algún joropero o joropera y, enseguida, se prendieron todos los celulares para registrar al anónimo, es una comunidad que se entre-cuida.

El horario del Joropo, ahora es de matiné. La fiesta estaba muy animada. Faltando poco para las 11 de la noche el local quedó casi vacío. Entiendo que ya va a cerrar el metro, y aunque el lugar estaba lleno (tanto así, que a las 9 de la noche tuvieron que retirar las mesas para dar espacio al baile); eran pocos los vehículos estacionados al frente, porque la mayoría de los joroperos y joroperas son “gente de a pie”, habitantes de las parroquias aledañas; como anunciaba el animador: de El Valle, Coche, El Cementerio, un grupo de Petare y otros de Baruta “Piedra Azul”.



Con el fin de deconstruir algunos mitos, puedo agregar que desde la escuela nos enseñaron como símbolo de la identidad que el baile nacional, el joropo con arpa, cuatro y maracas; el traje típico el liquilique y la falda de flores con blusa de faralao y alpargatas; todo ello lo imaginaba en los campos de Venezuela y creyendo que era de la gente mayor. Mientras tanto se nos negaba al vecino o a los abuelos como portadores de nuestra cultura de tradición. El viernes de joropo, nos encontramos en la ciudad capital, música interpretada con instrumentos distintos (aquí no hay cuatro y el arpa es más pequeña), gente de todas las edades que además bailan entre ellos sin importar la diferencia generacional; así observé a un joven de 18 años bailando con una señora mayor de 80 años y no son familia; niños y niñas que asistían con sus representantes; la mayoría jóvenes entre 20 y 40 años; así como adultos contemporáneos mayores de 50. Una fiesta que incluye a todos los grupos etarios. Además, vestidos con sus mejores galas: jeans rotos, zapatos de tacones, de goma, trajes casuales, pantalones de vestir, gorras, rompiendo con los estereotipos impuestos desde la academia y me atrevería a afirmar que desde el Festival de la Tradición del año 1948 organizado por el investigador Juan Liscano y los programas llevados al Ministerio de Educación por el Maestro Abilio Reyes.

Finalmente llega la hora de partir, son las 11 de la noche y la salida del local nos vuelve a la realidad de la ciudad, una capital que no duerme, un baño de agua fría nos devela que ha perdido El Caracas y además nos recuerda que la placa del carro termina en 0 y debemos echar gasolina antes de las 12 de la noche en la Avenida Presidente Medina; pasamos por la Bomba Las Américas y la cola está larga, además que ya habían puesto el cono que anuncia que aquel será el último carro a surtir. Nos dirigimos a la Estación El Progreso a sortear el abuso de los coleados quienes son atendidos con prioridad por el 30L X 10\$.

En esta ciudad que resiste a la globalización; este viernes además de la fiesta de joropo en la Avenida Nueva Granada, se celebró en el barrio El Pedregal de La Castellana, en horas de la tarde Los Pastores del Niño Jesús. Y el 2 de febrero estarán los promeseros de la Virgen de La Candelaria bailando en la Plaza homónima. Son ciudades que viven en paralelo

FIESTA EN LA CANDELARIA



4 de febrero, 2023

Hoy 2 de febrero del 2023 hay celebración en la parroquia La Candelaria de Caracas, ha empezado desde las 8 de la mañana. Para mí el día se inicia “normal” con reunión de trabajo en la Unearte; ya advertí que me retiraría a las 11:45 am pues a las 12 quiero ser parte del festejo. Recorro las calles que me separan de la Plaza donde se ubica la iglesia: son 6 cuadras desde la esquina “Tito Salas” donde funciona el Rectorado hasta la esquina de la “Cruz”. Percibo que para muchos transeúntes hay un tiempo lineal; no el tiempo Otro que cobra significado para una parte de los habitantes de la ciudad, un tiempo que irrumpe la cotidianidad y abre espacio a la fiesta.

Me acerco a la plaza con la sensación de que no está ocurriendo nada extraordinario, los comercios y expendios de alimentos están abiertos. Las Testigos de Jehová reparten la Atalaya sentadas en un banco. Tomo algunas fotos a la fachada de la iglesia y entro. Allí me indican las Celadoras del Dr. José Gregorio Hernández que debo pasar por las puertas aledañas. Una vez dentro del recinto veo una multitud con sus velas encendidas, las velas de color amarillo y rojo que son las de la Virgen la cual es venerada ese día. En fracciones de segundo viene a mi memoria la noticia de la Tragedia de la iglesia de Santa Teresa, fue un 9 de abril del año 1952, día del Nazareno de San Pablo, uno de los visitantes gritó ¡incendio! y ésto provocó pánico en los presentes quienes corrieron en estampida dejando un saldo de 46 muertos y 115 heridos. Pasaron unos minutos y el párroco Eddy Polo que oficiaba la misa indicó que se debían apagar las velas, bajé la alerta y me introduje en la nave lateral derecha.

El rito católico transcurre según los parámetros establecidos por la religión oficial. Sin embargo, no todos cumplen con el mismo, pues allí de pie observo que entran y salen devotos y devotas quienes, con uniformes de empleados, públicos o privados, aprovechan la hora del almuerzo para pasar un momento; también veo a una señora que tiene su carrito de mercado, otra con su niño en brazos y otro con un niño en silla de ruedas. Me doy cuenta cómo, más allá del mito de la religión oficial, el pueblo realiza sus ritos de fe, —o mejor dicho—, lo que el poder de la iglesia y la academia han catalogado como lo mágico o en el mejor de los casos lo mágico-religioso. Es una cultura que se

resiste y mantiene sus mitos y sus ritos en las celebraciones oficiales, pues en medio de la misa una señora me indica que para que la vela quede bendita, debo encenderla dentro de la iglesia y luego la apago y me la llevo para mi casa; la misma deberá ser encendida cuando necesite un “favor especial” o un milagro. De igual manera lo debo hacer con el agua: sostenerla en la mano cuando el sacerdote eche la bendición.

Aquí es necesario prestar atención a los ritos mágico-religiosos que ocurren durante la celebración; así como la bendición de las velas y del agua; los colores de las velas que son los mismos del fuego (amarillo y rojo), el fuego como purificación. Pero los de la religión oficial también son ritos mágico-religiosos, tales como: convertir la hostia y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo.

Es necesario evidenciar las organizaciones del poder popular que están presentes en la parroquia, algunas de ellas vinculadas a las religiones y otras de carácter popular y que trascienden a los Consejos Comunales: las Celadoras que custodian al Dr. José Gregorio Hernández Cisneros; las responsables de recoger la limosna identificadas como “Santuario de Nuestra Señora de La Candelaria”; los vendedores de velas, escapularios, imágenes y milagritos ubicados en el frente del templo; los cargadores de las andas que llevan a la virgen de La Candelaria; además de estos encontramos en la plaza a los jugadores de ajedrez y de dominó, los bailarines de hip-hop; el grupo que realiza entrenamiento físico, los del club de jugadores de ping pong; los jugadores de fútbol; igualmente existe un módulo de la policía, el Club de la tercera edad, los Cristianos quienes reparten sopa a los empobrecidos del país los domingos en horas del mediodía y la organización de comerciantes de la parroquia. Y más allá de la plaza: la Red de Ecosistema de Economías Culturales “Casino” y la agrupación de teatro de calle “Comunicalle”.

Durante la ceremonia los cantos fueron interpretados por el Orfeón Libertador, y al concluir un grupo de músicos y bailadores/as de “Vasallos de La Candelaria” (festividad oriunda del Estado Mérida), ejecutaron la manifestación en la plaza frente a la iglesia al ritmo del cuatro, maracas, tambora y violín. Aquí en Caracas, los bailadores y bailadoras entraron a la iglesia y realizaron unas peticiones, entre ellas solicitaron por la salud de dos compañeros de la danza tradicional: Anthony Gaspar y el Maestro Freddy Medina. Esta agrupación es dirigida por Henry Ardila y participa en diversos espacios de la ciudad, así los encontramos en los municipios Chacao y El Hatillo.

Son las 3:30 de la tarde, ha terminado la celebración que se inició a las 12; los y las organizadores de la iglesia, —los devotos y vendedores—, se preparan para la nueva ceremonia que iniciará a las 5 pm, la cual incluye además de la misa la procesión de la imagen de la Virgen por las calles aledañas a la plaza, la función se volverá a iniciar. De regreso a la cotidianidad, —a mi tiempo lineal—, recuerdo que no he almorzado y observo las ofertas que ofrece el sector para saciar el hambre: ventas de pizza; comida española en el restaurant “Don Quijote”; shawarma, comida rápida, hamburguesas y perros calientes en el “Tropi-perro”, volteo y veo una larga cola para comprar helados; y más abajo, cachapas. Pienso en la sensibilización de los sentidos y su relación con la estética y la identidad, la razón y la emoción me indican que lo más apropiado sería comer cachapa, el bolsillo me aterriza en la realidad, es decir, lo nuestro es lo menos económico para consumir y pienso en cómo fortalecer la identidad y sensibilizar el gusto con los precios del mercado o ¿será que piensan que la identidad se fortalece nada más con la mirada y no a través de todos los sentidos?

La festividad más cercana que se realizará en la plaza de La Candelaria será la “Misa de las Madamas”, el próximo 19 de febrero. Esta es una celebración que se realiza en El Callao, Estado Bolívar, previo al lunes y martes de carnaval y que los callaoenses que viven en la capital de la República Bolivariana de Venezuela la han replicado en este espacio. Si usted es “gente de a pie” le será muy fácil llegar en transporte público que circula por la avenida Urdaneta o por la avenida Universidad; también en el Metro estación Parque Carabobo. Si va en vehículo particular tiene la posibilidad del estacionamiento municipal ubicado debajo de la plaza La Candelaria, tarifa plana de \$1, otro estacionamiento pertenece a uno de los centros comerciales que está aledaño a la plaza cuya tarifa son \$3, y si no, deberá parar en la calle la cual ha sido objeto de apropiación indebida del espacio público por parte de los “parqueadores” quienes se han hecho “dueños” de las calles de La Candelaria y deciden quién se puede estacionar, dónde y cuánto le cuesta. Estamos en presencia de dos ciudades paralelas una festiva en un tiempo otro; y la otra, en un tiempo lineal que atropella los sentidos, los derechos y la identidad.



PA' QUE VOS TE LO CEPILLEIS.

9 de marzo, 2023

Favor leer en canto zuliano

Traducción caraqueño-zuliano: Samuel Pérez

Mirá primo, son las 5 de la mañana del viernes 17 de febrero del 2023 y voy rumbo a la Costa Oriental del Lago de Maracaibo en el Estado Zulia, hace un frío mollejúo. He tenido la oportunidad de visitar el estado al menos en 10 oportunidades, de las cuales es la tercera vez que voy en plan de paseo y no de trabajo; con la fortuna de ir acompañada de un verdugo al volante

Son aproximadamente las 11 y 20 cuando tomamos la carretera Lara-Zulia y es allí donde empieza a formarse el brollo, pues en su recorrido de 285 Km, que se inician en la ciudad de Barquisimeto y culminan en el puente sobre el Lago de Maracaibo “General Rafael Urdaneta”, pasamos 75 “policías acostados”, de los cuales 55 pertenecen al Estado Lara. Miarma, hay que estar loco pa' meterse por esa reverga e' carretera donde no están pintados ni tienen ningún tipo de identificación los reductores de velocidad que, sumados a la gran cantidad de huecos y las fallas de borde, escoñetan cualquier vehículo, hago referencia al trayecto que va desde el peaje “General Jacinto Lara”, na' guará, hasta los límites con el Estado Zulia en El Venado.

Si vos te fijáis, cuando venís por Carora te comercializan: el chivo, queso e bola, suero, utensilios de cocina realizados en hierro colao, además, de venta de tejas, bloques, cerámicas y lajas de piedras. Mientras que como vos sabéis, la Costa Oriental del Lago, además de ser una región petrolera, es una zona ganadera y productora de leche y queso. Veis por toda la carretera la venta de carne de vacuno y porcino; quesos y cachapas. Así como pa' comer de todo y devolverte con la barriga como colchón doblao. También en el camino vos te podéis pegar la guallacolita. Eso sí primo, debéis llevarte bastantes cobres.

En esa mollejúa carretera de casi 4 horas desde Barquisimeto hasta Ciudad Ojeda, te venís achicharrada e' calor y sin tener abanico, fui sintonizando las diversas emisoras tanto de Lara como del Zulia, incluso de Trujillo; me llamó poderosamente la atención que en ninguna se oía el cantao larense ni el zuliano; así como tampoco el trujillano. Parecía que los locutores y las locutoras eran todos y todas del centro del país.

La lavativa que nos sucedió entrando al Zulia; fue que nos paran unos roñoqueros que iban en una chirrinchera de color rojo y nos dicen: “Mire primo, se nos accidentó la camioneta y tenemos que comprar el aceite que nos cuesta \$6 el litro, nosotros veníamos a vender desinfectantes, pero tenemos que vaciar la camioneta” —todo esto mientras nos llenaban el vehículo con 16 litros del producto y nos pedían los cobres para el litro—. Así llegamos a la casa de la familia Pérez Guanipa cargando la mercancía y lo primero que nos dijeron “No mijo, eso es un modus operandi pa' que le compréis los productos”. Es decir, nos jodieron par coño.

Los Pérez Guanipa, son excelentes anfitriones y nos hicieron pasar unos días vergatarios; además Samuel es un emprendedor que comercializa la marca “Don Potro”, que vende: deditos de mozzarella, carne empaquetada de primera para parrilla y hamburguesas, y alitas de pollo “Bufalo wings”. Todos estos ricos alimentos tuve la leche de disfrutar y se los recomiendo pa' que le embullen la vida.

Pasan unos días y se me ocurre preguntarle a Samuel y a su esposa Rosaury si a ellos en la escuela los enseñaban a escribir con el vos, a lo que me respondieron: “No, imaginate que en la escuela no podéis escribir ni habláis, eso solo lo hacemos en la casa”. Eso me alerta porque estamos evidenciando una escuela que es negadora de la diversidad cultural reconocida en la Constitución de

la República Bolivariana de Venezuela, además de contar en la educación básica con el currículo intercultural.

Otro día converso con una persona también zuliana quien me confiesa que a ella no le gusta hablar así de “vos” porque le parece feo, vulgar y chabacano. ¡Vergación!, me asombro del poder de los medios, en este caso de la radio y de la educación como negadoras de nuestra diversidad e incentivadoras de la vergüenza étnica. ¿Cómo podéis en pleno siglo XXI tener que asumir otra forma de expresión oral y escrita diferente a tu cultura de origen?, pues estamos presenciando un proceso transculturizador y colonizador en una región de Venezuela. ¿Qué diría de esto el maestro Luis Antonio Bigott? Es decir, ¿que existe una forma de comunicación “oficial”, “normal”, “educada”, “occidental” con la que debemos formar a los niños y niñas del Estado Zulia? Como vos veis nos encontramos ante dos ciudades paralelas, una en resistencia y otra que pretende imponer su visión de mundo contraviniendo las leyes vigentes, hemos vuelto a la colonia “se acata, pero no se cumple”.

Sin embargo, a pesar de los medios y la escuela, me encontré con una cultura de resistencia foronda de su gentilicio, que “habláis como queréis” y que se expresa en la cotidianidad de la vida, que multiplica y fortalece su forma de hablar a través de sus generaciones. Así que, pa’ que sepáis vos, seguí contando con mi apoyo y por ello hay que picarle la torta.

Vea:

- Castellano, L. Diccionario Español Maracucho, disponible en <http://luiscastellanos.org/venezuela/diccionario-espanol-maracucho/>

- González, A. DiccionarioUB maracucho: desde “Chinita” hasta “Rabúo” disponible en <https://elestimulo.com/ub/viciosidades/2017-12-01/diccionario-ub-maracucho-desde-furro-hasta->



Mercado de las pulgas en Maracaibo

EL CARNAVAL Y SU DIVERSIDAD

27 de marzo, 2023

El carnaval es una fiesta vinculada a la religión católica que significa la liberación de la carne y se celebra lunes y martes antes del Miércoles de Ceniza con el que se inicia la Cuaresma: ésta son 40 días de abstinencia de comer carne (en todos los sentidos). En esta oportunidad quiero escribir acerca de la fiesta carnestolenda vinculada a la religiosidad popular, es decir, las diversas maneras como son celebradas por el pueblo.

Para este año 2023 la celebración se inició el 17 de febrero en algunas escuelas especialmente en el Subsistema de Educación Básica. En Caracas se realizaron desfiles y concursos de carrozas; por cierto, la carroza favorecida fue de la parroquia San Pedro con el tema de las guacamayas que adornan y visten de colores la zona. En la parroquia La Candelaria el día 19 se realizó la Misa de las Madamas, costumbre traída desde El Callao, municipio del Estado Bolívar, por los callaoenses que habitan en la ciudad capital. Ese día las madamas bailaron en la plaza frente a la iglesia al ritmo del calipso interpretado por “La Nueva Dimensión del Calipso”, dirigido por Arturo Fortti, al cual se sumaron otros músicos de la agrupación “Yuruary”, los amigos conocidos como “Los Listerines”, entre otros. Aquí quiero hacer un reconocimiento a la Madama Cleotilde de Billings, cultora que impulsó en Caracas la celebración del calipso.

Mientras esto sucede en Caracas, veamos como mundos paralelos se mueven simultáneamente a un mismo tiempo de diversas maneras. En Venezuela tenemos dos regiones emblemáticas por sus carnavales cuya vinculación cultural con las islas del Caribe es evidente, no solo en la música, sino también en su gastronomía, ellas son: el Estado Sucre con sus steelband en Carúpano y Güiria (Península de Paria); y en El Callao, del Estado Bolívar. En el primer estado, por su cercanía con Trinidad y Tobago se facilita el intercambio cultural, y en el segundo, la migración de los antillanos provenientes además de Trinidad y Tobago, Martinica, Guadalupe, San Vicente y Las Granadinas, St. Kitts y Nevis y Santa Lucía —atraídos por la explotación del oro a principios del siglo XX—. En estas fiestas es evidente el proceso intercultural que se dio para conformar una nueva cultura e incluso un nuevo idioma, el patuá.

Además de estas manifestaciones, encontramos en nuestro país, el martes de carnaval, la fiesta de La Hamaca en San Millán, Estado Carabobo; y el Miércoles de Ceniza, El Entierro de la Sardina tanto en Naiguatá, Estado La Guaira, como en la región de Barlovento, en el Estado Miranda.

Veamos lo que caracteriza estas celebraciones: en el municipio Bermúdez, del Estado Sucre, encontramos la ciudad de Carúpano, el carnaval se identifica por la sonoridad del steelband el cual es interpretado principalmente con tambores de metal, diferentes agrupaciones musicales acompañan a las carrozas. Mientras que en el pueblo de Güiria en el municipio Valdez, encontramos la comparsa j’ouvert —palabra francesa que significa abrir el día—, y se inicia a la media noche con fuegos artificiales, comparsas de brujas y las canciones se interpretan en patuá.

Así también hallamos en El Callao los calipsos cantados en castellano y en patuá, su música integra los compases del cuatro, rayo, bumbac, y charrasca de metal. A diferencia del Estado Sucre, aquí las comparsas van bailando por las calles, cada una lleva un estandarte, no es un desfile, sino que cada una realiza un recorrido diferente, aunque a veces se encuentran y si usted está desprevenido o desprevenida termina en otra comparsa.

