

Vol. 6, N° 11 / Enero - Junio 2013

Estudios Culturales

Unidad de
Estudios
Culturales

Estudios Culturales



Universidad
de Carabobo

Vol. 6, N° 11
Enero - Junio 2013

Publicación de la Unidad de Estudios Culturales

JUNTA DIRECTIVA DE LA REVISTA “ESTUDIOS CULTURALES”

DIRECTOR: Jesús Puerta.

Correo electrónico: jesus-puerta256@hotmail.com.

EDITOR: Gustavo Fernández Colón. / Angel Deza.

Correo electrónico: fernandezcolon@gmail.com / angeldezaemilio@yahoo.com.ar

SECRETARÍA DE REDACCIÓN: Heddy Hidalgo y Christian Farías.

COMITÉ EDITORIAL: Alejandro García Malpica, Carlos Zambrano, Carmen Irene Rivero, Josefa Guerra, Heddy Hidalgo, José Antonio Díaz, Dalia Correa, Alicia Silva, Mitzy Flores, Christian Farías, Angel Deza.

CONSEJO ASESOR: Rigoberto Lanz, Enzo del Búfalo, Freddy Bello, Héctor Lucena, Enrique Del Percio, Andrés Bansart, Margarita López Maya, Octavio Islas, Juan Carlos Monedero, Hernán Lucena, Elías Capriles, Ricardo Melgar Bao, Pedro Sotolongo.

ÁRBITROS: Pedro Alzuru, Franklin Machado, Jorge Dávila, Camilo Perdomo, Armando Álvarez, Luis Oquendo, Carlos Rojas Malpica, Coral Delgado, Alexandra Mulino, Elisabel Rubiano, Luis Rafael García, Mylene Rivas, Morayma Hernández, Carlos Dimeo.

COMPILADOR DEL TEMA CENTRAL: Gustavo Fernández Colón.

GRÁFICA DE LA PORTADA: Diabla Danzante Patanemo.

AUTORA: Isabel Falcón.

ISSN: 1856-8769

© Unidad de Estudios Culturales, 2008

Hecho el depósito de ley

Depósito legal: pp200802CA2817

La revista ESTUDIOS CULTURALES es una publicación semestral arbitrada y catalogada en el Índice de Revistas Venezolanas de Ciencia y Tecnología REVENCYT, así como en la hemeroteca electrónica de artículos científicos hispanos DIALNET, de la Universidad de la Rioja. ESTUDIOS CULTURALES está dirigida a divulgar el trabajo reflexivo, científico e interpretativo en el campo de los estudios culturales, con especial orientación hacia las cuestiones latinoamericanas, sin negarse a enfoques básicos o con pretensiones universales. Su base de operaciones es la Unidad de Investigación de Estudios Culturales adscrita al Doctorado de Ciencias Sociales mención Estudios Culturales (de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo), pero está abierto a todas las colaboraciones de investigadores en el área o afines a los Estudios Culturales.

Estudios Culturales



Universidad
de Carabobo

Vol. 6, N° 11
Enero - Junio 2013

Publicación de la Unidad de Estudios Culturales

**UNIVERSIDAD
DE CARABOBO**



AUTORIDADES
Jessy Divo de Romero
Rectora

Ulises Rojas
Vicerrector Académico
José Angel Ferreira
Vicerrector Administrativo
Pablo Aure
Secretario

**FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA SALUD**
Decano

Prof. José Corado
Comisionado del Decano
Sede Aragua

Prof. María Lizardo
Asistente al Decano
Prof. Daniel Aude

DIRECCIONES

Directora Escuela de Medicina
Sede Carabobo
Mercedes de Materán

Director Escuela de Medicina
Sede Aragua

María Elena Divo
Directora Escuela de Bioanálisis
Sede Carabobo

Teresita Luigi
Directora Escuela de Bioanálisis
Sede Aragua

María Victoria Méndez
Directora Escuela de Enfermería
Elda Henríquez

Directora Escuela de Ciencias
Biomédicas y Tecnológicas
Lisbeth Loaiza

Directora Escuela de Salud
Pública y Desarrollo Social
Zully Vilchez

Directora de Investigación y
Producción Intelectual
Sede Carabobo

Ana Rita De Lima

Director de Investigación y
Producción Intelectual
Sede Aragua

Juan Luis León
Director de Postgrado
Sede Carabobo

Soraya González

Directora de Postgrado
Sede Aragua
José Sánchez



**Facultad de
Ciencias de la Salud**



Ulises Rojas
Vicerrector Académico UC
Presidente

Zulay Niño
Directora Ejecutiva CDCH-UC



Fondo Nacional de Ciencia, Tecnológica e Innovación
Adscrito al Ministerio de Ciencias y Tecnología