La Hamaca, es un teatro de calle donde cuatro mujeres cargan las andas de las cuales cuelga una hamaca que lleva al “difunto marido”; a cuestas con él, recorren las calles del pueblo al canto de “Ya se murioó” “Hay que enterrarlaaaa” y bambolean el cuerpo a un ritmo acompasado del coro. Cada cierto tiempo se detienen y los hombres escenifican una pelea con palos mientras las mujeres dramatizan el llanto por el muerto. Mientras esto sucede, más de un desprevenido o una desprevenida lleva su balde de agua.

Y así llegamos al Entierro de la Sardina, el Miércoles de Ceniza, es un teatro popular de calle en el cual se escenifica el entierro de un pescado, que es llevado en parihuela por cuatro “viudas” que son

interpretadas por hombres disfrazados. La música es de parranda y los músicos van montados en la parte de atrás de un camión con barandas; además de las “viudas”, también los hombres interpretan los papeles de: cura, periodista, camarógrafo, doctor y enfermera; hay unas comparsas de cavernícolas y de vikingos. En Naiguatá sale la mayoría del pueblo disfrazado a bailar las parrandas y consumir licor; los visitantes se van sumando a la fiesta. El pasado año, me llamó la atención que ya no se juega con agua, pachulí ni negro humo; lo que a mi parecer le ha quitado diversión a la fiesta.

Ahora bien, si ya leí el artículo anterior “Pa que te lo cepilleis”; sabrá que estuve durante los carnavales en el Estado Zulia. Estando en Lagunillas pregunto por los carnavales y me dicen que sí hay unas comparsas que está anunciando el alcalde por Instagram; me conecto y escucho que la música de la publicidad es de samba, luego entro al enlace de cultura y el icono es un “indio” tipo Pocahontas de Disney. La colonialidad no les permite ver a los indígenas que habitan en el municipio sino al que ha sido posicionado en nuestro imaginario. No obstante, hubo desfiles por los alrededores de la Plaza Bolívar con música en vivo, con instrumentos de viento-metal, y grabadas de: samba, calipso y merengues.

Respecto al punto anterior traigo a colación que el año pasado en los Carnavales de Caracas 2022, en el Paseo Los Próceres, siendo las 11:30 am colocaban a todo volumen un reguetón no apto para todo público. Al hacerle la observación a los responsables de colocar la música, argumentaron que según la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela ellos deben colocar la diversidad musical del país; en mi artículo “La Identidad también es Musical” hacía una alerta de cómo funcionan los aparatos ideológicos en nuestro inconsciente. Razón por la cual el mantener nuestras raíces y los procesos interculturales forman parte de la cultura de resistencia ante el vasallaje de la penetración de símbolos, imaginarios y procesos transculturalizadores que no los percibimos por su sutileza. Por lo tanto, mi llamado es a estar consciente, porque como dicen por allí “en los detalles se cuela el diablo”; en este sentido la colonialidad está presente en la cotidianidad de la vida, la cual naturalizamos y asumimos como que siempre ha sido así.

A todas estas, mientras me informaba de los carnavales de Lagunillas, me entero que en Maracaibo hubo un tiroteo en el supermercado Samba, cuyos dueños habían sido amenazados y por no haber cancelado la “vacuna” entraron los delincuentes y abalearon a los presentes tanto a trabajadores como compradores. Me comentaban los comensales con quienes compartía la mesa que muchos negocios han cerrado sus puertas debido a las constantes amenazas. Aquí vemos como las ciudades de Venezuela viven realidades paralelas, unas festivas y otras, lamentablemente, muy tristes.

PD: acabo de recibir la noticia de que fueron apresados los responsables del acto terrorista del Estado Zulia.



La Hamaca



Carnavales de El Callao



Entierro de la Sardina. Estado La Guaira. Venezuela

LA DIVERSIDAD CULTURAL DEL ZULIA

14 de abril, 2023

Y llegó la despedida del Estado Zulia. Nuestro anfitrión Samuel nos llevó a conocer un nuevo local llamado “El Saladillo”, allí fuimos atendidos excelentemente por Héctor Romero dueño del local y conocedor de la cultura zuliana. Conversamos acerca de la música, la gastronomía, el habla del zuliano y la diversidad entre el marabino, el lagunillense, el jobitero y los nacidos en Isla de Toas. El jobitero es jocosos, siempre tiene una ocurrencia a flor de piel y los oriundos de la isla siempre hablan al revés; por ejemplo, para decirle a una mujer que es bella, dicen: “ahora es que está fea”.

Puedo decir que “El Saladillo” está muy bien decorado, adentro tiene la réplica de una fachada del pueblo El Saladillo con enlozado y todo, en el cual es posible sentarse a tomar unas guallacolitas (cervezas). Por supuesto, no faltan las imágenes de San Benito y de la Chinita; además de objetos de colección como teléfonos, radios, planchas y sacapuntas antiguos; así como una pared con palabras del gentilicio zuliano.

Estábamos conversando muy animados escuchando unas décimas zulianas cuando entra por la puerta uno de los mejores intérpretes de la misma, Juan Carlos Ekmeiro “El Cañón de la Décima Zuliana”, quien nos deleitó con sus interpretaciones, empezando por “Los Dos Zapatos Izquierdos”¹, en la cual narra de forma jocosa su vivencia al comprar un par de zapatos en oferta y descubrir más tarde que le habían dado los dos del mismo pie. Detrás de ésta siguieron otras y otras y más otras; pues su repertorio es inagotable: las tiene de diversos géneros: protesta, chistosas, amor, etc. A la pregunta ¿de dónde surge tu repertorio? Nos comentó que, de la vida misma, de la cotidianidad, de sus experiencias. Además de las décimas cantadas, también interpretó bambucos y danzas zulianas. Nos presentó a Juan Manuel Santos,² un niño de 12 años quien también nos cantó. Así que, si usted cree que el Zulia es solo gaita, pues no es así, su diversidad es amplia; en Gaitas tienen la de Furro que es la más comercial, además: la Gaita Tambora de los pueblos del sur del Lago de Maracaibo; la Gaita Perijanera, de Rosario de Perijá, la cual tuve la oportunidad de bailar en el pueblo en el año 2006; la Gaita de Santa Lucía, que la primera vez que la escuché fue en Santa Rosa de Aguas, en 1983. En ese momento recordamos a Chevoche uno de los mejores decimistas que no sabía leer ni escribir, pero poseía una sabiduría innata.

Ekmeiro me comenta que su madre y su abuela materna son wayúu, pero su abuelo era holandés y su padre arijuna (mestizo o criollo). Él tiene los ojos claros, su madre le dice que él es arijuna pero no debe olvidar sus raíces wayúu. Él vive en una casa en “Las Morochas”, pero antes vivía en palafito. Me comenta que cuando tenía 8 o 9 años, lo sacaron del agua, le dieron una casa y lo vistieron por primera vez con pantalones, se puso a llorar —pues estaba acostumbrado a estar desnudo o en guayuco—; pero, que gracias a eso él pudo aprender en la escuela, tener un médico y tener cultura. Esto me llamó la atención y comienzo a indagar ¿Tú no tenías una escuela dónde aprender, no aprendías todos los días en la cotidianidad de tu comunidad? ¿No aprendías cómo vivir en el agua, cómo construir tu vivienda, cómo pescar? ¿Acaso eso no es una escuela? ¿Será que te inscribieron en una escuela que te enseña matemáticas, castellano, física pero no te enseña para la vida, para tu cultura? ¿No existían los curanderos?

Juan Carlos comienza su historia. El pueblo de Las Morochas nace debido a un incendio que se produce en Lagunillas de Agua el 13 de noviembre de 1939, era un pueblo conformado por palafitos, allí había un prostíbulo y una de las trabajadoras conocida como “la caraqueña” encendió una lámpara

1 Ekmeiro, Juan. Décima “Los Dos Zapatos Izquierdos” disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3fM9ZtN0VtA>

2 En Instagram: @hermanossantos0304

de querosén y se quemó las manos, lanzó al Lago la lámpara y el aceite que se había derramado días antes en el Lago se prendió en fuego y destruyó todas las viviendas. El entonces presidente de Venezuela —el General Eleazar López Contreras— los reubica en el Lago, en el sector llamado Las Morochas, su nombre se debe a unas palmeras gemelas que estaban en la orilla.

El Cañón de la Décima no recuerda si fue en 1979 u 80 que los hermanos Báez, quienes tenían una naviera necesitaban la orilla para construir un muelle, por lo que les compran los palafitos y los ubican en casas amobladas que le construyen frente al lago, además de un dispensario, una escuela y buenos cobres. Personalmente creo que se inicia el proceso de transculturización, con una escuela occidental, que no respetó la diversidad y le negó su idioma, pues hoy en día sólo habla algunas palabras de wuayuunaiki. Aunque se rige por la ley wayúu y respeta al “palabrero”. Tristemente me comenta que desde hace unos 20 años ya no existe la Naviera, en su lugar colocaron un Cuerpo de Seguridad y amurallaron el Lago, lo cual les impide a los habitantes de la comunidad disfrutar del paisaje y salir a pescar, siendo un pueblo de pescadores.

El decimista es jubilado de PDVSA; además trabaja como cantante, los wayúu lo contratan para sus fiestas, se lo llevan para la Península de la Guajira, le cancelan bien, le dan el transporte, alojamiento y comida. Dura por esos lares como tres días cantando décimas que no repite, pues ha compuesto más de cien, aunque no las ha registrado ni publicado, el pueblo se las reconoce como propias.

Si algo puedo decir de los zulianos en líneas generales es que son orgullosos de su cultura, son ejemplos de ello: Héctor Romero, apostando a la memoria de la grey zuliana a través de su local “El Saladillo”; Juan Carlos Ekmeiro que a pesar del despojo, se aferra a sus raíces wayúu, y a la generación de relevo de los hermanos Santos. Además de la venta de su gastronomía: patacones, tequeños, la arepa cabimera, pastelitos y cachapas; pues su cultura de resistencia se impone, aunque el local donde vendan sus comidas tradicionales se llame Hollywood, sea un Mall, Super Market o el Smile Park.



Postal del restaurante El Saladillo

SÍMBOLOS Y RESISTENCIAS EN LA SEMANA MAYOR

8 de abril del 2023

La Semana Mayor o Semana Santa, como todo proceso cultural, está cargada de mitos que se recrean a partir de los diferentes ritos y simbolismos. En el desarrollo de este artículo trataré el tema de la religión católica y sus símbolos y cómo estos son escenificados a través de teatros de calle: el bien, el mal, la protección y el perdón. Aprovecho para mirar en paralelo estos mismos conceptos en la vida política actual del país. También hago referencia al sincretismo entre la virgen de las Mercedes y Obbatalá; y a la “Feria de las Pepitonas”. Son tres diversas miradas en un mismo espacio de tiempo.

La Palma Bendita: la Protección. Las palmas utilizadas el Domingo de Ramos son el símbolo que rememora el momento en que Jesús entra a Jerusalén y el pueblo le rinde respeto. Para una parte del pueblo la palma es símbolo de protección, la misma es colocada detrás de la puerta de la entrada principal de las viviendas; mejor si va acompañada con una penca de sábila para proteger de las malas energías durante un año.

Escenas de calle: En Venezuela existen poblaciones que escenifican la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesús en teatros de calle, entre ellos puedo mencionar las poblaciones de San Rafael de Mucuchíes, en el Estado Mérida —pueblo que tuve la oportunidad de visitar en el 2009—, y Caripito en el Estado Monagas.

Necesito aclarar que estos teatros de calle en que se escenifica la vida de Jesús tuvieron sus orígenes en los autos sacramentales, los cuales consistían en enseñarle a los colonizados la religión a partir de los pasajes bíblicos que eran escenificados en actos breves que culminaban con cantos y bailes o “mojigangas”. El arte, especialmente el teatro y la plástica fueron utilizados para el adoctrinamiento, eran los medios de difusión de la época. Hoy en día estos autos se han modificado pero su esencia se mantiene.

El Día del Perdón: El lunes es el perdón a Barrabás y se simboliza con la liberación de un privado de libertad. Este ritual se había perdido y fue retomado en 1990 en la iglesia “Dulce Nombre de Jesús” del casco colonial de Petare ubicado en el municipio Sucre de la Gran Caracas. Este año, salió la procesión con Jesús en las columnas y se dirigió al Concejo Municipal, ubicado frente a la plaza Sucre; el párroco tocó la puerta y solicitó clemencia para el reo, petición concedida por quien preside el Concejo Municipal (en ese momento era María Collantes).

El bien, el mal y el perdón en la vida política de Venezuela: Como hemos evidenciado desde artículos anteriores trato de exponer cómo suceden actividades paralelas como si una parte de la población no tiene que ver con la otra. Curiosamente este año sucedieron dos escenas dentro de la iglesia “Dulce Nombre de Jesús”: Por una puerta salió la procesión y por la otra entró el funeral de Enrique Mendoza —fallecido el mismo día 3 de abril en horas de la mañana— político que ejerció el cargo de Gobernador de Miranda y el de Alcalde del municipio Sucre. Mendoza fue dirigente de la “Coordinadora Democrática” y uno de los responsables de la salida del aire del canal Venezolana de Televisión, acompañado de la exhibición mediática de un carácter dictatorial. Así, por una parte, se perdona a un privado de libertad y por el otro, algunos pobladores del municipio Sucre estaban rindiendo un acto de respeto y despedida al difunto dentro de la iglesia.

Recorrido de los 7 templos: Más allá de la significación del recorrido que realiza Jesús después de la Última Cena el Jueves Santo; quiero resaltar la importancia del sincretismo que se evidencia ese día en la Iglesia de la Virgen de las Mercedes, ubicada en la esquina homónima en la parroquia Altigracia de Caracas. Para la religión yoruba conocida popularmente como “Santería” esta virgen representa a Obbatalá, razón por la que el Jueves Santo nos encontramos con largas colas de los practicantes de esta religión haciendo fila para entrar en el templo. Situación que no se vive en el

resto de las iglesias. Es un proceso intercultural interesante de estudiar porque se encuentran dos grupos culturales practicantes de diferentes religiones quienes conviven en un mismo espacio sin que esto perturbe a ninguno de los dos grupos. Creo que es único ese momento, pues en otras ocasiones traté de hacer un encuentro y un foro entre representantes de ambos dogmas y la respuesta de una estudiosa de la Santería fue “no nos vamos a sentar al lado de ninguno que haya maltratado tanto nuestras creencias”; mientras que el representante de la religión católica contestó: “arriba en el altar sólo estarán presentes los representantes de las tres religiones monoteístas, los demás pueden estar abajo”.

La Quema de Judas: el triunfo del bien sobre el mal. Aquí en este ritual encontramos el fuego como elemento que representa la pureza, limpieza y desinfección de todo lo malo. El Domingo de Resurrección se quema a Judas en casi todos los pueblos del país: se escoge un personaje o situación para “exorcizar”; se realiza en público la lectura del “Testamento”, el cual es bastante jocoso; realmente estos documentos son una crónica de las situaciones políticas y económicas de cada momento de la historia, si estos testamentos pudieran compilarse en un texto, nos darían una visión de las realidades del país narradas por las propias comunidades.

En la parroquia San Pedro de Caracas este año se “quemaron” a los apátridas representados por los y las involucrados en los hechos de corrupción de PDVSA. Judas llevaba una braga color naranja, igual a las usadas por los detenidos.

...

Bueno, hasta aquí hemos visto cómo se mantienen los teatros de calle herederos de los autos sacramentales, cómo existen mundos que se mueven en paralelo a un mismo tiempo —un mundo religioso y otro político—. Sin embargo, ¿Cómo ver las culturas de resistencia? Esta se enuncia en la organización social de las comunidades, la carga simbólica de la cultura que a su vez desarrolla una cultura material, que se expresa en un turismo que mueve un mercado en hotelería, comidas, “recuerdos” o imagerías, del cual también se benefician directa o indirectamente los devotos y devotas. Una organización que funciona durante todo el año y no sólo para la celebración, tales como: cofradías, hermandades y sociedades religiosas, las cuales tienen una cohesión y fuerza que envidiaría cualquier partido político o consejo comunal. Éstos que generalmente están de espaldas o desconocen la producción simbólica e ideológica que se encubre detrás del arte y la religión, pero que los pueblos sí las conocen y las transforman en cultura de resistencia.

La Feria de las Pepitonas. En Cumaná, capital del Estado Sucre, en Semana Santa se realiza, específicamente en el barrio “Cruz Salmerón Acosta”, conocido como El Barrio de Las Pepitonas, la Feria. El molusco, que es traído “de la otra costa” es decir, de la Península de Araya, es vendido de diversas formas en cada una de las casas del barrio: crudas, cocidas, en cuajao, en tortillas, en vinagreta, etc. Por kilos, y hasta por sacos. Además de la venta de comida, también se disfruta de joropos y diversiones. Para este barrio la Semana Santa tiene otro color, otro matiz, es decir, otro santo, un santo colectivo de organización social. En el pueblo todavía se pueden encontrar murales realizados por el artista Juvenal Ravelo con el apoyo de la comunidad, esta estética le da una particularidad especial a la comunidad. Además de contar con la gracia y el sabor del cumanés.

REFERENCIAS:

Capell, P El sincretismo entre la Virgen de las Mercedes y Obatalá en la Santería Cubano-Venezolana. Disponible en <https://ciscuve.org/2012/04/3-el-sincretismo-entre-la-virgen-de-las-mercedes-y-obatala/>. Solicitado el 9 de abril de 2023.

Pérez, R. (2009) Liberan un preso en Petare para cumplir con la tradición en Semana Santa. Solicitado el 8 de abril de 2023. Disponible en <https://elguardiancatolico.blogspot.com/2009/04/liberan-un-presos-en-petare-para-cumplir.html>

¿CÓMO APRENDEMOS NUESTRAS IDENTIDADES?

7 de julio, 2023

La siguiente reflexión parte de la pregunta que me hizo mi hija cuando estaba chiquita: ¿Mamá, cómo aprendí a bailar todo lo que sé? La respuesta fue: “desde la barriga”. Pero por supuesto esto no quedó allí, sino que me generó muchas inquietudes e inicié una investigación que terminó en un trabajo de grado.

Lo primero que pensé fue ¿qué es la identidad nacional, podemos hablar de una identidad? ¿qué es la nación? Comienza mi indagación y me encuentro con que antes de la llegada de los europeos a Abya Yala,¹ el territorio que conocemos hoy como Venezuela estaba habitado por diferentes grupos étnicos que la configuraron desde sus orígenes como una nación multiétnica y pluricultural. Estas naciones originarias fueron masacradas, desplazadas o conformadas en encomiendas y reordenadas en provincias y sus territorios, en 1777, son integrados bajo el nombre de Capitanía General de Venezuela; lo que dio origen al territorio de la República de Venezuela a partir de 1811.

Volviendo a la pregunta inicial, mi régimen escópico comienza a captar los símbolos, signos, espacios de lugar y tiempo que moldean; por un lado la identidad como una y única —la música nacional es el joropo llanero, los trajes típicos son el liquilique con alpargatas y las falda de flores con la blusa de faralao, la comida el pabellón, la flor nacional la orquídea y el pájaro nacional el turpial— todo ello afianzado a través de la educación formal y los medios de difusión masiva como son la radio y televisión. Y por otro lado, aquellos que se prestan para la neocolonización de estos últimos.