REGLAMENTO DE LA REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

Artículo 1: La revista “ESTUDIOS CULTURALES” es una publicación científica semestral arbitrada, adscrita a la Unidad de Investigación de Estudios Culturales de la Facultad de Ciencias de la Salud de la UC, que tiene como objetivo publicar la producción científica en el área de las disciplinas y saberes humanos y sociales, especialmente en lo que se refieren a los estudios culturales, para construir un eslabón que se articule con el circuito mundial de flujo de información científico-cultural, además de contribuir a la formación de un banco de publicaciones mediante la habilitación del canje con instituciones nacionales e internacionales. La revista ESTUDIOS CULTURALES se propone ser un instrumento de validación del conocimiento en un sentido disciplinario, inter, multi y transdisciplinario.

Artículo 2: La dirección de la revista ESTUDIOS CULTURALES la ejercerá un Comité Editorial encabezado por el Director. Este será el organismo responsable de la publicación de los materiales y es el que dicta las pautas y políticas que orientarán las actividades de la revista.

Artículo 3: El Director encabezará el Comité Editorial de la revista y, conjuntamente con el Editor, cumplirá las funciones siguientes:

- a) Gestionar todas las diligencias necesarias para el financiamiento, procesamiento de material y edición de la revista.
- b) Coordinar la distribución de los materiales a los árbitros para su evaluación y posterior publicación.
- c) Coordinar conjuntamente con el Editor la revisión del material para la publicación.
- d) Supervisar todo el proceso que conlleva la diagramación de la revista.
- e) Supervisar la distribución de la revista.
- f) Preparar y orientar las reuniones deliberativas del Comité Editorial.

Artículo 4: La Secretaría de Redacción colaborará con el Editor en todas las funciones propias de su cargo.

Artículo 5: Un árbitro de la revista ESTUDIOS CULTURALES es todo aquel estudioso, investigador o especialista en una materia o área del saber, que evaluará los materiales presentados ante el Comité Editorial para su publicación. El Comité Editorial instruirá debidamente a los árbitros acerca de las Normas para la evaluación de los

materiales, así como los criterios mínimos a considerar. Los árbitros no deberán informar a los aspirantes a publicación acerca de sus deliberaciones. Su nombre se mantendrá en el más estricto anonimato. Una vez realizada la evaluación, la comunicará al Comité Editorial, dentro de los plazos establecidos por ese organismo.

Artículo 6: La presentación de los artículos deberá adecuarse a las Normas formales que elaborará debidamente el Comité Editorial. Tales Normas, además de aparecer en todos los números de la revista, deberán ser informadas a los interesados.

Artículo 7: La revista ESTUDIOS CULTURALES publicará anualmente un índice general de sus publicaciones.

TABLA DE CONTENIDO

Editorial.....	9
TEMA CENTRAL: APORTES PARA UNA HERMENÉUTICA DEL ARTE LATINOAMERICANO.....	13
Caracas Emmental: Una aproximación hermenéutica a la obra fotográfica de Violette Bule <i>Isabel Falcón C.....</i>	15
La cotidianidad social en el muralismo latinoamericano <i>Manuel Alen Cárdenas.....</i>	31
Liberación, progresividad y ruptura: una mirada ética y ecomunitarista (a partir de Uruguay y América Latina) <i>Sirio López Velasco.....</i>	43
San Juan Bautista: Sincretismo y tradición en Aragua <i>Mirta Isabel Camacho Rivas.....</i>	59
La experiencia estética en la gimnasia rítmica <i>Aída Fernández.....</i>	73

TABLE OF CONTENTS

Editorial.....	9
CENTRAL THEME: CONTRIBUTIONS FOR A HERMENEUTICS OF LATIN AMERICAN ART.....	13
Caracas Emmental: An approach to Violette Bule's photographic work <i>Isabel Falcón C.....</i>	15
Social everydayness in Latin American mural painting <i>Manuel Alen Cárdenas.....</i>	31
Liberation, progressiveness and disruption: an ethic and ecommunitarist view (from Uruguay and Latin-america) <i>Sirio López Velasco.....</i>	43
San Juan Bautista: Syncretism and tradition in Aragua <i>Mirta Isabel Camacho Rivas.....</i>	59
The aesthetic experience in rhythmic gymnastics <i>Aída Fernández.....</i>	73