Los espacios para la neocolonización trabajan fundamentalmente con la sensibilidad estética, por supuesto la estética ajena que se impone a través de los No-Lugares espacios del anonimato. Tenemos la televisión y la radio; pero también se encuentran: las plazas públicas, los paseos peatonales (boulevares), espacios privados como las fiestas infantiles, las vidrieras de tiendas de ropa, peluquerías, carteleras escolares, los disfraces de carnaval, las vallas publicitarias, los dibujos animados, entre otros. Pues allí se nos impone el modelo de la “belleza” femenina y masculina, los ritmos extranjeros, palabras ajenas, pues ya no nos deleitamos con los “ponquecitos” si no pedimos los Cup cake, ya no es tostado y crujiente si no “crunchy”, se nos educa el paladar, el oído, la mirada, el olfato... sin darnos cuenta que en la búsqueda de la modernidad y el estar a la moda vamos condicionando en nuestra descendencia lo que les debe gustar para ser diferentes y sobresalir en un mundo competitivo, sin darnos cuenta que los y las inducimos a la homogenización cultural. Usted, amigo, amiga, lector, lectora ¿no se ha dado cuenta del acento mexicano con el que se están expresando nuestros niños y niñas provocados por las comiquitas?

Ahora bien, ¿cómo Marialejandra aprendió a bailar todas las tradiciones de nuestro país? No fue solo desde la barriga sino que intuitivamente fuimos creando espacios educativos identitarios que le reforzaron el sentido de pertenencia a la Patria, tales como la música que se escuchaba en la casa y el carro, en las fiestas privadas y públicas, en la ornamentación del hogar, el paladar en la cotidianidad y las festividades especiales, en la Otra escuela, cuestionando los contenidos de la educación formal y los cuentos, en los cuales nunca la princesa vivió feliz cuando se casó con el príncipe, por el contrario fue feliz porque estudió, viajó, bailó y después si le daba la gana se rejuntaba.

Esto no impidió que escuchara y fuera a ver en concierto a los Backstreet Boys, Servando y Florentino, la Sirenita de Disney, y leer los cuentos de hadas. Es responsabilidad nuestra que las próximas generaciones aprendan a moverse entre los diferentes mundos de la cotidianidad en que vivimos dándole la misma preponderancia a la Cultura de Resistencia, esa Contracultura que se

¹ Nombre más antiguo con el que se conoce el territorio americano

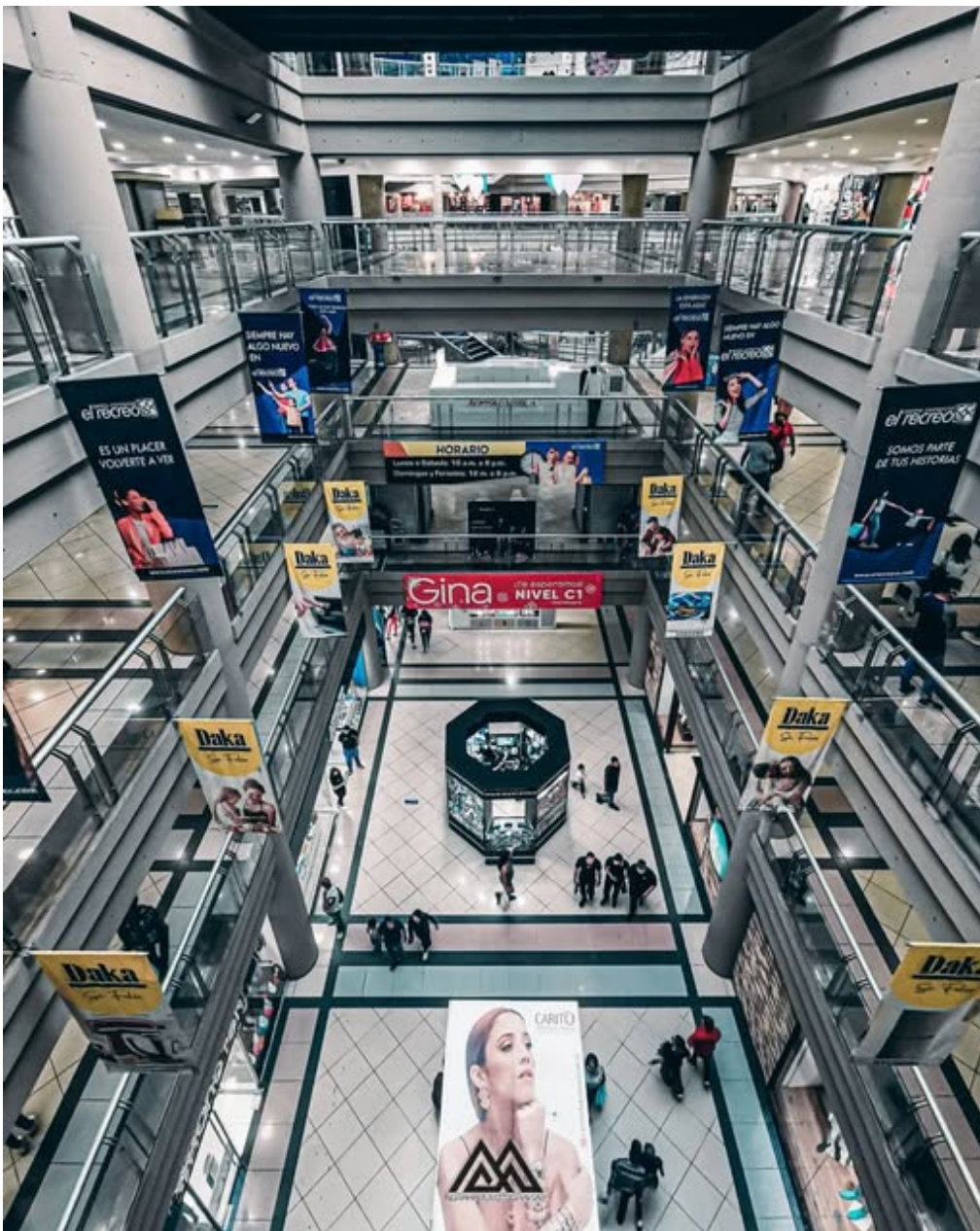
expresa en cada festividad y sensibilidad hacia lo nuestro en contraposición a una cultura de masas que nos avasalla.

BIBLIOGRAFÍA:

Augé, M. (2000). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Margarita Mizraji, Trad. Barcelona, España: (ed.) Gedisa. (Trabajo original publicado en 1992)

Brea, José Luis. "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e.imagen" [documento en línea]. Recuperado en diciembre de 2011, de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf>

Sanoja, M y Vargas, I. (2006). Historia, Identidad y Poder. Caracas: (ed.) Galac.



Ejemplo de un no-lugar



Fiesta de San Juan de Curiepe

TAMUNANGUE EN CARACAS Y REDES ORGANIZACIONALES PA' LA RESISTENCIA

10 de julio, 2023

El maestro Luis Antonio Bigott nos señala que “La utopía por construir un mundo mejor se ha reforzado con la incorporación de movimientos y organizaciones que a partir de lo local producen valores alternativos al modelo dominante...”¹ al respecto señala que en la reunión de Porto Alegre realizada en enero del 2003 se aprobaron algunos principios entre los que destacó la importancia de la resistencia a partir de los valores culturales y tradicionales de cada pueblo.

Todo esto lo traigo a colación debido a que el pasado sábado 3 de junio se realizó un Tamunangue en Caracas en la plaza Juan Pedro López del Banco Central de Venezuela, ubicada frente a la sede principal del Ministerio del Poder Popular para la Educación, organizado por la “Sociedad Tamunanguera de Caracas”.

A través de estas líneas quiero evidenciar la organización social articulada en red sociocultural para alcanzar los objetivos previstos y cómo las redes sociales (virtuales) pueden ser utilizadas a favor del poder popular. Si bien al principio la fiesta de San Antonio, Tamunangue o Sones de Negro tuvo un carácter privado vinculado a familias o grupos de proyección en Caracas, hoy en día se han unificado esfuerzos a través de la red de tamunangueros que facilita la celebración.

El Tamunangue es originario de Lara, donde está profundamente arraigado. Su presencia en Caracas, al menos en un contexto contemporáneo, remonta a una muestra presentada en el Festival de la Tradición organizado en el año 1948 por el investigador Juan Liscano. Ocupaba allí un lugar en el amplísimo retablo de manifestaciones culturales del país. Sobre su celebración posterior, nuestras pistas dan un salto hasta finales de los 70 y principio de la década de los ochenta, con las fiestas celebradas por la agrupación “Canto del Pueblo”, impulsado por los hermanos Paredes: Orlando, Alexander y Lester (QEPD); el Tamunangue de la profesora Norma González quien traía a los músicos de Sanare; la familia Gil Rodríguez en la urbanización Las Palmas, con la incorporación de algunos músicos de El Tocuyo; en la Casa de la agrupación musical “Un Solo Pueblo” en Maripérez; el de Iván Pineda con los apoyos en lo musical de los “Golperos de Sanare” y en la danza, con la maestra Dora Peña, que se festejaron en El Rosal y en Las Mercedes; y en la parroquia El Valle con la agrupación homónima.

Para los años 90 se inician los Tamunangue en los talleres de cultura popular de la Fundación Bigott, en la Zona Rental de la Plaza Venezuela, promovidos por el coordinador docente José Pérez Sira, larense radicado en Caracas. También deben reseñarse la celebración en el barrio El Boquerón organizada por Darío Navas; otra en el “23 de Enero” festejada por Doris González Merlo, Tania Cañas y Ana María D’Ancescas; dos manifestaciones realizadas en el Junquito: la del profesor Alexander Paredes y el Tamunangue de la señora María Sira (QEPD). Así mismo, en Macuto, Estado La Guaira, en los años 1997 y 2006 la familia Orozco Velis realizó su Tamunangue; en San Antonio de Los Altos, la familia Alayón Gil y en Guatire, Dora Hermoso (QEPD). Para el año 2012, se realizan 13 Tamunangue de los cuales 9 están en el documental ¿Tamunangue de Caracas o en Caracas?, realizado por el maestro investigador y coreógrafo Omar Orozco². Encontramos en esta celebración tanto a los que la trajeron a Caracas dentro de su equipaje, como a los y las que fuimos a buscarla para sembrarla en esta ciudad (El Tamunangue de Caracas)³.

La festividad de este 3 de junio fue organizada por la “Sociedad Tamunanguera de Caracas”, como ya había dicho, y tuvo como motivo especial la adquisición de la imagen de San Antonio tallada por el maestro Domingo Sosa y de las andas elaboradas por el carpintero Víctor Escalona, ambos de

1 Bigott, Luis (2011). Redes Socio-culturales. CIM, MPPEU, Caracas, Venezuela, p. 71

2 Demos disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nYJMF5kjSjw&t=20s>

3 El Tamunangue (Caracas), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-3hCy3ypNAA>

Curarigua. Para honrar el compromiso, se hizo una colecta por casi un año, a través de rifas, donaciones y talleres. Los responsables de la movilización de la imagen se fueron a Lara y el traslado hasta Caracas estuvo acompañado de la celebración del Tamunangue a lo largo del camino, con paradas en Curarigua, Barquisimeto y recibimiento en Caracas, entre el 26 de mayo y el 3 de junio, así que el santo llegó bien bailao. Es pues, un logro de la organización popular, contracultural, de los celebrantes de la festividad. A la par, el 2 de junio se firmó el documento que formaliza el acuerdo para la elaboración del expediente que será presentado ante la Unesco para la declaratoria del Tamunangue como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Así que estamos ante el encuentro del poder constituyente, de la auténtica organización popular y del poder constituido, representado en el Estado y la formalidad del trámite.

Fui testigo de cómo la red sociocultural de la “Sociedad Tamunanguera de Caracas” se organizó vía whatsapp a través de los grupos “Amigos del Tamunangue” y “Sociedad Tamunanguera”, se constituyeron en comité de bailadores, músicos, altar, traslado de imagen, refrigerio y una coordinación general. El 3 de junio la fiesta que se inició a las 10 de la mañana con cantos de velorios y salves en la Plaza, a la una se celebró la misa en la iglesia “La Merced” de la cual volvieron al son de la batalla para realizar el Tamunangue que se extendió hasta aproximadamente las 6 de la tarde, al llegar a la Plaza y frente al altar se ejecutaron el resto de los sones: yiyivamos, bella, juruminga, perrendenga, poco a poco, galerón y seis corrió o figureao. Este último es danzado por 3 parejas simultáneamente, es decir, 6 personas y a ello se debe su nombre; mientras que los otros sones son



bailados por parejas sueltas sucesivas, aunque es factible observar en el galerón la participación simultánea de parejas asidas. En esta oportunidad se contó con el acompañamiento de larenses quienes vinieron a la celebración.

El tamunangue es una fiesta de carácter tradicional de la religiosidad popular, que nos llama a la participación y encuentro de los amantes de esta festividad. Como fiesta no solo asisten los bailadores y músicos sino que van otras personas que les interesa verla, participan llevando algo para compartir, algunas hasta se animan a bailar Golpes Larenses o Tocuyanos. Es un tiempo que se detiene para ser disfrutado por los asistentes. Los tamunangueros nos encontramos por toda la ciudad, no nos van a reconocer porque no tenemos ninguna particularidad especial, formamos parte de los colectivos de educadores, abogados, estudiantes, contadores, administradores, empleados de la administración pública o empresa privada, empresarios y productores, estamos en todos lados.

La “Sociedad Tamunanguera de Caracas” en su carácter político, no partidista, juega un papel fundamental en la sociedad actual, tal como lo describe el maestro Bigott: somos una comunidad organizada y movilizadora, conscientes de nuestra identidad social y regional, que transforma a quienes participamos; además, agrego yo, es un espacio educativo que fortalece el sentido de pertenencia, en el que nos entreayudamos, y se contrapone al vasallaje hacia las culturas foráneas. También llama mi atención la necesidad que se tiene desde la Sociedad de crear una metodología para incorporar a los y las jóvenes a la celebración para darle continuidad en el tiempo, pues es poca la generación de relevo.

Para concluir quiero invitarlo a usted, lector y lectora, a que asista a la diversidad de fiestas que se realizan en la ciudad de Caracas, para que conozca la Venezuela profunda, fortalezca su sentido de pertenencia nacional y —como señala el maestro Luis Antonio Bigott— para producir valores de arraigo a la Patria-Matria distintos a los impulsados por la cultura dominante.



REFERENCIAS

- Aretz, Isabel (1970). *El Tamunangue*. Universidad Centro Occidental, Barquisimeto, Venezuela.
- Bigott, Luis (2011). *Redes Socio-culturales*. CIM, MPPEU, Caracas, Venezuela
- González, Doris (2022) *Comentarios y Sugerencias*. Mimeo
- Guss, David (2005) *El Estado Festivo*. FUNDEF, Caracas, Venezuela
- Liscano, Juan (1998). *La Fiesta de la Tradición*. FUNDEF, Caracas, Venezuela.



Procesión de San Antonio



Velorio de San Antonio

LOS QUE NO SABEN QUE SABEN

28 de agosto, 2023

Los pensamientos llegan a mí para que yo los escriba, este me rondó desde el 27 de julio sentada con mucho malestar en la sala de mi casa, pero no fue hasta el 4 de agosto cuando lo produje. En la habitación del hospital, cansada de contar las baldosas de las paredes, multiplicar por la cantidad de rayitas y sumar las cuatro paredes, calcular el área una y otra vez, sentía que me volvía loca, me aprendí de memoria los números de teléfono del servicio de ambulancia, los cuales repetía al derecho y al revés. Hasta que me acercaron un cuaderno y un lápiz logrando de esta manera parar la locura.

En mi cultura se dice que cuando una persona va a partir al otro plano recorre sus pasos. En mi recorrido, que por suerte no terminé, me encontré de pronto en el año 2012; trabajaba en la Escuela Nacional de Culturas Populares¹ (ENCP), cuyo objetivo era hacer visible el trabajo de nuestras culturas y la relación entre lo simbólico y lo productivo; y no esa incisión que realiza Occidente de entender lo cultural solo como el mundo simbólico. Para ese momento era responsable, por la ENCP, de los municipios Boconó y Jauregui del Estado Trujillo, específicamente en las parroquias de Mosquey, Burbusay, Boconó, San Miguel y Niquitao.

De pronto, y como vía de escape, ya no estoy más en la habitación del hospital si no que me encuentro en asambleas de maestros y maestras de tradición, gente muy hermosa pero que “no sabía nada”, me explico, las asambleas se iniciaban con la rutina acostumbrada: una breve presentación y la pregunta ¿qué saben ustedes?, la cual respondían al unísono: nada, nosotros vinimos porque ustedes si saben y comenzaban a explicar que ellos habían estudiado hasta 1ero, o máximo hasta el 4to grado. Luego procedíamos forrar con papel bond tamaño pliego las paredes y a cada uno y una de ellas le preguntábamos: ¿qué hace usted?, ¿cómo lo aprendió? Y además de eso ¿usted celebra alguna fiesta de tradición?

De esta manera aparecían los más disimiles oficios: sembradores y sembradoras de café, de maíz (sin tilde), rezadores y rezadoras de gusaneras, amarradores de carga, productores y productoras de abeja o de champiñones, artesanos, artesanas, loceros, loceras, aradores, criadores y criadoras de ovejos, hiladores e hiladoras, montadores de ganado en camión, quienes además son los celebrantes de los Pastores del Niño Jesús, de San Isidro, cantadores de Rosarios, músicos de merengue campesino, celebrantes de Paradura del Niño, así como cultivadores de los mitos del Momoy, la cultura del maíz y del café. Ante mis ojos se abrían una cantidad de saberes totalmente desconocidos. La última pregunta tenía que ver con mi experiencia ¿saben que se yo de todo eso? Nada, ¿saben ustedes que si en nuestro país hay un bloqueo, quiénes sobreviven por ser soberanos y quiénes moriremos en las grandes ciudades por no saber cómo resolver? Tal como se evidenció unos años después.

Luego del trabajo en las mañanas para descubrir los saberes, compartíamos un succulento almuerzo y seguíamos conversando sobre la organización popular. A la pregunta de cómo se realizaban las fiestas nos indicaban de las diversas organizaciones, logísticas y sus reglamentos para lograr que las mismas cumplieran su objetivo y terminaran según lo planificado. Allí surgía la siguiente inquietud ¿qué sucede si la fiesta la realiza el poder constituido? ¿Es la organización popular un poder? ¿Cómo poder entender que la fuerza que tenemos para la celebración también puede ser utilizada para lograr otros derechos?

En la ENCP se lograron registrar, —no sin una ardua lucha en la Taquilla única del Ministerio del Poder Popular para las Comunas en las capitales de los Estados; y la burocracia capitalina que

1 La Escuela Nacional de Culturas Populares fue un proyecto desarrollado por un equipo conformado por Luis Adrián Galindo, Demetria Casimira Monasterio, Omar Orozco Santana, Harold Palacios Sanabria, Ernesto Yevera y Arianne Velis. Solicitado y financiado por el Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Fue desarrollado además de Trujillo en los estados Sucre, Lara, Bolívar (Pueblo Mapoyo).

nunca entendió que debían entregarse los presupuestos en el tiempo requerido para las siembras o recolección de cosechas— Empresas de Propiedad Social, en el pueblo mapoyo se iniciaron los Mercados Escuelas, contruidos por los capitanes quienes iban enseñando a los más jóvenes las técnicas tradicionales. En el Museo Trapiche Los Clavo, ubicado en la parroquia Boconó, mientras se realizaban actividades dirigidas a la población más joven, tales como: el tejido de la cocuiza, el raspado de la planta y su siembra, además de enseñarles las fiestas de tradición se dieron clases de cuatro, guitarra, losa. Todo ello contaba con el maestro del saber y con el facilitador-problematizador, formado por la ENCP, que registraba la experiencia y realizaba la pregunta que generaba la reflexión.