EDITORIAL

Estudios Culturales se ha venido consolidando como un espacio académico donde convergen distintas disciplinas para abordar ese objeto de estudio complejo que tradicionalmente se ha denominado cultura. Walter D. Mignolo ha distinguido los espacios académicos de los paradigmáticos. Los primeros tienen que ver con las historias específicas de las instituciones académicas y científicas, y no necesariamente con la formación de una sola comunidad científica en torno a un solo conjunto de valores, generalizaciones, problemas y modelos. Es decir, es posible que en el mismo espacio académico convivan, compitan, debatan, diversos paradigmas. Hasta ahora, esa convivencia entre complementaria y polémica, ha sido Estudios Culturales.

Ello ha posibilitado algunos diálogos interdisciplinarios. Ya el ánimo un tanto iconoclasta, escandaloso para algunos críticos, se ha matizado, y el horizonte transdisciplinario ya se distingue como lo que era: un horizonte que quizás nunca se alcance, que se aleje en la medida que se acerque.

De todos modos, los Estudios Culturales se nutrieron, como si la reflexión fuera enteramente suya, de los desplantes postmodernos que entre las décadas de los 90 y principios de este siglo, hacían de las suyas en algunas aulas y en algunas obras de pensadores como el siempre bien recordado maestro Rigoberto Lanz. De aquellas provocaciones, vinieron esas ideas que ya son parte de un nuevo sentido común: la desfundamentación de los conocimientos; el relativismo de rasgos historicistas; la necesidad de integrar, en nuevos programas de investigación, los objetos de estudio fronterizos entre diversas disciplinas; el pasar tranquilamente de las modalidades ensayísticas del discurso a las más rigurosas del texto disciplinario y las más abstractas de la filosofía.

Fue buena esa cosecha de esos “francotiradores” epistemológicos como Lanz. Ella constituyó, para la academia venezolana y latinoamericana, la asimilación, adaptación, desarrollo y reforma innovadora, del deconstruccionismo, la arqueología y la genealogía foucaultianas, la profundización del pensamiento crítico de aires

frankfurtianos; pero también la atención hacia la hermenéutica como condición inevitable de cualquier estudio sobre objetos culturales, desde la industria cultural, hasta la cuestión de la identidad y los nuevos movimientos sociales.

La hermenéutica está allí, asimilando y dándole sentido a una multitud de tradiciones, porque de tradiciones se trata. De los tres modelos principales de discurso que asumió el pensamiento posmetafísico de las últimas décadas del siglo XX, a saber: el de la “formación discursiva” o “episteme” foucaultiano, el paradigma kuh-niano y la tradición, fue éste último el que reunió mayor cantidad de determinaciones. No se trataba solamente de sistemas de reglas de los códigos culturales, ni de la ligazón intangible de comunidades; era eso y era comunicación históricamente realizada, que abría las innovaciones, las desviaciones, incluso los malentendidos productivos, que de todo esto se trataba la labor de interpretar los hechos culturales. Interpretar no sólo era entender y comprender, sino para apropiarse y aplicar, como hace el virtuoso de algún instrumento de una pauta escrita por un compositor de otros tiempos y lugares, resucitado como nuevo, actual y próximo por el arte de la interpretación.

Los Estudios Culturales fueron definiéndose como una perspectiva, un punto de vista, un saber que no puede dejar pasar el examen de sus propios puntos ciegos: el del observador. Tenían que situarse en la peculiar situación histórica que vivimos, tan nuevas y desconcertantes, porque nos encuentra sin esquemas hechos.

Los Estudios Culturales provienen de mezclas de disciplinas. Eso es obvio. Tiene de antropología, sociología, semiótica, historia, filosofía, psicoanálisis, economía. Nada humano le es ajeno. Pero su otra proveniencia es el abordaje de objetos de estudio de no tan claras pertenencias disciplinarias. Es más: algunos sugieren la apertura de nuevos espacios disciplinarios. Un ejemplo claro de esto: la comunicación social. Las empresas de comunicación e información desbordan la propaganda, la industria cultural, el debate político, la cuestión tecnológica, la repercusión educativa, etc. Otro ejemplo: la continuación de la cuestión de las identidades y su reconocimiento con los movimientos políticos, patente en el feminismo o en los movimientos indigenistas que se han entrelazado con la problemática ecológica, uno de los límites de la civilización industrial del capital.

Aun cuando todavía es temprano para nuestros Estudios Culturales, es decir, ese pequeño pero significativo espacio académico abierto en la Universidad de Carabobo, que se proyecta a toda Latinoamérica en busca de sus símiles en países herma-

nos, en comunidades semejantes; aun cuando todavía es temprano, enfatizamos, para proponer a los Estudios Culturales como un paradigma -porque incluso ni siquiera alguna vez se pensaron como tal cosa-, ya se vislumbran esos desarrollos.

Valga la introducción de estas reflexiones apenas esquemáticas, en momentos en que la mención Estudios Culturales del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Carabobo cumple 15 años y se propone un rediseño curricular, que desea asimilar la riqueza de todas las producciones intelectuales de estos años.

En este número de nuestra revista, un esfuerzo grande pero satisfactorio, se recogen trabajos enfocados en la hermenéutica del hecho estético. Es uno de los momentos del círculo hermenéutico-estético que hemos propuesto para introducir el ingrediente de la sensibilidad, reventando el círculo hermenéutico gadameriano con aristas de catarsis, de sensibilidad receptora y poiesis que revienta la resistencia de los materiales para forjar las obras.

Estos son asuntos también de Estudios Culturales, y entran en este proceso de ir asentando en el espacio académico y eventual espacio paradigmático que ya comienza a mostrar, poco a poco, sus facciones.

TEMA CENTRAL:

**APORTES PARA UNA HERMENÉUTICA
DEL ARTE LATINOAMERICANO**

CARACAS EMMENTAL: UNA APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A LA OBRA FOTOGRAFICA DE VIOLETTE BULE

CARACAS EMMENTAL: AN APPROACH TO VIOLETTE BULE'S PHOTOGRAPHIC WORK

Isabel Falcón C.

RESUMEN

La Estética es una herramienta para la reflexión sobre el arte. Existen diversas teorías para abordar su estudio, entre ellas la hermenéutica, en la que Gadamer sostiene que el ser, en este caso, el artista se deja "oír" en su obra, reflejando sus pre-juicios, su pasado como ente histórico. Para ello, es necesario comprender el mensaje que el autor quiere hacer llegar al espectador o receptor desde su realidad social, por lo que el arte se constituye en un medio para la comprensión del ser en contexto. Así pues, se realiza una exégesis a la obra de la fotógrafa Violette Bule, "Caracas Emmental", que permite advertir su relación con la realidad urbana caraqueña, logrando descubrir su implicación social y su sentido irónico para abordar la situación de los huecos del pavimento en la urbe capitalina.

Palabras clave: Estética, Hermenéutica, Fotografía, Situación del Pavimento, Contexto Urbano Capitalino.

ABSTRACT

Aesthetics is a tool for reflecting about art. There are several theories to approach its study, including Hermeneutics, through which Gadamer argues that the Being in this case the artist, raises his voice through his work, reflecting his/her pre-judgments, his/her past as a historical entity. For this, it is necessary to understand the message the author wants to convey to the viewer or receiver from his/her social reality, so that art becomes a means for the understanding of Being in context. Thus, an exegesis on Violette Bule's photographic work "Caracas Emmental", is being carried out, so as to reveal her relationship to Caracas urban reality, managing to find her social involvement and sense of irony to address the situation of the holes in the pavement, in the capital city.

Keywords: Aesthetics, Hermeneutics, Photography, State of the Pavement, Urban context

Isabel Falcón C.. Profesora del Departamento de Arte y Tecnología Educativa de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo. Doctoranda en Ciencias Sociales Mención Estudios Culturales (UC). Fotógrafa. Premio Municipal de Fotografía Ciudad de Caracas 2011, por su muestra "El planeta donde vivían las manos". Correo electrónico: iffotografa@gmail.com.

Artículo recibido en noviembre de 2012 y aceptado en febrero de 2013.