Mi inquietud se enfoca en pensarnos cómo dialogar en dos mundos que se mueven en paralelo dos saberes tan importantes y necesarios como son el académico y el popular. ¿cómo la institucionalidad debe valorar ese saber que se aprende en la cotidianidad de la vida y dejarlo que entre contextualizado a las escuelas básicas, no sobrevalorando uno sobre otro? ¿Hasta cuándo vamos a seguir formando doctores y doctoras “que sí saben” que van a las comunidades a organizar, clasificar y categorizar el saber de los pueblos para obtener grados académicos sin que esto permee y transforme a la sociedad?

Ahora, ¿dónde conseguir a “los que no saben”? Son los y las que están en cada esquina, en cada mercado de las grandes ciudades, porque para ser cargador y descargador, vendedor de mercancía, se necesita una experticia.

Ahora de vuelta a la habitación, me doy cuenta que sigo en este plano y regreso a la multiplicación de las rayitas y suma de áreas. Valorando la experiencia que tuve con los maestros y maestras de nuestras tradiciones que no saben que saben.

BIBLIOGRAFÍA

Colombres, Adolfo Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires, Argentina: del Sol, serie Antropología. 2005

Margulis Mario La Noción de Cultura en Sociología de la Cultura. Conceptos y problemas. Argentina. Editorial Bilbaos, (col.) Pensamiento Social 2009

Nazoa Aquiles Caracas Física y Espiritual, editorial Textos, Venezuela, 1987

Prieto Luis. El Estado Docente. Caracas: Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Fundación Luis Beltrán Prieto Figueroa, 2006.

Silva Luis Contracultura. Caracas- Venezuela: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador 2013

Suárez Jorge “La originalidad de América Latina o cómo dejar de mirar desde “la proa de las Carabelas” en Diversidades y decolonialidad del saber en las Ciencias Sociales y el Trabajo Social. Colombia. Editorial Pulso y letras, (col.) Pensamiento Social. 2014

Vargas Irayda y Sanoja Mario El Proceso Urbano Caraqueño: 1300-2020 d.c. Aporte a la Memoria Histórica de Caracas. Caracas- Venezuela: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador 2020



Inauguración de la Escuela Nacional de Culturas Populares en
Boconó, Estado Trujillo

BAJO NUESTROS PIES

BAJO NUESTROS PIES: UN PROYECTO ARTÍSTICO COMUNITARIO*

PUNTOS DE PARTIDA

El presente artículo recoge la experiencia de la creación de la Exposición Virtual “Bajo Nuestros Pies: una mirada desde la parroquia Santa Teresa en Caracas”, la cual es el resultado del proceso de formación de los y las estudiantes de la Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE, a través de Proyecto Artístico Comunitario (PAC); esta es una unidad curricular que se cursa a lo largo de los ocho (8) lapsos, lo que dura cada Programa Nacional de Formación (PNF); además es la articulación de éstos con la Misión Alma Mater, el Plan de la Patria, la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y las comunidades. Es una praxis mediante la cual los artistas en formación se vinculan directamente con las comunidades a partir del tercer lapso. Por lo tanto, es una investigación teórica y de campo que se realiza durante 4 años y da como resultado una producción simbólica que nos habla desde un lugar y tiempo determinados.

Es necesario acotar que en este artículo se encuentran subsumidos: el concepto de Estado Docente¹ el Maestro Prieto Figueroa, quien enfatizó la necesidad de que cada Estado Nación debe disponer todas sus políticas públicas al fortalecimiento de su proyecto país; las líneas de acción para la consolidación del Proyecto Bolivariano plasmado en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela; las orientaciones de la Misión “Alma Mater”; las políticas de la línea de investigación: Episteme, Estética y Poética Descolonizadora —en la cual se inscribe esta investigación—; y el Reglamento Ejecutivo de la Universidad.

También entran en consideración en la redacción de este trabajo otros temas que contextualizan y problematizan el proyecto, tales como el funcionamiento de las relaciones de poder que existen hoy en Venezuela: la Guerra Económica, la Guerra Simbólica, el arte como contracultura, la colonialidad, el régimen escópico y el campo óptico. Para finalizar con la experiencia de PAC y la creación artística a partir de la matriz simbólica de la cultura. Argumentos estos que fueron discutidos en el proceso de formación de los y las artistas, y están presentes en sus creaciones.

En este sentido se pretende a través de las siguientes líneas generar la reflexión acerca de la importancia del arte y de la Unearte en este momento histórico que vive el país: primero porque Venezuela atraviesa por una difícil situación económica que se expresa en la poca producción de barriles de petróleo de la empresa nacional PDVSA, lo que se traduce en bajos sueldos para el personal de la administración pública; sumado a la hiperinflación, la especulación, la subida constante del dólar, el deterioro de gran parte de los servicios públicos, además de la pandemia que obligó a la cuarentena durante el tiempo que se desarrolló el proyecto. A pesar de ello, la Universidad continúa formando a los y las estudiantes, cabe acotar que gracias a su personal quienes con sentido de responsabilidad social responden a la demanda de la comunidad y el rol que le ha tocado vivir. Por otro lado, encontramos que el presidente de la República Nicolás Maduro Moros hace constantes llamados para activar la producción y solventar la situación económica del país.

PRODUCIR ARTE EN UN PAÍS ASEDIADO

Ahora bien, qué se entiende por producción desde un lugar de creación como es la Unearte: ¿Para qué una universidad de las artes? ¿Qué produce la Unearte? ¿Qué hace una universidad de las

* Publicado en la revista arbitrada Ara Macao.

1 Luis Prieto. El Estado Docente. Caracas: Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Fundación Luis Beltrán Prieto Figueroa 2006.

artes en un país asediado económicamente? ¿En qué contribuye la formación de artistas hoy para que Venezuela solvante la crisis que viven sus habitantes? Estas preguntas van orientando en los y las educandas la actuación fundamental de la universidad, el deber de sus docentes, estudiantes y egresados en la producción simbólica, la construcción del imaginario y el sentido de Patria. Porque como bien lo señala el historiador Britto García "...el sistema expropia a sus sectores menos favorecidos, no sólo una plusvalía económica, sino una plusvalía cultural, que le devuelve convertida en mercancía, y neutralizada; ineficaz para servir al cambio social..."² Entendiendo que la población unartista formamos parte de los sectores menos favorecidos, y que el sistema al que hace referencia el autor es al Sistema Mundo Capitalista, se llega a comprender el papel primordial de la Universidad en la producción del cambio social que necesita el país para abonar al Proyecto de la República Bolivariana de Venezuela que está diseñado en la Carta Magna.

En este sentido la crisis económica que atraviesa Venezuela se ha denominado Guerra Económica, pero no se puede obviar que también existe una crisis de valores y una Guerra Psicológica, en la cual los y las egresadas de la Unearte deben asumir el papel de creadores y recreadores del imaginario del ser venezolano, en este sentido tienen un rol político vital ante el llamado a la producción del Presidente Maduro.

ARTE CON CONSCIENCIA POLÍTICA

Por consiguiente, estamos hablando de la formación de creadores con consciencia o artistas politizados que son aquellos y aquellas que tienen sentido de pertenencia a la Patria, que se expresan a partir de los códigos y símbolos del ser nosotros y nosotras, que comunican desde un lugar antropológico³ que fortalece el ethos social. Es decir, su producción simbólica cargada de un lenguaje social, que revaloriza el imaginario y la identidad nacional y nuestramericana, en contra de la alienación avasallante de la industria cultural que desnacionaliza. De esta forma desempeñarán el rol social que históricamente les corresponde al servicio del país y para enfrentar la Guerra Simbólica que atenta en contra del imaginario positivo del venezolano y la venezolana.

Es preciso dentro del discurso que se está construyendo acotar un concepto pertinente que tiene que ver con la mirada, con la forma como se enseña a ver y a percibir el mundo y esa mirada es cultural. José Luis Brea lo llama régimen escópico y al respecto señala que este régimen limita el campo óptico y no permite ver las totalidades, es decir, induce la mirada. Con este concepto se ha trabajado en la unidad curricular PAC, porque allí se ha ido desmontando, por ejemplo, la percepción del poder, los estudiantes en su mayoría pensaban que el poder era solo del gobierno de turno y no comprendían las relaciones de poder que están en juego en toda sociedad. A través de las lecturas y discusiones se amplió su campo óptico y esto se observa en algunas de sus producciones artísticas que anexaremos en este trabajo.

PROCESO DE CONSTRUCCIÓN

PROYECTO ARTÍSTICO COMUNITARIO. PAC I Y II

Al principio, durante el desarrollo de PAC I y II se enfatizó en las lecturas del marco legal del proyecto y su vinculación con la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y la Misión "Alma Mater"; además de los registros como metódica para la reflexión y el análisis de las lecturas; la importancia de fortalecer el poder popular que es el poder constituyente y el máximo poder establecido en la Carta Magna; hacer visibles las relaciones de poder que existen en todas las

2 Luis Britto El imperio contracultura: del rock a la posmodernidad. Caracas- Venezuela: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador, p. 25, 2011

3 Marc Augé Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Margarita Mizraji, Trad. Barcelona, España: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1992). 2000

sociedades y el darse cuenta cómo la ideología permea a todos y todas y ésta moldea el régimen escópico.

PROYECTO ARTÍSTICO COMUNITARIO III

De la misma forma, a partir de PAC III, se inicia el trabajo de campo, se selecciona la parroquia Santa Teresa de Caracas, entre las actividades que se desarrollan en ese lapso se encuentran: 4 encuentros entre los estudiantes de la Unearte con Fundapatrimonio y la comunidad; las visitas a las bibliotecas de Fundapatrimonio y Nacional para recopilar la historia de la parroquia; y un recorrido por Santa Teresa con un informante clave, el señor Luis Barrios, miembro de uno de los Consejos Comunales activos en la parroquia.

De este modo, las actividades mencionadas estimularon a los y las estudiantes a la investigación documental, se acercaron a la historia oficial de la parroquia Santa Teresa; de esta forma conocieron que fue fundada en 1874, su nombre se debe a la iglesia de Santa Teresa, la cual se construyó sobre la iglesia San Pablo que el Presidente Guzmán Blanco ordenó tumbar para construir un nuevo templo y darle paso a la modernidad en su afán de afrancesar Caracas. Se le colocó el nombre en honor a la esposa del Presidente, Doña Teresa Ibarra. Además, ubicaron datos acerca de los patrimonios materiales e inmateriales ubicados en este espacio de la ciudad capital: Teatro Municipal, Basílica de Santa Teresa, Plaza La Concordia, Plaza Diego Ibarra, cuentos y leyendas, entre otros.

Es bueno señalar que en el 3er lapso se logró el objetivo de hacer el diagnóstico comunitario; éste arrojó: el desconocimiento que los y las estudiantes tienen de su historia y se dieron cuenta de cómo el poder del saber ha narrado solo una parte de la misma, la de los vencedores y ha invisibilizado la historia de los pueblos originarios; además que la historia que se visibiliza es homogeneizante de la diversidad cultural de las comunidades indígenas, negadora de los saberes tradicionales y ancestrales que se desarrollaron a lo largo de 15 mil años en este espacio antes de la conquista. También concluyeron que la comunidad de la parroquia Santa Teresa en general, desconocen el valor patrimonial del lugar que habitan, por lo tanto, no tienen sentido de pertenencia al mismo. Por esta razón, se plantearon como objetivo fortalecer el sentido de pertenencia de los habitantes de la comunidad a partir de la investigación geohistórica desde antes de los períodos de conquista y colonización hasta el presente y hacer una crítica a su formación y educación bancaria.

Por lo tanto, en lo concerniente al objetivo planteado por la educadora para PAC III, que consistía en la problematización de los y las estudiantes, se había cumplido. Porque, retomando los postulados de la Misión Alma Mater que perfila la necesidad de transformar a la comunidad, en este caso se estaba cumpliendo, pues para la docente la comunidad son los educandos.

PROYECTO ARTÍSTICO COMUNITARIO PAC IV

De este modo, para el 4to lapso, los y las discípulas se dividieron en tres (3) grupos y se ubicó cada uno en una institución de la parroquia: U.E.N "Antonio Arraiz", E.B.N "Francisco Pimentel" y E.B.N. "Prof. Víctor Manuel Turnerero Morales". Si bien compartían el mismo objetivo, que era fortalecer el sentido de pertenencia de los habitantes de la parroquia Santa Teresa de Caracas, las estrategias planteadas cambiaban en cada caso: el grupo del liceo "Arraiz" programó hacer una obra de teatro; el grupo de la escuela "Pimentel" iba a realizar un libro artístico, mientras que los del grupo de la escuela "Turnerero Morales" estaban redactando un cuento. Cada uno de los grupos contaba con los niños y niñas que entusiasmados participaban de las actividades.

No obstante, la buena acogida en las instituciones educativas y el entusiasmo de los y las participantes en las actividades artísticas, la docente de Unearte en las visitas y reuniones con los y las artistas en formación, manifestaba su preocupación por que era menester reorientar el proyecto debido a que en la práctica el trabajo que se estaba llevando a cabo era muy colonialista, desde el contenido hasta la metódica, pues terminaban replicando la escuela tradicional a pesar de que

trabajaban con plástica, teatro y danza. Su régimen escópico no les permitía ver su práctica y la dinámica de estudio no les daba el tiempo para sentarse a reflexionar; pues este se iba entre ir a las instituciones educativas, asistir a las otras unidades curriculares y hacer los registros. Entonces con esta dinámica era muy difícil hacer un trabajo contracultural, es decir, contra la cultura hegemónica.

PROYECTO ARTÍSTICO COMUNITARIO V: PAC V LA CUARENTENA

Sin embargo, lo que significó una paralización para el país debido a la cuarentena que se decreta en Venezuela a partir del 16 de marzo del año 2020 a raíz de la pandemia del Covid19, fue una oportunidad que se presenta en PAC V. Los encuentros semanales se retoman por Google Meet y se vuelven a revisar las lecturas de los semestres anteriores, cruzando los guiones elaborados por los y las estudiantes para ser trabajados en las instituciones educativas y las experiencias en la parroquia, por el tamiz de las lecturas de: América como civilización emergente,⁴ y “La originalidad de América Latina o cómo dejar de mirar desde ‘la proa de las Carabelas’”.⁵ En el primer caso, con el libro de Colombres, el autor se pregunta acerca de dónde está la identidad en el arte y él mismo se responde que hay que buscarla en las raíces más profundas de los pueblos y desde allí trabajar con la matriz simbólica para crear un arte y una teoría desde América, que no se trata de la folklorización del arte, ni de idealizar el pasado indígena, sino de “...tomar el pleno control de su universo simbólico, como paso previo a su descolonización profunda y a su reelaboración desde adentro...”⁶ Mientras que, con la relectura de Suárez, éste plantea la necesidad de definir la identidad cultural porque América no es una prolongación de España, no es indígena ni tampoco africana, y hace un llamado a reinterpretar lo que se es a partir de una mirada endógena y la revisión de los mitos que sustentan las culturas de Sur América.

Como consecuencia de las relecturas y la experiencia desarrollada durante casi 2 lapsos en la parroquia Santa Teresa, los estudiantes se dan cuenta que su planteamiento aún mantiene un sesgo colonizador; se vuelven a problematizar acerca de lo poco que conocen de su historia, pues solo se les ha enseñado la versión de los vencedores.

En este sentido se puede señalar que es a través de las lecturas de los registros de los y las estudiantes que la docente evidencia su preocupación por el desarrollo del proyecto en la parroquia Santa Teresa; si bien no tienen claridad en el rumbo a seguir saben que el camino que llevaban no era el correcto; y ya eso era un buen indicador para que la profesora reorientara la continuidad de la unidad curricular en el siguiente semestre.

PROYECTO ARTÍSTICO COMUNITARIO VI: PAC VI LA CREACIÓN

Cabe acotar que el siguiente semestre, es decir, PAC VI, continúa la cuarentena y por ende los encuentros virtuales. La facilitadora de la unidad curricular realiza un arqueo de fuentes y canaliza las lecturas hacia la ciudad de Caracas y su historia, entre ellos: Caracas física y espiritual;⁷ “Caracas, Según Cabrujas”;⁸ “La Viveza Criolla”;⁹ Pensar desde América Latina, de Juan José Bautista;¹⁰ El Proceso

4 Adolfo Colombres, América como civilización emergente. Caracas: (ed.) Arte Venezuela, 2004

5 Jorge Suárez, “La originalidad de América Latina o cómo dejar de mirar desde ‘la proa de las Carabelas’ en Diversidades y decolonialidad del saber en las Ciencias Sociales y el Trabajo Social. Colombia. Editorial Pulso y letras, (col.) Pensamiento Social, 2014

6 Colombres, Op cit, p 224

7 Aquiles Nazoa Caracas Física y Espiritual, editorial Textos, Venezuela, 1987

8 Ignacio Cabrujas Ignacio. “Catia según Cabrujas”. Disponible en: <https://historico.prodavinci.com/2012/04/04/artes/catia-segun-cabrujas/> (consultado 18 de diciembre 2020)

9 Ignacio Cabrujas La viveza criolla... Conferencia de José Ignacio Cabrujas. Disponible en <http://centroculturalchacao.com/la-viveza-criolla-jose-ignacio-cabrujas/> (consultado 20 de noviembre 2020)

10 Juan Bautista ¿Qué significa pensar desde América Latina? Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental. Venezuela, ed.

Urbano Caraqueño: 1300-2020 d.C. Aporte a la memoria histórica de Caracas;¹¹ y “La Condición del Otro en el Arte” en Teoría Transcultural de las Artes Plásticas,¹² de Colombres. Con estos materiales se les solicita que creen una obra de arte desde la especialidad de cada uno y cada una.

Retomando el semestre, la primera discusión se realiza acerca de la obra del investigador Juan José Bautista, antes mencionada. Los y las estudiantes se vuelven a cuestionar su formación, cómo se les ha enseñado a ver el mundo desde otro lugar, es decir, se les ha construido su régimen escópico a partir de otras percepciones y se plantean la necesidad de cimentar nuevas propuestas estéticas.

Luego se analizó el capítulo “La Condición del Otro en el Arte”; esta lectura es un llamado a comprender que lo que se ha impuesto como el arte universal ha sido una visión colonialista de los países que se autodenominan “centro” hacia los países mal llamados “periféricos” y que ha sido una acción dirigida a colonizar los sistemas simbólicos ajenos al centro de poder. Para las vacaciones, con carácter obligatorio, debían leer El proceso urbano caraqueño: 1300-2020 d.C. Aporte a la memoria histórica de Caracas.

Transcurrida la licencia decembrina, en el primer encuentro virtual se realizó un ejercicio que consistió en mostrar fotografías de la Caracas actual y los y las estudiantes debían reconocer y ubicar los lugares y espacios, así como qué se ubicaba allí antes y durante la colonia. Este libro de Vargas y Sanoja, antes señalado, narra cómo se fue construyendo y habitando el territorio de lo que hoy conocemos como la capital de Venezuela. De este modo los participantes constataron los cambios del territorio en aras de la modernidad, y así de esta manera conocieron: donde estaba ubicada la casa en que nació Francisco de Miranda; la panadería de la familia Miranda; el pueblo indígena caribe toromaima; porqué en la parroquia La Pastora existe un sector denominado Puerta de Caracas; el Camino de Los Españoles en donde se encuentran algunos fortines; la ubicación del Mercado Mayor durante la colonia; la esquina de Reducto donde se hallaba una fortificación para la defensa de la ciudad de los ataques de los toromaima; y de los piratas y corsarios, cuando éstos lograban llegar a Caracas por el Camino de Los Españoles.

De este modo, a través del ejercicio comprendieron cómo en Venezuela se borró la memoria de la ciudad capital, mientras que en Europa se incentiva el turismo cultural a partir de la conservación de su patrimonio material y por ende de su memoria. Además, con esta sesión de clase los unearistas conocieron más de cerca la historia de la capital y se profundizó en aquella que invisibiliza el poder del saber, la memoria de los vencidos; también tuvieron la oportunidad de mayor información para sus procesos de creación artística.

Es necesario aclarar que la solicitud que hace la facilitadora a los y las estudiantes de PAC VI, para que elaboren una pieza artística, es decir, que lleven a la praxis las reflexiones de los materiales discutidos en los encuentros virtuales, surgió a partir de la lectura del libro Sociología de la Cultura de Mario Margulis.¹³ En el mismo el autor hace referencia a la ciudad como lenguaje y por eso la docente siente la necesidad de que los estudiantes lean y aprendan acerca de Caracas, o de las diferentes Caracas que viven ocultas en el territorio porque como expresa el autor antes mencionado:

...Todo habitante construye marcas simbólicas que definen su espacio personal, que sustraen una parte de la ciudad del anonimato, que la vuelve propia y familiar. Este proceso consiste en la transformación del territorio en lugar, que ocurre en el plano de la subjetividad con la depositación de identidad y de afecto sobre algunos espacios urbanos.¹⁴

11 Iraida Vargas y Mario Sanoja El Proceso Urbano Caraqueño: 1300-2020 d.c. Aporte a la Memoria Histórica de Caracas. Caracas-Venezuela: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador 2020

12 Adolfo Colombres Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires, Argentina: del Sol, serie Antropología.

13 Mario Margulis, La Noción de Cultura en Sociología de la Cultura. Conceptos y problemas. Argentina. Editorial Bilbaos, (col.) Pensamiento Social, 2009

14 Margulis, Op cit., p. 93, 2009

En vista de que ya los estudiantes tenían un año habitando la parroquia Santa Teresa, y necesitaban sentirse seguros de los conocimientos adquiridos en el proceso de investigación documental y de campo, puesto que ya la parroquia no les era anónima se había convertido en un lugar vivido, por lo tanto, se tomó la decisión de asumir el riesgo que implica la creación.

Es así como surgen del resultado del ejercicio creativo, unos trabajos muy buenos, y otros todavía muy apegados a la historia oficial colonial; en los más creativos se aprecia una búsqueda de la matriz simbólica. En la socialización de las obras los más conservadores se dieron cuenta que aún les falta un camino por recorrer. Entre las anécdotas se puede rescatar de esta experiencia la de una estudiante que decía que para ella no era posible la creación; se le invitó a que caminara, escuchara música, conversara, que se olvidara del “deber”. El resultado que presentó fue muy interesante y en su reflexión final cuando hace la exposición de la obra concluye: “ahora entiendo que la comunidad a transformar en PAC, somos nosotros como estudiantes y artistas; yo... me he transformado.”

En este sentido y aunque suene atrevido afirmarlo, los estudiantes que desarrollaron su proyecto en la parroquia Santa Teresa de Caracas se empoderaron de una parte de la comunidad y sus códigos, tuvieron la oportunidad de leer las situaciones sociales, decodificar parte de su historia y de su cultura, puesto que “...La dimensión cultural se ocupa del plano de las significaciones, de lo que es expresado con los sistemas de signos que el hombre ha creado y que median en su relación con el mundo”¹⁵ y el arte, que es parte de la dimensión cultural, es un lenguaje cargado de códigos, signos y significados.

BAJO NUESTROS PIES

Con objeto de darle continuidad al Proyecto de la parroquia Santa Teresa de Caracas, a pesar de la cuarentena, el grupo de estudiantes asumió el reto de la construcción de un discurso decolonial o descolonizador expresado a través de una exposición virtual, así elaboraron el guion museológico y el guion museográfico, ubicaron la música de ambientación de las salas, redactaron los textos de sala y escogieron el nombre de la exposición “Bajo Nuestros Pies: Una Mirada desde Santa Teresa de Caracas”, aprendieron a manejar el programa Artsteps, crearon un canal en Youtube y una cuenta en Instagram @bajonuestrospies, de igual forma realizaron tres actividades educativas por Google Meet: visitas guiadas, conversatorios uno acerca de la experiencia y la importancia de la memoria histórica y otro con los creadores y su proceso creativo. En este sentido, como decía el maestro Simón Rodríguez “inventamos o erramos”, y la Unearte como universidad experimental tiene el deber y el derecho de trabajar con el arte para la propuesta de un imaginario contracultural y que de sentido de pertenencia a la Patria Grande.

Al respecto es necesario acotar que el profesor Acosta, en su libro *Salir de la Colonia*, afirma que los estudios que se han realizado para la decolonialidad han permanecido ocultos o limitados a un reducido grupo de intelectuales y recomienda que estas ideas sean materializadas y asumidas por los pueblos, por las “...masas que luchan por la transformación revolucionaria de nuestra realidad y en los que la necesidad de salir de la colonia parece ser ignorada...”¹⁶ Por lo tanto la propuesta de la exposición virtual se enfocó en transcender las paredes de la universidad para ser disfrutada y analizada por el pueblo, la misma ha sido compartida por diferentes redes sociales y socializada en foros y conversatorios dentro de la Unearte y las instituciones educativas donde se inició el proyecto, es decir, entre los y las habitantes de la parroquia Santa Teresa. Actualmente está disponible en YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=zJ7bT9GAfPY&t=28s> y ha tenido 823 vistas, además de los presentes en la inauguración y los conversatorios.

CONCLUSIONES

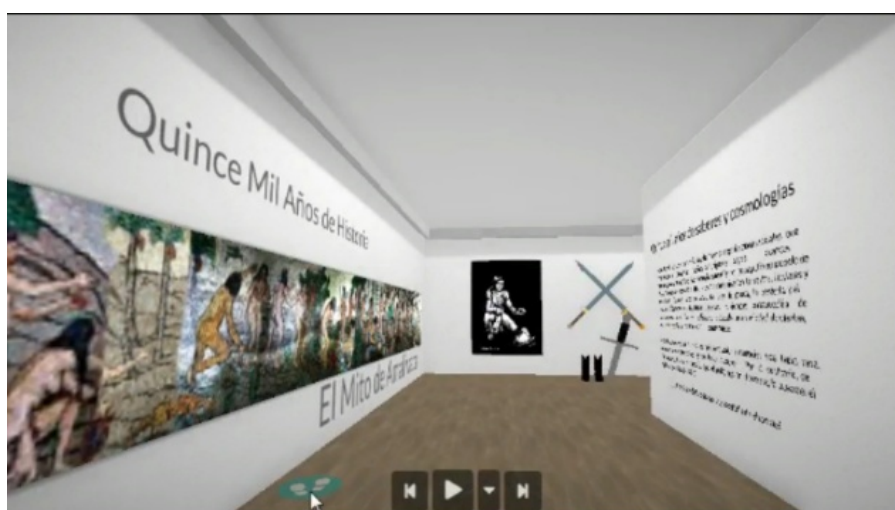
15 Ibid., p 29

16 Vladimir Acosta “Lo que Pervive de Estos Cinco Siglos de Coloniaje. Algunas Propuestas Relativas Al Tema Central de Salir de La Colonia”. En *Salir de la Colonia*. Caracas: Galac. P. 201, 2020

En resumidas cuentas la Unearte —a través del PAC—, como institución educativa al servicio del país contribuye con las políticas del Estado Docente y la producción simbólica contracultural; al apropiarse a los y las estudiantes de las diversas metodólicas de investigación que contribuyen a que asuman un lenguaje cargado de códigos, signos y símbolos de las comunidades y experimenten con la ciudad como fuente de inspiración para la creación de otros lenguajes estéticos a partir de la matriz simbólica; de igual forma los parroquianos asuman otras estéticas que revaloricen su cultura.

En conclusión, a través de la experiencia del proyecto se obtienen las siguientes reflexiones:

1. Existe una relación dialéctica entre el artista y la sociedad; por un lado, el arte para la transformación social de la comunidad y la construcción de imaginarios que se expresen desde un nosotros; y por otro lado, la comunidad como espacio antropológico desde el lugar que el artista mira el mundo y se inspira para sus creaciones y recreaciones.
2. El artista pertenece a una comunidad y a través de PAC hace consciente la relación entre el espacio, el tiempo y su obra.
3. El eje transversal de PAC es la investigación documental y de campo.
4. La historia y la memoria son fuentes inagotables para la creación.
5. PAC es un espacio de formación político para el arte contracultural, insurgente ante el Sistema Mundo Capitalista.
6. Las comunidades que se transforman son: los habitantes de las parroquias, pero fundamentalmente los educandos y el docente.
7. Cada proyecto es un nuevo reto para el y la educadora.
8. Sin investigación no hay creación.
9. Las redes sociales pueden ser espacios educativos identitarios para abarcar más población y fortalecer el sentido de Patria.



Exposición: Bajo Nuestros Pies: Una Mirada desde Santa Teresa, Caracas
Pre sala: Quince Mil Años de Historia
Museográfica: Darianna Martínez.

Acosta, Vladimir “Lo que Pervive de Estos Cinco Siglos de Coloniaje. Algunas Propuestas Relativas Al Tema Central de Salir de La Colonia”. En Salir de la Colonia. Caracas: Galac. 2020

Augé, Marc Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Margarita Mizraji, Trad. Barcelona, España: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1992). 2000

Bautista, Juan ¿Qué significa pensar desde América Latina? Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental. Venezuela, ed. Fundación Imprenta de la Cultura. 2014

Brea, José Luís. “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e.imagen” Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/jlBrea-4-completo.pdf> (consultado 11 de diciembre de 2011)

Britto García, Luis El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad. Caracas- Venezuela: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador. 2011

Cabrujas, José Ignacio. “Catia según Cabrujas”.

Disponible en: <https://historico.prodavinci.com/2012/04/04/artes/catia-segun-cabrujas/> (consultado 18 de diciembre 2020)

_____, La viveza criolla... Conferencia de José Ignacio Cabrujas. Disponible en <http://centroculturalchacao.com/la-viveza-criolla-jose-ignacio-cabrujas/> (consultado 20 de noviembre 2020)

Colombres Adolfo. América como civilización emergente. Caracas: (ed.) Arte Venezuela. 2004

_____, Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires, Argentina: del Sol, serie Antropología. 2005

Margulis Mario La Noción de Cultura en Sociología de la Cultura. Conceptos y problemas. Argentina. Editorial Bilbaos, (col.) Pensamiento Social 2009

Nazoa Aquiles Caracas Física y Espiritual, editorial Textos, Venezuela, 1987

Prieto Luis. El Estado Docente. Caracas: Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Fundación Luis Beltrán Prieto Figueroa, 2006.

Silva Luis Contracultura. Caracas- Venezuela: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador 2013

Suárez Jorge “La originalidad de América Latina o cómo dejar de mirar desde “la proa de las Carabelas” en Diversidades y decolonialidad del saber en las Ciencias Sociales y el Trabajo Social. Colombia. Editorial Pulso y letras, (col.) Pensamiento Social. 2014

Vargas Irayda y Sanoja Mario El Proceso Urbano Caraqueño: 1300-2020 d.c. Aporte a la Memoria Histórica de Caracas. Caracas- Venezuela: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador 2020

LA MUSEOLOGÍA METÓDICA DE APRENDIZAJES PARA LA DESCOLONIZACIÓN*

RESUMEN

La formación del nuevo ciudadano se construye en todos los espacios de la cotidianidad, uno de ellos es la educación —que es un aparato ideológico— en la cual el imperio persevera su ofensiva y afina aquí su penetración para neocolonizarnos, es decir, avergonzarnos y negarnos como venezolanos y venezolanas a través de la invisibilización de la diversidad de saberes, la folklorización de nuestras culturas, la creación de estereotipos, la fragmentación del conocimiento y la imposición del saber académico como “el saber”; todo ello ha servido para alejarnos de la Venezuela profunda y la Patria grande. En este sentido la museología es una metódica para problematizarnos, conocer la complejidad de nuestras culturas, el encuentro con los nos-otros/as, formar el ethos social y la contextualización, globalización y transversalización de los conocimientos a partir del aprender haciendo y fortalecer el ser. Entender las coyunturas y estructuras de las políticas nacionales e internacionales, saber de dónde venimos y para dónde vamos y desmontando las ideologías neocolonizadoras. La museología en la educación trasciende el espacio físico.

LA MUSEOLOGÍA METÓDICA DE APRENDIZAJES PARA LA DESCOLONIZACIÓN

La formación de la nueva y el nuevo ciudadano se construye en todos los espacios de la cotidianidad, uno de ellos es la educación —que es un aparato ideológico— en la cual el imperio persevera su ofensiva y afina aquí su penetración, para aculturarnos, avergonzarnos y negarnos como venezolanos y venezolanas a través de la invisibilización de la diversidad de saberes, la folklorización de nuestras culturas, la creación de estereotipos, la fragmentación del conocimiento y la imposición del saber académico como “el saber”; todo ello ha servido para alejarnos de la Venezuela profunda y la Patria grande. Cabe destacar, que la neocolonización o transculturización del venezolano y la venezolana es un proceso cotidiano, es un bombardeo de los aparatos ideológicos que van sensibilizando y formando nuestro régimen escópico, que nos condiciona o enseña a ver desde una óptica y ésta es formada histórica, cultural e ideológicamente, por la familia, la escuela y la sociedad. Para Walter Benjamín, el inconsciente óptico o punto ciego es cuando los ojos no perciben lo que no se conoce.

En este sentido propongo la museología como metódica para fortalecer el ethos “...ese conjunto de principios sociales que definen la identidad de los pueblos y le dan fuerza para defenderse y reproducir su matriz simbólica...” (Colombres: 2005: 193). Esta propuesta integra tres grandes filosofías: 1) el aprender haciendo y la visión descolonizadora del maestro Simón Rodríguez “formar al nuevo republicano”, “inventamos o erramos”, es decir, no podemos seguir repitiendo una educación colonizadora y negadora de la venezolanidad, debemos crear y probar una educación para la libertad y esa debemos inventarla y tiene que ver con el qué enseñamos y el cómo lo enseñamos. 2) La filosofía freireana, del maestro Paulo Freire, problematizadora de la cotidianidad y desnaturalizadora de las relaciones de poder, en contraposición a una educación repetidora y bancaria que se sigue impartiendo en la academia. Y, 3) el pensamiento complejo e interconectado de Edgar Morin, que vemos el todo y el “todo está en todo”, ver las totalidades nos permite conocer y comprender la realidad para transformarla.

Se puede señalar, que la museología aplicada a la educación lleva a la praxis las filosofías antes mencionadas, y relaciona los proyectos de aprendizaje, comunidad-institución educativa, a partir del aprender haciendo, lo lúdico y la cooperación; además que el aprender trasciende el salón de clases y

* Artículo publicado en Jornadas de Investigación UNEARTE 2022

despierta el investigador o investigadora con el que todos y todas nacemos y que son coartados por una educación basada en dar respuesta y no en despertar inquietudes e interrogantes. Cada una de estas filosofías está vinculada al objetivo que pretendemos alcanzar, ya que la museología como metódica nos permite insertarnos dentro de la educación institucionalizada como es la escuela, liceos y universidades para incidir en su transformación desde adentro, es decir, transformándonos como docentes y estudiantes; además, de hacer de la educación un espacio de lugar y tiempo agradable, armónico, lúdico, creativo y desneocolonizador. Es una propuesta metódica para la subversión del orden establecido por los poderes económicos trasnacionales, pues nos permite ver lo que se nos ha invisibilizado y negado, devolviendo de esta manera una imagen distinta del pueblo venezolano, en el cual cada estudiante descubre su propia historia, legitima los saberes de su comunidad, conoce y respeta al Nos-Otros/as, en una relación de alteridad en el reconocimiento del diferente y el afianzamiento del semejante.

Es por ello, que me atrevo a aseverar que el proceso educativo y la cultura son fundamentales para la consolidación del Proyecto País, por lo tanto, es posible a través de la museología evidenciar los porqué de las situaciones coyunturales y estructurales de las políticas nacionales e internacionales, cómo se relaciona la situación económica que vive hoy nuestro país con la CRBV, el mundo multipolar, la nueva geometría del poder, la independencia y la soberanía, todo ello a partir de los temas tratados cotidianamente en las academias, es decir, la contextualización curricular. Por ejemplo, con las exposiciones “Somos Insurgentes” y “Bajo Nuestros Pies: Una Mirada desde la Parroquia Santa Teresa en Caracas” se trabajó, en la primera, la resistencia e insurgencia de nuestra diversidad cultural, cómo a pesar del bombardeo mediático seguimos celebrando, bailando, tocando, produciendo y comiendo arepa y casabe. Con la segunda, conocimos la historia de la parroquia Santa Teresa antes de la colonia, denunciamos al sistema escolar bancario que nos ha invisibilizado nuestra historia y cultura; y apostamos por la creación a partir de descubrirnos como pueblo, es decir, volvimos la mirada hacia nosotros y nosotras.

MUSEOLOGÍA PARA LA SOBERANÍA

Es por ello que una museología para la soberanía parte por legitimar los saberes que nos han sido negados e invisibilizados y los cuales contribuyen a hacernos pueblo soberano; el poder de la academia ha negado nuestros saberes precisamente para volvernos más dependientes de las corporaciones trasnacionales de los alimentos, los agroquímicos y la farmacéutica. La situación económica por la cual aún estamos atravesando los venezolanos y venezolanas, se ha convertido en una fortaleza, pues nos ha hecho volver la mirada a lo endógeno, a nuestras plantas medicinales, a buscar sustitutos para alimentarnos, minimizar el consumo de la comida chatarra y reciclar lo que anteriormente desechábamos con facilidad. Esta metodología nos permite por un lado evidenciar las relaciones de poder antes mencionadas y por otro lado poner en valor los conocimientos ancestrales y redescubrirnos en los campos, en el mar, en las otras producciones que nos alimentan como pueblo. De esta forma, la experiencia desarrollada en los museos, en las escuelas y la Unearte han contribuido a que los y las estudiantes se acerquen con una mirada distinta a nuestros saberes de tradición tanto de la producción como de las festividades; además de valorar a los maestros y maestras de la tradición que habitan en sus propias comunidades y que en algunos casos son sus propios abuelos y abuelas; así como la organización social, esencia fundamental para la cohesión y defensa de nuestras culturas.

EXPERIENCIAS METÓDICAS DE LA MUSEOLOGÍA EN EDUCACIÓN

Las propuestas expográficas realizadas en: 1) las escuelas del Estado Aragua, han puesto a dialogar dos saberes: uno relacionado con el propio estado donde se ubica la institución educativa y el otro, con saberes pertenecientes a una región diferente del país; ello nos permitió visibilizar cómo convivimos todos en este territorio llamado Venezuela y de la cual es parte esencial la diversidad,

razón que afianzó el reconocernos en nuestras diferencias y semejanzas. En este sentido, pertenecer a un mismo territorio nos da sentido de identidad nacional, de unificación, así como los símbolos patrios que nos reúnen a los y las venezolanas en torno a partes de las historias que se comparten, los individuos tenemos necesidad de sentirnos pertenecientes, de compartir signos, símbolos y códigos; éstos elementos se convierten en la cosmogonía de la venezolanidad. Es decir, compartimos un territorio, significados y representaciones que integran al país, que conforman simultáneamente la identidad y la alteridad, es una entramada de identidades que se dan en un mismo espacio al mismo tiempo: la individual, la compartida y la de autorreconocimiento a partir del nos-otros/as que es diferente. 2) En Unearte, me funcionó concienciar en los estudiantes la importancia de investigar para crear, no hay creación sin investigación. Para problematizarlos y complejizar su proceso de aprendizaje, pues a través de esta metódica integraron las diferentes disciplinas artísticas para llevar a cabo la exposición: realizaron el guión museológico y museográfico, escribieron textos de sala, buscaron las músicas, escogieron paletas de colores, crearon dispositivos museográficos, elaboraron fichas, además de sus obras.

La museología es una metódica para conocer la complejidad de nuestras culturas, el encuentro con el Otro y la Otra, formar el ethos social y la contextualización, globalización y transversalización del currículo a partir del aprender haciendo, fortalecer el ser, el vivir, el convivir y el hacer. La museología trasciende el espacio físico de la educación institucionalizada y abre las puertas a la comunidad para una construcción colectiva de la libertad, la soberanía y la Paz.

LA DIVERSIDAD CULTURAL ES MÁS QUE LA SUMA DE LAS CULTURAS LOCALES

Por lo tanto, formar para la Paz es comprender que se pertenece a una nación, tener Patria, ser parte de una familia, una localidad, una región, un país y a un subcontinente; y que todo ello convive simultáneamente en cada uno de las y los individuos que conforman una sociedad, ninguno de estos sentidos de pertenencia es excluyente. Pero también éste se afianza en el momento en que me reconozco diferente al otro y la otra, principio de alteridad, se pertenece a un grupo familiar y no a otro, se nace sólo en un lugar; por ende, el sabernos diferentes a unos/as e iguales a otros/as, nos permite el encuentro, comprensión y el respeto entre los diversos grupos humanos. Por lo tanto, es allí donde radica la cultura de la paz.

Para finalizar propongo la creación de nuevos espacios de aprendizaje que afiancen la identidad, la diversidad y la interculturalidad, los concibo como la contrainternalización de lo aprendido, son espacios para desaprender y aprender a aprender, es la transformación educativa. Mészáros (2008) plantea la emancipación educativa como la “contrainternalización” o “contraconciencia”, él señala que en las sociedades los cambios educativos no pueden ser formales sino esenciales, no sólo en las instituciones educativas sino en los ámbitos educativos, porque esto representa un proceso integral dentro de la sociedad y para ello hay que crear una alternativa educativa, el espacio será un elemento integrador para el trabajo de los y las docentes que contribuya con la descolonización y la reivindicación de las culturas nacionales.

LISTA DE REFERENCIAS

Bigott, L. (1975). El educador neocolonizado. Caracas: (ed.) La Enseñanza Viva. (2010). Hacia una pedagogía de la descolonización. Caracas: Fondo Editorial Ipasme, (col.) Pensamiento Crítico Luis Beltrán Prieto Figueroa.

Brea, José Luis. “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e.imagen” [documento en línea]. Recuperado en diciembre de 2011, de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JlBrea-4completo.pdf>

Colombres, A. (2005). Teoría Transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires, Argentina: (ed.) del Sol, serie Antropología.

Dussel, Inés. "Educar la Mirada: reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente" [documento en línea]. Recuperado en 27 de octubre de 2011 de www.isfd49.infed.edu.ar

Foucault, M. (1992). *El Orden del Discurso*. (Título original, *L'ordre du discours*, Lección inaugural en el Collège de France pronunciada el 2 de diciembre de 1970, Alberto González Troyano, (Trad.) Buenos Aires: Tusquets Editores.

Freire, P. (1975). *Acción Cultural para la Libertad*. Claudia Schilling, Trad. Buenos Aires, Argentina: (ed.) Tierra Nueva, SRL. (col.) Tierra Nueva.

Fromm, E. (2006) "La situación humana. La clave del psicoanálisis humanístico" En *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, pp 26-61, Florentino M Toner, Trad.: México: Fondo de Cultura Económica.

Lanz, C. (s.f). *El poder en la escuela. El método Invedecor como fundamento del currículo alternativo*. Asociación de Educadores de Latinoamérica y El Caribe. Venezuela. Trabajo (no publicado).

Larrosa, J. (2011) "Aprender de Oído". En Valera-Villegas, Gregorio; Madriz Gladys y Carpio Arleny (comps.). *Formación de la sensibilidad. Filosofía, arte, pedagogía*, pp 289-296. Caracas, coedición del Decanato de postgrado y GEFIE de la UNERS.

Mészáros, I. (2008). *La Educación Más Allá del Capital*. Florencia Stubrin, Trad. Argentina: editorial Siglo XXI, coedición Flacso. Serie Pensar desde el Sur, Sociología y Política.

Moarci, G. (1998). *Historia de las Ideas Pedagógicas*. Noemí Alfaro, Trad. México: editorial Siglo XXI.

Ponce, A. (1934) *Educación y Lucha de Clases*. España: (edts) Cartago. Partido Comunista Español.

Rancière, J. (2010) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Nuria Estrach, Trad. Barcelona, España: edt. Alertes.

Ricoeur, P. (2008). *El Conflicto de las Interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*, Alejandra Falcón Trad. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (rev. Pablo Corona).

Rodríguez, S (2004). *Inventamos o Erramos*. (ed.) Monte Ávila Editores Latinoamericana, (col.) Biblioteca Básica de Autores venezolanos.

Sanoja, M y Vargas, I. (2006). *Historia, Identidad y Poder*. Caracas: (ed.) Galac.

EL ANTEPROYECTO DE TESIS DOCTORAL
LOS SENTIDOS Y EL SENTIDO DEL ARTISTA
PROPUESTA DESDE LA DANZA ESCÉNICA DE TRADICIÓN*

* Propuesta de trabajo para tesis de doctorado, presentado en septiembre de 2023 ante su profesora de seminario de investigación
Dra.: Betty Mendoza.

LOS SENTIDOS Y EL SENTIDO DEL ARTISTA: PROPUESTA DESDE LA DANZA ESCÉNICA DE TRADICIÓN

A MANERA DE PRESENTACIÓN

HISTORIA DE LA DANZA ESCÉNICA DE TRADICIÓN EN VENEZUELA:

SU SENTIDO Y EL SENTIDO DE SUS CREADORES

Con la presente investigación pretendo hacer un recuento de lo que ha sido la puesta en escena de la Danza Escénica de Tradición desde el año 1948, fecha cuando se realizó el Festival de la Tradición, Festival del 48 o Festival del Nuevo Circo, llevado a cabo por el maestro Juan Liscano. Por los momentos ésta es la referencia más antigua con la que cuento de lo conocido como proyección, que es el montaje que se hace de una fiesta de tradición fuera de su contexto natural.

Por otra parte, aprovecharé de hacer la historia de los grupos y personalidades que han hecho de la Danza Escénica de Tradición su proyecto de vida. Recoger y recopilar esta información es valioso, por una parte, para reivindicar el arduo trabajo de los y las compatriotas quienes con poco apoyo del Estado venezolano han dado al país elementos para el conocimiento de las tradiciones a nivel danzarío y fortalecido el sentido de pertenencia a la nación; y por otro, para sumar contenido a la unidad curricular Historia de la Danza en Venezuela que se imparte en la Universidad Nacional Experimental de las Artes, pues los insumos de la misma están basados en las maestras y maestros de la danza contemporánea y el ballet. Para ello, me basaré en entrevistas a: Bety Mendoza del grupo “Muga”; Daniela Gil de “Caramba”; Dora Peña de “Vivencias Populares”; Doris González de “Zaranda”; Eduardo Omaña de “Matices”; Elia Díaz de “Vidanza”; Eliaska Gavidia de “Gavidanza”; Elizabeth Rodríguez de “Cántaro”; Flor Pérez de “Voces Risueñas de Carayaca”; Flor Perozo de “Tradiciones”; Freddy Medina de “Mucotarciza”; Ana Piñerúa de “ConVenezuela”; Gloria Núñez de “Zaranda” y “La Trapatiesta”; Harold Palacios de “Tradición 360”; Hilda Toro de “Abilio Reyes”; Margarita Morales de “Canto del Pueblo”; Marialejandra Orozco de “Tradición 360”, “Ensayo Colectivo” y “Danzas Itanera”; Ramón Cerezo de “Abilio Reyes”; Ruper Vásquez de “La Trapatiesta”; Grupo de la UPEL “Siso Martínez”; Yadira Ardila, “Compañía Nacional de Danzas”; Fredy Medina de “ConVenezuela” y “Compañía Nacional de Danza”; Yaritza Tineo, “Compañía Nacional de Danzas”; “ConVenezuela”. Además revisar las historias de los maestros y maestras que pasaron a otro plano: Omar Orozco, “Vasallos del Sol”, “Danzas Itanera”, “Compañía Nacional de Danza” y “Ensayo Colectivo”; Osmel Velasquez, de “Entrevero de raíces”; Charles Nora; Gustavo Silva, Juan Vicente Segovia, “Vivencias Populares”; Aura Morales; Abilio Reyes, Gladys Alemán y Elina Orozco, “Venezuela con Amor”.

75 AÑOS DE HISTORIA

Propuestas estéticas de los grupos de danzas escénicas de tradición y su relación con los conceptos de cultura y arte imperantes en cada momento histórico con la finalidad de conocer cuál era el papel del arte. Hace falta aquí establecer algunos hitos:

- 1948: Fiesta de la Tradición
- 1952-1958: Dictadura de Marcos Pérez Jiménez, inicio de la danza nacionalista y celebración de la Semana de la Patria.
- 1970: Congreso de Cabimas. Propuesta de políticas públicas para afianzar la independencia cultural de Venezuela
- Años 90 del siglo XX: Propuesta Estética Vasallos del Sol de la Fundación Bigott y I Jornada de Discusión de la Danza. Se rompe con el concepto de folklore y se trabaja la puesta en escena de la tradición como elemento de creación basado en el Motivo Gestor.
- Propuesta estética de La Trapatiesta, grupo de proyección de la Universidad Central de Venezuela.

- Propuesta Estética de Muga, grupo de proyección de la Universidad “Simón Bolívar”
- Propuesta Estética Compañía Nacional de Danzas. Proyecto impulsado y financiado por el Estado venezolano.
- 2016 “Somos Puente”, última propuesta estética del maestro Omar Orozco. Trabajo basado en el lenguaje de las danzas tradicionales y contemporáneas. Siendo la primera el Motivo Gestor de la creación contemporánea.
- 2023 Tradición 360. Creación de un lenguaje que trasciende el mito de la tradición, manteniendo el rito (pasos y movimientos danzarios), aunado a la creación de guiones contextualizados en el presente.

CONSTRUCCIÓN DEL SER O NO SER:

POLÍTICAS CULTURALES NACIONALES E INTERNACIONALES Y EL PAPEL ASIGNADO A LA TRADICIÓN

Revisión de los mecanismos utilizados por los organismos internacionales para favorecer una visión de la cultura “universal” occidental por sobre el resto de las culturas o la diversidad cultural. En otras palabras, el proceso neocolonizador con el que se ha pretendido transculturizar a los pueblos del Sur-Global.

DEVELAR EL MITO Y EL RITO QUE SUSTENTAN LAS FIESTAS DE TRADICIÓN Y AFIANZAN LA COLONIZACIÓN

Los mitos de nuestras tradiciones sirvieron para el proceso de evangelización y colonización de los pueblos originarios, a través del arte: música, cuentos, danzas y teatros, debido a que la mayoría de los pobladores no escribían ni leían el castellano.

Sin embargo, los ritos también fueron utilizados como forma de resistencia a través de la organización popular que se gestó alrededor de los diversos mitos, razón por la que me propongo revisar algunos de los que se mantienen hoy en día y son repetidos por los pobladores que los asumimos como nuestra herencia de tradición invisibilizando la cultura de resistencia de la cual se impregnó.

MITOS Y RITOS COLONIZADORES QUE SE REPITEN EN LA DANZA ESCÉNICA DE TRADICIÓN

En la actualidad en Venezuela son muchas las celebraciones vinculadas a la tradición que se dan a lo largo del año; estas fiestas son llevadas a escena por los grupos de proyección quienes reproducen el mito del colonizador. Si bien, como aclaré en un principio, el trabajo de los directores de agrupaciones danzarias ha fortalecido el sentido de pertenencia a la Patria y ha servido para dar a conocer la diversidad de nuestras tradiciones, yo me pregunto:

1- ¿Bajo esa fachada de grupos de proyección, y sin quererlo, le hemos hecho el trabajo colonizador a los organismos internacionales para fortalecer la visión de la existencia de culturas superiores “universales” y culturas de los pueblos o folklóricas?

2- ¿Realmente fortalecemos a través de la puesta en escena de nuestras tradiciones el sentido de pertenencia a la Patria, o este es un instrumento recreativo, distractor y exotizado de la cultura del país?

3- Cuando una fiesta de tradición es proyectada fuera de contexto y se convierte en una danza escénica pasa a ser arte porque pierde su vinculación con el entorno, entonces ¿Cuál es su papel como propuesta artística? ¿Cuál es el sentido del arte y sus creadores en la Venezuela del siglo XXI cuando en el Plan de la Nación se nos habla de la descolonización?

LOS SENTIDOS Y EL SENTIDO DEL ARTISTA.

PROPUESTA DESDE LA DANZA ESCÉNICA DE TRADICIÓN

Nos encontramos en la República Bolivariana de Venezuela, iniciando la tercera década del

siglo XXI; con una Constitución que hace referencia a la soberanía del pueblo y un Plan de la Nación que impulsa un proceso descolonizador; además como Estado Docente estas políticas deben ser promovidas desde todos los ámbitos nacionales: educativos, salud, cultura, alimentación, etc. Por lo tanto, desde el doctorado de Artes y Culturas del Sur de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, debemos incorporarnos a las políticas del Estado que impulsen y fortalezcan los principios constitucionales. En este sentido creo que, desde la Dirección de Educación Avanzada y el pregrado, tenemos la responsabilidad asignada desde el 2008 cuando se creó la Unearte: la formación de artistas con una visión y amor por el país, pues trabajamos con el imaginario del pueblo, es decir, con los símbolos de nuestra cultura, que es precisamente por donde entran los elementos colonizadores. Así como existe un sector productivo que trabaja con lo material, existe un sector productivo que trabaja con lo inmaterial, lo espiritual.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

OBJETIVO GENERAL:

1 Crear una propuesta descolonizadora para la danza escénica de tradición que evidencie la cultura de resistencia e insurgencia que subyacen en los ritos de las festividades tradicionales; entendiendo el papel que tiene el arte y el artista en el marco de la Venezuela del siglo XXI.

Objetivos específicos:

1.1 Develar la historia de los y las creadores y sus propuestas artísticas de la danza escénica de tradición desde el año 1948 a 2023.

1.2 Comprender el papel del arte y los artistas de las danzas escénicas de tradición y su relación colonial o decolonial.

1.3 Proponer un estudio a profundidad de las fiestas de tradición que revele los movimientos de resistencia e insurgencia que perviven en ella y cómo estos pueden ser llevados a escena.

¿CÓMO LO VOY HACER?

El desarrollo del siguiente trabajo de investigación: Los Sentidos y el Sentido del Artista: propuesta desde la danza escénica de tradición, lo visualizo desde el paradigma cualitativo en el cual estará muy presente mi subjetividad, yo como sujeto participante. Las entrevistas, así como la hemerografía del año 1948 y de los años de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, serán contextualizados con la mirada de quienes lo escribieron y reinterpretados por la mirada de quien lo comunica. De igual manera, todo lo escrito pasará por el tamiz de la experiencia vivida, desde el método de la fenomenología, en el sentido de la descripción de la práctica diaria y la hermenéutica en la interpretación de los textos y la cotidianidad.

La búsqueda tiene como punto de partida la experiencia vivida y mis inquietudes, que se convirtieron en un proyecto de vida, tal como he comentado en el subcapítulo Desde donde me miro y me muestro.

En lo particular y por los documentos leídos creo que me funcionará la triangulación propuesta por Cisterna (2005); pues voy a trabajar con entrevistas semiestructuradas y fuentes de investigación documental y audiovisual, las cuales cruzaré con mis experiencias de vida. También la lectura me ha permitido establecer estamentos por directores de agrupación por períodos o décadas: 80' a 90'; De los 90' al 2000; y luego las últimas 3 décadas de lo que va del siglo XXI. Otra idea es la creación de Ejes Temáticos marcados por momentos históricos: Festival del 48; Propuesta Vasallos del Sol y la I Jornada de Discusión de la Danza; Creación de la Compañía Nacional de Danzas; Propuesta "Somos Puente"; y Creación de Tradición 360.

EL SENTIDO DEL ARTE

El arte y los artistas tienen un papel fundamental en la construcción de los imaginarios de la sociedad en contraposición a los embates del Sistema Mundo Capitalista que a través de sus aparatos

ideológicos nos devuelven una imagen estereotipada y negadora de las culturas nacionales.

En el artículo la irrupción policial en la Embajada de México, la autora nos va definiendo conceptos, uno de ellos es la sensación y cómo las experimentamos al estar en contacto con la vida; cómo estas sensaciones se comunican a través del arte.

En relación al sentido del arte, me llamó la atención del escrito de Rolnik (2011) porque plantea la necesidad de problematizar el mundo, que es más que contarlo. Un arte es arte en la medida que comunica y que los códigos o signos son interpretados por el receptor. En mi caso que trabajaré con un arte del tiempo y del espacio como es la danza ¿Cómo problematizar?, ¿cómo manejar los códigos y el lenguaje del espectador para que entienda el mensaje? A sabiendas que tenemos una gran parte del público condicionado por los medios y que entienden que lo tradicional es solo festivo, colorido, movimiento, descontextualizado y folklorizado.

Por lo tanto, problematizar el arte es politizarlo, —he aquí uno de sus sentidos—; sacarlo del acomodaticio lugar donde lo ha ubicado el Sistema Mundo del mercado. Dejar que el arte nos hable de la cotidianidad del mundo y lo revele tal como lo percibimos. En este sentido, problematizar mi experiencia de vida en el arte de la danza escénica de tradición es exponerlo desde un lugar no mirado hasta ahora, pues es otro el lugar desde donde lo hemos colocado, haciendo un franco favor al mundo Occidental ubicando nuestra cultura en solo una fiesta, un movimiento, un pueblo que es parrandero y por ende flojo, razón por la que es pobre. ¿Ahora cómo problematizar una danza escénica de tradición y su carga ideológica y reforzadora de un Sistema desigual, sin que esto perturbe e inquiete a los hacedores de las fiestas y sus tradiciones?

Rolnik (2011), nos problematiza cuando habla de la necesidad de contextualizar el arte, pues la estética es parte de la vida cotidiana y es subjetiva. No obstante, fue separada como una dimensión aparte y adherida exclusivamente al arte, ésta es una visión occidental. Pues si entendemos que nuestra subjetividad, sensibilidad y estética está presente en la vida cotidiana y que el poder hegemónico se lo ha legado a unos sujetos “tocados por los Dioses”, no solo artistas si no críticos de arte quienes tienen el poder de definir qué es arte y qué no lo es, qué es lo bello y qué es lo feo, y esto responde a modelos eurocentrados como forma de poder y dominación, es decir, deciden quién es y quién no es.

DECONSTRUCCIÓN DEL SER: CONFERENCIAS INTERNACIONALES UNESCO

La deconstrucción del ser, que da inicio a la construcción del no ser, comienza en 1492 en Abya Yala; el no ser, está basado en un sistema que niega al Otro ser humano, por no parecerse al fenotipo europeo. Por las limitaciones de la investigación no es posible, al menos en este primer intento, abarcar los 531 años de colonia y colonialidad; por esta razón, en esta aproximación a la tesis doctoral, vamos a tomar como punto de partida la I Conferencia Intergubernamental, realizada en Venecia, del 24 de agosto al 2 de septiembre de 1970, convocada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), y de la cual se desprenden las recomendaciones en políticas culturales para los países miembros.

En la Conferencia de Venecia (1970), encontramos entre las recomendaciones varios conceptos que nos dan cuenta del Sistema Mundo, tales como: “desarrollo cultural y su importancia para los países en vías de desarrollo”, “acceso libre y democrático a la cultura”, “la importancia del establecimiento de infraestructuras para radios y televisoras”, “la educación para la creación y difusión cultural”, “la cooperación que deben prestar los Estados a las Organizaciones No Gubernamentales (ONG)”, “incentivar el turismo cultural”, “el papel de la televisión para el aprendizaje cultural y la escuela como medio para impulsar los valores estéticos para democratizar la cultura”.

Si analizamos el discurso de la Conferencia de Venecia, entre sus líneas subyace el concepto de cultura. Para ellos, cultura son los museos, teatros, conciertos, entre otros; es decir, cultura como expresión del mundo simbólico, pero un mundo simbólico construido a imagen y semejanza de Europa Occidental. Así es que las recomendaciones vinculadas con el desarrollo cultural hacen referencia a la construcción de infraestructuras para el disfrute de las expresiones estéticas más próximas a

Occidente, las cuales deben ser difundidas a través de los aparatos ideológicos (televisoras, radios, teatros, museos y educación).

Otra de las encomiendas que se le hacen a los Estados miembros, apunta a la necesidad de impulsar el turismo cultural; un turismo orientado a la creación del ser, que se consume o consagra, en la medida que puede acceder a la visita de los “museos más importantes del mundo”, asiste a espectáculos de música o teatro europeo, en otras palabras, se acerca a la “cultura universal”, se culturiza. Estos países, que a diferencia de los mal llamados en “vías de desarrollo” viven de prestar servicio al turista, es fundamental el turismo cultural cuyos ingresos contribuyen a fortalecer sus economías, además de afianzar un modelo de desarrollo ajeno a los países del sur, es decir, tienen doble ganancia: en lo material y en lo espiritual, pues refuerza el no ser del visitante ajeno a la cultura occidental; en este sentido, la alteridad funciona de manera negativa.

Por otro lado, si la “cultura” tal como lo propone la Unesco responde a los criterios impulsados por los países del Sistema Mundo, el no ser del sur global hace tácitamente referencia a las culturas “poco desarrolladas”, las culturas folklorizadas de las tradiciones. Por lo tanto, la puesta en escena de las culturas Otras específicamente relacionadas con el tema que me atañe, la danza escénica de tradición, ¿está expuesta desde la visión de la Instituciones Internacionales desde el año 1948 con el Festival de la Tradición y se ha mantenido a lo largo de estos últimos 75 años? O por el contrario, ¿son culturas de resistencia o culturas insurgentes?

Retomando las recomendaciones de la Unesco, ésta plantea la necesidad de dejar en manos del sector privado “la cultura”, que ésta no sea asumida como responsabilidad de los Estados. O sea, que el Estado Docente delegue sus funciones en la construcción del imaginario del Estado-nación. Sin embargo, estas recomendaciones no son las que se desarrollan en los países de la Unión Europea, pues en sus políticas hay coherencia en el fortalecimiento de la identidad y del Estado-nación; así como en la negación del ser del Otro no occidental. Aplicar estas recomendaciones de la Unesco en los países del sur implica automáticamente contribuir a afianzar en los sureños el no ser.

En resumidas cuentas, las políticas culturales recomendadas en Venecia en 1970, están orientadas al fortalecimiento de los aparatos ideológicos para perpetuar, a partir de la sensibilidad estética, un modelo de desarrollo cultural negador de las culturas del sur y por ende generadoras del endorracismo, lo cual redundará en el no ser.

Para continuar con el análisis de las políticas culturales y educativas internacionales, estudiaremos los documentos conocidos como Santa Fe I y Santa Fe II; los cuales llevan este nombre debido a que fueron firmados en la ciudad de Santa Fe en el estado de Nuevo México, Estados Unidos. En estos documentos se encuentran recomendaciones de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), dirigidas a los presidentes de los Estados Unidos para acabar con el comunismo en América Latina; en dichos papeles desclasificados existen una serie de propuestas para acabar con el ethos de los pueblos del Sur. Es a través de estas lecturas que entendemos lo que estamos viviendo hoy en Venezuela y cómo se trató de acabar con la conciencia del para sí a través de la negación del ser, utilizando para ello los aparatos ideológicos.

De esta manera encontramos en el documento de Santa Fe I, las siguientes recomendaciones: la necesidad de crear una ideología intelectual común para el continente (en otras palabras, la homogenización intelectual); contrarrestar la teología de la liberación; apoyar en la formación de los militares; alentar la libertad individual y el derecho a la propiedad privada; intercambiar recursos tecnológicos por recursos energéticos; desarrollar el mercado intrahemisférico de energéticos; acabar con el minifundio e incentivar la producción comercial. Más directamente, son recomendaciones para fortalecer la dependencia de los países del sur respecto a Estados Unidos. En este mismo documento alertan acerca de que el método utilizado por los marxistas para la creación de un régimen estatista, es a través de la cultura de la nación, entendiéndola como la influencia en la religión, la escuela, las universidades y los medios de difusión masiva. Es decir, que comprenden la importancia de lo cultural para el dominio o la liberación de los pueblos.

Mientras que en el documento de Santa Fe II, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe de las Naciones Unidas (CEPAL), alerta acerca de los altos índices inflacionarios en los países de

América Latina, los cuales se incrementan entre 1986 y 1987. Su preocupación, no es por la situación económica que viven los pueblos del sur; sino, cómo esto repercutirá en los avances del comunismo en la región, ellos prevén: mayores actitudes hostiles latinoamericanas; más Estados prosoviéticos; más subversión; mayores amenazas al sistema financiero internacional; más crímenes y narcotráfico impulsado por elementos subversivos; más olas de inmigración; y, por último, mayor probabilidad de participación militar norteamericana. Además, dan cuenta del incremento de las becas soviéticas para los estudiantes latinoamericanos; esto es, que Moscú reconocía la importancia de la educación para la transformación de los pueblos, y en una década triplicó las becas para estudiantes de 2.900 en el año 1978 a 10.000 en 1988.

Si bien en el documento de Santa Fe I se hace referencia a la necesidad de controlar los aparatos ideológicos, en Santa Fe II hacen el análisis de las políticas económicas y cómo éstas pueden influir en un giro de los pueblos del sur hacia la izquierda, además de alertar en el trabajo ideológico que adelanta la Unión Soviética a través de la educación. En otras palabras, se resalta la importancia de la educación y la cultura en el trabajo ideológico.

Dando continuidad al análisis del documento de Santa Fe II, las recomendaciones de la CIA para mantener el control de las naciones del sur están basadas en el pensamiento gramsciano, tal como ellos lo citan en su escrito; Gramsci define a la cultura como el conjunto de los valores de una sociedad y estos valores estaban influenciados por los intelectuales —ahora vemos con claridad porqué la impronta de una intelectualidad común para el continente—, pues más adelante señalan que la mayoría de los trabajadores no son conscientes de cómo adquieren los valores, sino que asumen los valores de la intelectualidad.

Por consiguiente, los estadounidenses tienen la imperiosa necesidad de captar a los intelectuales; pues reconocen que es a través de la construcción del imaginario y de lo simbólico, que es posible controlar a los pueblos, por eso la necesidad de conquistar las culturas de las naciones. Alegan que los intelectuales prosoviéticos le dan primacía a lo cultural; y por ello, admiten: la importancia del arte, la reinterpretación de los libros, el reacondicionamiento de los currículos, el manejo de los medios de difusión, las iglesias y las escuelas, lo que denominan “industria de elevación de conciencia”. En el mismo documento expresan la importancia de una política cultural encaminada a mejorar la cultura democrática; por lo tanto, recomiendan que Estados Unidos debería aumentar el presupuesto de la Agencia de Información de Estados Unidos y fortalecer la Oficina de Diplomacia Pública.

Haciendo un paneo general de los documentos hasta aquí analizados: Conferencia de Venecia, Santa Fe I y Santa Fe II; no nos extraña que Venezuela haya sido declarada por el expresidente de los Estados Unidos, Barack Obama, como una amenaza inusual y extraordinaria, ya que el Estado venezolano a partir de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela del año 1999 ha ido “frenando” los avances de la colonialidad y del no ser; a pesar de las contradicciones en sus políticas culturales, porque el gobierno venezolano no entiende que la guerra que vivimos no es sólo económica sino fundamentalmente se está desarrollando en la dialéctica entre lo material y lo simbólico de la dimensión cultural.

En resumidas cuentas, se aprecia cómo un organismo internacional como la Unesco, enfila sus políticas culturales para la colonialidad de los pueblos del sur y la imposición de su modelo de desarrollo como El Modelo a seguir; todo ello funciona a partir del Sistema Mundo Capitalista, negador del ser del sur y del ethos social. También observamos como la Agencia Central de Inteligencia reconoce a la cultura como una dimensión estratégica para el dominio de las naciones a través de la construcción de imaginarios impuestos por los aparatos ideológicos. Razón por la cual se hace evidente la imperiosa necesidad de fortalecer a través de las políticas culturales nacionales: la identidad, la diversidad e interculturalidad de los pueblos latinoamericanos alejado de los estereotipos impulsados por los aparatos ideológicos, sino que contrariamente deben ser promovidos como culturas de resistencia; he allí la importancia estratégica de las políticas culturales para la liberación de la nación y el fortalecimiento de la Patria. Por lo antes expuesto, podemos afirmar que estamos

viviendo la Guerra de IV Generación, que es una guerra simbólica y la lucha debe darse por el empoderamiento del imaginario del ser.

CONSTRUCCIÓN DEL SER: POLÍTICAS NACIONALES

Una vez que hemos realizado el análisis acerca de algunas políticas culturales internacionales que apuntan hacia la deconstrucción del ser, a continuación, escribiremos sobre algunas políticas culturales nacionales enfocadas al fortalecimiento del ser. Tomaremos como momento de partida la década de los 70 del siglo pasado, con el Congreso Cultural de Cabimas. Estamos conscientes de que este fue un movimiento popular y no una política estatal, sin embargo, es una referencia para entender qué sucedía en la política y en la dimensión cultural en Venezuela. Posteriormente pasaremos a revisar las orientaciones filosóficas recogidas en los libros *El Árbol de las Tres Raíces* y *El Libro Azul*, que orientaron la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela de 1999. Seguidamente estudiaremos la imposición de modelos coloniales que se han impulsado en el país a través de los aparatos ideológicos, incluyendo la danza escénica de tradición.

EL CONGRESO CULTURAL DE CABIMAS

En diciembre del año 1970 se desarrolla en Venezuela el Congreso Cultural de Cabimas en el Estado Zulia; entre los puntos más importantes de este movimiento que agrupó a intelectuales, artistas y obreros que se congregaron en la ciudad de Cabimas fue su representación popular, el encuentro de la diversidad cultural de Venezuela y especialmente que se reconoció el carácter político de la dimensión cultural. Es importante señalar que la locación del Congreso marcó un hito histórico por lo que significaba la ciudad y el estado. El Zulia, y especialmente Cabimas, son territorios de explotación petrolera de los cuales se extrae la materia prima que genera la renta que se distribuye para todo el país. Sin embargo, sus pobladores recibían como regalía la contaminación y la discriminación, siendo excluidos de una justa distribución de los ingresos petroleros.

Encontramos en la lectura del libro *Las Memorias del Congreso Cultural de Cabimas* (2017), la denuncia de la colonialidad cultural y la teoría de la dependencia, a través de la banalización del arte en aras de hacerlo “universal” y cosmopolita, imitando modelos ajenos impuestos por la cultura dominante que lo despolitiza y aleja del ethos del ser venezolano. Entre las entrevistas recogidas en el libro mencionado, podemos extraer de Pedro Duno, que la formación de la sensibilidad ajena, esto es, el no ser, oprime la reacción contra la represión y “...pretende embellecer las cadenas, el despojo, la humillación, la miseria y la triste condición subhumana que vive la mayor parte de nuestro pueblo...” (pág.29), el mismo entrevistado reconoce más adelante que la estética es una forma de la lucha de clases.

Dándole continuidad al problema central expresado por los diferentes actores del Congreso que fueron entrevistados o citados en el libro mencionado en el párrafo anterior, encontramos una denuncia de Perán Ermini extraída de la revista *Rocinante*, N° 6, en la cual manifiesta que tanto el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Inciba) como el Ministerio de Educación son el brazo ideológico para mantener el subdesarrollo del país. Mientras que Ludovico Silva, afirma que la Industria Cultural funciona como la industria ideológica que mantiene al sistema, diremos ahora, el Sistema Mundo Capitalista.

De este encuentro cultural en Cabimas se extrae de la Declaración Cultural los siguientes encargos: la organización de equipos de trabajo político-cultural en diversas regiones del país; la importancia que el equipo de Cabimas se aboque a investigar su realidad en relación a la explotación petrolera y su repercusión en el colonialismo, y a partir de los resultados arrojados por la investigación, construir una imagen antagónica a la ideología dominante que favorezca una conciencia subversiva a la alienación. Además, hay las siguientes proposiciones que recoge la declaratoria, las cuales están enfocadas a la transformación social a partir del trabajo ideológico, empezando por cuestionar, inclusive, la estructura piramidal de las organizaciones político-revolucionarias.

Resaltamos del Congreso de Cabimas la visión estratégica de lo cultural-político-ideológico, que se expresa en la importancia de la dimensión cultura para la liberación de los pueblos. A partir del Congreso se generaron movimientos importantes para la transformación social en el arte, tales como: la canción necesaria o comprometida, la literatura, la poesía, la plástica y el cine. Sin embargo, no hemos encontrado, hasta la fecha, este mismo ímpetu en la danza escénica de tradición.

Si bien es indiscutible que a partir del Congreso de Cabimas hubo avances en pro de lograr la liberación de los pueblos a partir del arte, no es menos cierto que los gobiernos de derecha crearon estrategias para la desarticulación de los movimientos de izquierda y la penetración cultural, tal como lo recomendaban las políticas internacionales. Así para 1975, se crea el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), que viene a suceder al INCIBA; esta nueva institucionalidad, que tiene el carácter de ministerio sin cartera, afianza a través de sus políticas el modelo de desarrollo cultural impulsado por la Unesco en Venecia: la cultura se limita a las bellas artes y crea la política del subsidio que desarticula la organización popular e impulsa el individualismo.

Luego del Congreso Cultural de Cabimas, y durante toda la década de los 70, se suceden otras actividades que apuntan en la misma dirección, tales como: la Cantata Bolivariana “Sal de la Tumba Pueblo Mío” (1973), Congreso de Cultura “Armando Molero” (1976) y el Congreso Cultural de los Poderes Creadores del Pueblo (1977), los cuales serán desarrollados en otra oportunidad. Asimismo, a partir de la década de los 80 del siglo XX, se va conformando en el seno de las Fuerzas Armadas Nacionales, un movimiento que recoge el pensamiento del Libertador Simón Bolívar, el cual se autodenominó Movimiento Bolivariano y asentó las bases filosóficas recogidas años más tarde en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (CRBV, 1999).

EL ÁRBOL DE LAS TRES RAÍCES

Este Movimiento Bolivariano, acopia en El Árbol de las Tres Raíces los pensamientos de tres revolucionarios que, a la luz de hoy, podemos denominarlos decoloniales: Simón Bolívar, Simón Rodríguez y Ezequiel Zamora. Sus propuestas fueron en lo epistemológico: romper con el colonialismo; en lo filosófico: tener un pensamiento original; y en lo ético: formar al nuevo y a la nueva republicana (el hombre y la mujer nueva). Como señalamos, estas premisas las encontramos en la CRRV, en la cual hay una revalorización del ser venezolano y latinocaribeño, en ella se expresan los conceptos libertad, soberanía, independencia y la consolidación de la Patria Grande Nuestroamericana. También se afianza la importancia de la diversidad cultural y la interculturalidad, que no es más que el reconocimiento y la inclusión del Otro en igualdad de condiciones para el disfrute de los ingresos de la nación a partir de la garantía de sus derechos ciudadanos.

Sin embargo, acotamos, que esta inclusión del Otro, se ejecuta en las políticas públicas del gobierno revolucionario desde una visión colonialista impulsada por el Sistema Mundo Moderno, del cual no hemos podido deslastrarnos para la construcción del Socialismo del Siglo XXI. Para ejemplificar podemos señalar que, en las políticas de salud, solo se reconoce la medicina alopática, aun cuando la CRRV tiene un capítulo referido al respeto por los saberes ancestrales de los pueblos indígenas; no obstante, cuando éstos son incluidos en el sistema de salud se les incorpora desde la visión de medicina occidental, sin percatarse que la salud entra dentro de la dimensión cultural. Esta inclusión termina negando la diversidad e interculturalidad, y afianza el no ser de nuestros maestros ancestrales.

Hasta aquí hemos evidenciado el antagonismo entre los discursos de las políticas culturales internacionales y el pensamiento filosófico bolivariano consolidado en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, y la importancia de la dimensión cultural y el arte como política de Estado para la consolidación del ser; también hemos demostrado cuales son los intereses de Estados Unidos y Europa para fortalecer el no ser que perpetúa el Sistema Mundo Capitalista y las razones que tienen para declararnos una amenaza inusual y extraordinaria.

LA GUERRA DE LOS IMAGINARIOS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL SOMOS

En el siguiente punto analizaremos la situación actual de Venezuela, pues nos encontramos en medio de una Guerra de IV Generación, que se desarrolla en dos ámbitos: la Guerra Económica y la Guerra Simbólica. Sin negar la inflación inducida que vivimos, en la cual los precios cambian exorbitantemente día a día, repercutiendo considerablemente en el salario de los trabajadores y las trabajadoras, no podemos invisibilizar la Guerra Simbólica, la cual es más sutil y peligrosa por lo silenciosa, pues ésta se instala en nuestro imaginario y desde allí se induce y se manipula a la población. Es lo que Brea (S/F) llama la conformación del régimen escópico, el cual limita el campo óptico y no nos permite ver las totalidades.

En consecuencia, el régimen escópico impuesto por el Sistema Mundo Capitalista, en una parte de la población venezolana, no les permite percibir nuestros alimentos soberanos como comida, porque no está instalado en su imaginario; por el contrario, se ha posicionado de manera negativa, especialmente a partir de los chistes descalificativos, tal como: “más ordinario que pasapalo e yuca”. Otro ejemplo de lo señalado lo vivimos en nuestro país cada día al llamar a la harina de maíz precocida por la marca PAN, posicionada en el mercado y en el imaginario. Vivimos mal, si no comemos en restaurantes o viajamos, se ha desvirtuado el vivir bien de los pueblos indígenas, al buen vivir, del Sistema Mundo Capitalista (consumista); el no entrar dentro de la lógica del Sistema nos convierte automáticamente en un no ser.

De esta manera, se ha posicionado en el imaginario que el presidente de la República, Nicolás Maduro, es un dictador y bruto, y por lo tanto, también somos brutos los que votamos por él. Además, el pueblo es desdentado, iletrado, sucio y feo. Se satanizó la palabra colectivo para fortalecer el individualismo. En contraposición, se percibe en el imaginario a la oposición como “la sociedad civil”, conformada por personas letradas, limpias, bellas, decentes y por ende blancas. Mientras que los que trabajamos para el Estado, somos corruptos y enchufados.

En resumidas cuentas, hemos dicho que estamos en una Guerra Simbólica, esto es una guerra de imaginarios, entonces nuestra preocupación radica en plantearnos cómo abonar desde nuestro proyecto de investigación: Los sentidos y el sentido del artista propuesta desde la danza escénica de tradición, para la transformación de una epísteme configurativa de otra realidad, si comprendemos la impronta que tiene el arte para ampliar nuestro campo óptico, romper con el régimen escópico impuesto por el Sistema Mundo Capitalista y posicionar un imaginario del ser o del somos, si lo pensamos en colectivo.

CONSTRUCCIÓN DEL SER A PARTIR DE LA DANZA ESCÉNICA DE TRADICIÓN

A continuación trataremos de ensayar una propuesta para la construcción del ser a partir de la danza escénica de tradición. Nuestra orientación va dirigida a través de tres premisas: la primera estará orientada al análisis de los mitos y ritos de dos manifestaciones tradicionales; la segunda a visibilizar los elementos contraculturales que subyacen en las fiestas; y por último, cómo hacer una propuesta estética para la danza escénica de tradición que visibilice por un lado los contenidos coloniales presentes en sus mitos y ritos; y por otro, los valores contraculturales que permitieron su permanencia en el tiempo.

Es conveniente aclarar qué estamos entendiendo por arte y por danza escénica de tradición. El arte es una comunicación emitida por un sujeto que expresa su visión del mundo, el artista en su relación dialéctica con su entorno y con su grupo social enuncia su cosmogonía. Al ser el arte un mensaje, es una postura ante el mundo, por lo tanto, el arte es político, porque los seres humanos somos seres políticos; obviar o invisibilizar esta relación es quedarse con la visión del hegemon, que pretende que el arte sea solo para el disfrute y la contemplación, no para la reflexión, problematización y discusión. Mientras que la danza escénica de tradición, es aquella que toma elementos de la danza tradicional y los adapta para su puesta en valor, bien sea, en escenarios o fuera de su espacio natural.

Nos conviene recordar que el arte como medio de comunicación fue desarrollado durante la colonia para enseñar los pasajes bíblicos a los indígenas y esclavizados, debido a que eran pueblos iletrados; los medios fueron fundamentalmente: la plástica y el teatro, que funcionaron como aparatos

ideológicos. Éstos medios estuvieron en manos del colonizador para la dominación de la población; muchas de nuestras fiestas tradicionales partieron de los autos sacramentales, que son obras cortas de un solo acto.

Avanzando en nuestro razonamiento acerca del arte, los medios y el mito podemos afirmar que el arte trabaja con los sentidos y va formando el régimen escópico (Brea, s/f), que es enseñarnos a ver desde un lugar, por lo tanto, lo que no está en nuestra mente no lo percibimos. En Venezuela, por lo general, el lugar desde el cual se nos enseña a mirarnos estéticamente es con la mirada del opresor la mirada del Otro. La danza escénica de tradición, generalmente la miramos como el folklore, el baile, el movimiento, el vestuario; nos quedamos en los estereotipos, en las formas, en el rito que fortalece el mito del colonizador. Por esta razón a continuación exploraremos los mitos.

Una vez aclarados los conceptos que trasversalizan nuestro discurso, pasaremos a describir dos mitos fundacionales de fiestas tradicionales: el Corpus Christi, de la región central del país y la Parranda de San Pedro, en el pueblo de Guatire, del Estado Miranda. El primero, es la fiesta de Corpus Christi, en la cual el mal está representado por el pueblo afrodescendiente que se viste de diablo, para rendirse ante el cuerpo de Cristo (el bien), que es occidental, representado simbólicamente en la hostia, con el color blanco, el sacerdote católico, el que nos libra de los pecados y nos lleva a la diestra del Señor. El segundo mito, es el de la Parranda de San Pedro, el 29 de junio. Después de la misa católica se escenifica un teatro que explica el milagro del Santo; allí observamos cómo la esclava María Ignacia acude a los curanderos, quienes, con hierbas y pócimas, tratan de salvar la vida de su hija Rosa Ignacia, siendo un total fracaso. En su desesperación la madre le pide a San Pedro un milagro para curar a su descendiente, la niña recupera la salud y se inicia el rito de la fiesta y se perpetúa el mito fundacional.

Como resultado tenemos, por un lado, que el diablo y el mal son el pueblo afrodescendiente, representado por sus pobladores, y simbolizados en el colorido de sus vestimentas y atuendos, los movimientos corporales, la música y el colectivo, son en el imaginario: la rendición, los que se doblegan. Mientras que el bien, el sacerdote, la hostia y el blanco representan la individualidad, la supremacía, la religión católica, la salvación y el poder. Asimismo, en el milagro de San Pedro, el curandero es la superchería, los saberes del pueblo; en cambio, el milagro es el resultado de un ser supremo, sabio, individual y occidental.

Ahora veamos cuáles son los elementos contraculturales que no se hacen evidentes cuando llevamos la fiesta a una danza escénica de tradición. Podemos hacer mención primero de la organización social que hace posible que año tras año se realice la fiesta; y segundo los valores de solidaridad y hermandad que se generan en la población durante todo el año. En el caso de Corpus Christi, los pobladores están organizados a través de Cofradías, los cófrades tienen una relación de hermandad que se expresa durante todo el año, auxiliándose entre ellos cuando algún miembro tiene algún percance. Ninguna fiesta popular se puede realizar sin la organización social de la población, esto no se hace evidente, pareciera que la celebración surge de manera espontánea, tampoco es responsabilidad de la iglesia la fiesta, el párroco tiene un lugar preponderante pero no indispensable en la manifestación. Estos valores que unen al pueblo son los que le han dado continuidad a la fiesta; pues la fiesta irrumpe en la cotidianidad de la comunidad para afianzar el sentido de pertenencia a un colectivo, es el momento del reencuentro con los pobladores, que ya no viven en el pueblo, que vuelven al terruño. Es lo que Augé (2000), llama el lugar antropológico, el lugar que nos hace pertenecidos, el lugar de tiempo y espacio que nos hace ser.

En resumen, como hemos dicho en reiteradas ocasiones, el arte es un lenguaje y el lenguaje determina el mundo, el lenguaje es contenido, técnica, emoción y creación; no es posible enseñar desde la danza escénica de tradición en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte), sólo contenidos y técnicas, porque como espacio de formación de artistas, sus egresados deben trabajar con la emoción, la creación, el logo y la reflexión, y para ello, es fundamental la investigación que trasciende la visita de campo. Por lo tanto, la creación de una estética para la danza escénica de tradición parte por conocer los contenidos (ritos y mitos), así como nuevas técnicas sustentadas en los mitos; pero, mitos con la mirada puesta en el pueblo que los desarrolló como contracultura durante la época de la colonia, opuesto al mito que los doblegó. De lo contrario, reproducir los ritos y los mitos

colonizadores es quedarnos en la reproducción de los estereotipos de la tradición, en los cascarones vacíos, es vernos con los ojos del colonizador. Reproducir los estereotipos es folklorizar nuestras culturas, es perpetuar el no ser, es decir, la cultura del pueblo vista como:

- Reproducción y repetición.
- Momificada, que no cambia,
- Sólo visibiliza la fiesta,
- Que la fiesta es espontánea,
- Invisibiliza la organización social,
- Es atribuida sólo al adulto mayor,
- A los jóvenes no les gusta la tradición,
- Se realiza en los pueblos,
- Es el pasado que se repite año tras año.

En conclusión, es necesario proponer nuevas estéticas para la danza escénica de tradición que fortalezca en nuestro imaginario el ser.

LA PROPUESTA:

APROXIMACIÓN A UNA PROPUESTA ESTÉTICA PARA LA DANZA ESCÉNICA DE TRADICIÓN

La Unearte es una de las universidades creadas en revolución y que integran la Misión Alma Mater, cuyos postulados hacen referencia a la construcción de espacios educativos que contribuyan a la formación de seres humanos en su plenitud, reconocedores de su cultura, creadores de lo nuevo y transformadores de la episteme colonialista, que sean investigadores y cuyos proyectos estén formulados para la consolidación de la nación, la soberanía, la economía, lo social y lo cultural, en concordancia con la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. También el Programa Nacional de Formación de Estudios Avanzados “Artes y Culturas del Sur” tiene entre sus objetivos formar profesionales para una educación liberadora, críticos y constructores del ethos social a partir del arte. Lo que nos lleva necesariamente a las preguntas: ¿Cómo problematizar el arte? ¿Cómo proponer una estética descolonizadora que nos hable desde el sur, que hable de un lugar de espacio y de tiempo? ¿Cómo contribuir con la expresión artística de la danza escénica de tradición para la consolidación de la Patria en la Unearte? ¿Cómo fortalecer el ser?

¿CÓMO IMAGINO QUE PUEDO DESARROLLAR MI PROPUESTA DE CREACIÓN ESTÉTICA PARA LA DANZA ESCÉNICA DE TRADICIÓN?

Lo principal es que la propuesta estética hable desde un “lugar” llamado Venezuela, expresada a partir del Motivo Gestor, la Matriz Simbólica o el Núcleo Central de Sentido de lo que somos como lugar de espacio y de tiempo contrahegemónico, es decir, un lugar epistémico configurativo de otra racionalidad. Lo importante es recrear o elaborar nuevos lenguajes a partir de un territorio. Esta idea significa, en palabras de Colombres (2004, p 224) “...tomar el pleno control de su universo simbólico, como paso previo a su descolonización profunda y su reelaboración desde adentro...” Debe ser una propuesta subversiva y soberana para entrar en la dinámica contemporánea sin perder identidad ni quedarse repitiendo estereotipos del pasado; es decir, cómo mantener el ethos que identifica el lugar desde donde se dice el mundo o se mira al otro. El mismo autor nos invita a crear una teoría americana del arte al servicio de toda producción simbólica propia, que destaque sus valores específicos y no sea descalificada por no ceñirse a pautas ajenas; no se trata de demonizar lo ajeno, como bien señala Ticio Escobar, sino de interceptarlo, para poder seleccionar con calma lo que puede servir a un proyecto propio (Colombres: 2004), pues el mismo autor citando a Marta Traba, opina que uno de los signos del subdesarrollo es apropiarse de los procesos ajenos, los cuales terminan convirtiéndose en autocolonialismo mental, que se traduce en la ignorancia de las raíces propias para ajustarse a patrones estéticos ajenos.

Dentro de este imaginario y de guerra simbólica, la danza escénica de tradición cuyo motivo gestor, matriz simbólica o núcleo central de sentido está en las danzas del pueblo, juega un papel primordial en la deconstrucción del imaginario despectivo, que nos condena al no ser, y la construcción y posicionamiento del pueblo trabajador, honesto, responsable, solidario y amante de la patria grande, que construye su ser.

Como resultado de las lecturas y discusiones, estamos imaginando una primera aproximación a la propuesta estética, incorporando elementos escénicos que visibilicen el papel opresor de la iglesia: la cruz, el látigo y las cadenas enfrentadas a un pueblo oprimido que en colectivo se sobrepone al maltrato para la celebración, a través de la música y la danza, para la fiesta. La escena concluye con la imposición de la imagen del santo sobre el pueblo.

En definitiva, el siguiente ensayo ha sido una reflexión acerca del poder y cómo este se encubre sensibilizando a través del arte y sus políticas culturales, tanto internacionales como nacionales, para formar en la población un régimen escópico afín a los intereses hegemónicos y perpetuar el Sistema Mundo Capitalista, o sea, un pueblo sin consciencia para sí, un pueblo del no ser.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Althusser, L. (1970) "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado". www.libroteca.net. [libro en línea]. Recuperado el 16 abril 2011 en

Augé, M. (2000). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Margarita Mizraji, Trad. Barcelona, España: (ed.) Gedisa. (Trabajo original publicado en 1992)

Bachelard, G. (2002). La poética del espacio. Ernestina de Champourcin, Trad. México: Fondo de Cultura Económica (Trabajo original publicado 1957).

Bouchev, F y Otros (s/f) Santa Fe I. Las relaciones interamericanas: Escudo de la seguridad del nuevo mundo y espada de la proyección del poder global de Estados Unidos. Difundido por: Proyecto Emancipación. (Documento en Línea) . Recuperado en septiembre 2017. emancipa@sinectis.com.ar - www.emancipacion.org

Bouchev, F y Otros (s/f) Santa Fe II. Una estrategia para América Latina en la década de 1990. Difundido por: Proyecto Emancipación. (Documento en Línea) . Recuperado en septiembre 2017. emancipa@sinectis.com.ar - www.emancipacion.org

Brea, José Luis. "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e.imagen" [documento en línea]. Recuperado en diciembre de 2011, de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/jlBrea-4-completo.pdf>

Brito, L. (2011). El imperio contracultura: del rock a la posmodernidad. 4ta ed. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador.

Cisterna, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoria*, vol. 14, núm. 1, 2005, pp. 61-71 Universidad del Bío Bío Chillán, Chile

Chomsky, Noam. "Las 10 estrategias de la Manipulación Mediática". [artículo de prensa]. Recuperado 4 abril de 2011 de <http://informe21.com/blog/noam-chomsky/las-10-principales-estrategias-manipulacion-mediatica>

Colombes, A. (2004). América como civilización emergente. Caracas: (ed.) Arte Venezuela.

(2005). Teoría Transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires, Argentina: (ed.) del Sol, serie Antropología.

Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (2013). Con la enmienda N° 1, sancionada por la Asamblea Nacional el 14 de enero de 2009, aprobada por el Pueblo Soberano el 15 de febrero de 2009 y promulgada por el Presidente de la República Bolivariana de Venezuela Hugo Chávez Frías, el 19 de febrero de 2009. Venezuela: talleres Gráficos de la Asamblea Nacional

Debord, Guy (1995) *La Sociedad del Espectáculo*. Traducción del francés por Rodrigo Vicuña Navarro, imprenta quattrociento Santiago de Chile.

Foucault, M. (1976) "Microfísica del Poder", Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. [documento en línea]. Recuperado el 31 de marzo de 2013 de <http://sociologicahumanitatis.files.wordpress.com/2009/10/foucault-m-microfisica-del-poder-espanol.pdf>.

(1992). *El Orden del Discurso*. (Título original, *L'ordre du discours*, Lección inaugural en el Collège de France pronunciada el 2 de diciembre de 1970, Alberto González Troyano, Trad.) Buenos Aires: Tusquets Editores.

Freire, P. (1975). *Acción Cultural para la Libertad*. Claudia Schilling, Trad. Buenos Aires, Argentina: (ed.) Tierra Nueva, SRL. (col.) Tierra Nueva.

González, A y Otros. (2022) *Trampas de los métodos en la modernidad y la opción decolonial* en *Revista Ayrampu*, año 2, N° 2

Larrosa, J. (2011) "Aprender de Oído". En Valera-Villegas, Gregorio; Madriz Gladys y Carpio Arleny (comps.). *Formación de la sensibilidad. Filosofía, arte, pedagogía*, pp 289-296. Caracas, coedición del Decanato de postgrado y GEFIE de la UNERS.

Maldonado, N (2006) *La Topología del ser y la geopolítica del Saber. Modernidad, imperio, colonialidad*. Cuadernillo N° 1, colección: *El desprendimiento. Pensamiento crítico y giro (des) colonial*. Ediciones del Signo.

Manen, M (2013) *Investigación Educativa y Experiencia Viva*. España, ed. Reunidos S. A, col. *Idea Universitaria-Colección*, Pág. 219

Mignolo, Walter. (2010) *AIESTHESIS DECOLONIAL*. Artículo de reflexión. Volumen 4, número 4 // enero - junio

Omaña, J y Otros (2017) *Memorias del Congreso Cultural de Cabimas*. Ed. El Perro y La Rana. Venezuela.

Orozco, O. (1995) "Una propuesta para la danza tradicional venezolana". En *Revista Bigott*. Caracas, XIV (35), 23 - 31.

Prieto, L. (2006). *El Estado Docente*. Caracas: Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Fundación Luis Beltrán Prieto Figueroa.

Rancière, J. (2010) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Nuria Estrach, Trad. Barcelona, España: edt. Alertes.

Renan Ernest. (11 de marzo de 1882). "¿Qué es una Nación?" Conferencia dictada en la Sorbona, París, [documento en línea]. Recuperado el 15 de febrero de 2013 de <http://www.paginasprodigy.com/savarino/renan.pdf>.

Rodríguez, S (2004). *Inventamos o Erramos*. (ed.) Monte Ávila Editores Latinoamericana, (col.) *Biblioteca Básica de Autores venezolanos*.

Rolnik Suely (2001) *¿El arte cura?* En *Cuadernos Portátiles*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. España

Romano, V (s/f). "La Formación de la Mentalidad Sumisa" [libro en línea]. Editado en Internet por Rebelión con autorización del autor. [página web]. Recuperado el 24 de abril de 2009 de www.rebelion.org/docs/121965.pdf

Silva, L. (2013). *Contracultura*. Ed. Fundarte, Caracas- Venezuela.

Tijoux, M (2005) en *Presentación de El Viraje ético de la estética y la política de Ranciere*, Jacques, Pág. 9 a 18

Velis, A (2016). *Educación en la Diversidad: Construcción de Espacios Educativos Identitarios en la Venezuela del Siglo XXI*. Mimeo, tesis de maestría, Universidad Nacional Experimental "Simón Rodríguez"

Walsh, Catherine (2007) *¿Son posibles unas ciencias sociales/ culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales*. *Nómadas* (Col), núm. 26, pp. 102-113. Universidad Central Bogotá, Colombia.



CENTRO para la DESCOLONIZACIÓN

Centro Internacional de Estudios
para la Descolonización
Luis Antonio Bigott