Introducción

La Estética es la ciencia que estudia e investiga el origen del sentimiento a través del arte, que es su manifestación. Para Platón la belleza es una idea, que existe independientemente de las cosas bellas, es decir, es independiente de lo físico. Para Aristóteles, la función del arte es producir placer y felicidad al individuo, haciendo de él mejor persona para la acción social. Según afirma Kant en su “Crítica del juicio”, es la ciencia cuyo objeto primordial es la reflexión sobre los problemas del arte. Por su parte, Hegel construye una “filosofía del arte” y afirma que el arte y sus obras son espirituales y están más cerca del espíritu que la naturaleza, por lo que le confiere al arte una función noble, ya que sirve para mostrar la esencia de lo divino dentro del ámbito humano.

Belleza, felicidad, nobleza, divinidad, son algunas concepciones con las que se ha identificado el arte, sin embargo, se tiene como experiencia estética con variadas manifestaciones como la música, la literatura, artes plásticas, arquitectura y otras; como medio comunicacional con el cual se expresan ideas, emociones, sentimientos y como recurso para entender al individuo y la sociedad en la que se produce. En este sentido, ciertas preferencias del arte contemporáneo pretenden causar una reacción emocional en el espectador, por lo que no buscan una belleza serena, sublime, atractiva o hermosa. Se proponen otras alternativas afectadas por lo melancólico, lo repulsivo o lo inaceptable, que provoquen ansiedad, sensaciones intensas, desagradables, hirientes o groseras. También encontramos otras propuestas que presentan un sentido distinto inclinado hacia lo mordaz, lo que se encuentra en la obra “Caracas Emmmental” de la artista visual, Violette Bule, a la cual se realizará una exégesis con la idea de comprender el propósito conceptual de su trabajo fotográfico, la correlación con el contexto en el que se origina y para el que se produce, así como el compromiso particular de la artista con su entorno.

La Hermenéutica como herramienta para la comprensión del arte

Para Gadamer (2003) todo individuo es un ser con historia, con pasado, con “pre-judicio”, es decir, valoraciones, pre-opiniones o condiciones que posibilitan la comprensión. Todos tenemos pre-judicios, por tanto, podemos comprender algo que con anterioridad tiene un sentido y está en nosotros. La realidad confirma o rechaza lo que teníamos sobre la cosa comprendida. Ahora bien, no siempre los pre-judicios son positivos, sólo aquello que se confirma es positivo y lo que se rechaza, negativo. Existe entre todos estos aspectos una expresión esencial: el ser humano está siempre en estado de comprensión del mundo. Así pues, al hombre se le considera un “ser histórico”, y en el proceso y experiencia del comprender no participa

acríticamente como mero espectador, sino como partícipe situado en la historia. Es lo que Heidegger y Gadamer llaman Daisen, “el ser ahí” o “el ser en el mundo”.

La Hermenéutica facilita una interpretación en contexto del ser para llegar a la verdad.

Según Gadamer (2003), el ser es el lenguaje, por lo tanto, la obra de arte, es el medio a través del cual el ser se deja oír y el arte es auténtica expresión de verdad, por lo que asevera que “la estética se convierte en una historia de las concepciones del mundo, esto es, en una historia de la verdad tal y como ésta se hace visible en el espejo del arte”. Se trata de hacer una exégesis del texto, entiéndase, obra, en lo referente a comprender el mensaje que el autor quiere hacer llegar al espectador o receptor desde su realidad social, por lo que el arte se constituye en medio para la comprensión del ser en su contexto. La Hermenéutica permite encontrar el verdadero sentido del mensaje, haciendo que su comprensión sea posible, evitando malos entendidos, por lo que es una disciplina de la interpretación, del sentido del texto (Arraez, 2006).

Ahora bien, para la Hermenéutica a la verdad única no se llega nunca y puede haber aciertos y desaciertos. Además, no es rígida, pues permite múltiples interpretaciones, de acuerdo al contexto del intérprete para la comprensión de la realidad del ser de la obra y encuentro con el horizonte del otro u otredad. Es por esto que cada individuo penetra a través de su horizonte en la obra para interpretar el mundo del autor. Cada obra es la expresión de un ser que se manifiesta en contexto, por lo que en cada obra nos encontramos con un mundo.

La artista y su obra

De acuerdo a la biografía publicada en su página web, Violette Bule, nace en Valencia, estado Carabobo. “Realizó estudios en la Escuela Activa de Fotografía de México. Utiliza la fotografía como herramienta para la investigación y el registro de las manifestaciones contemporáneas de arte público y urbano.” Asimismo, desarrolla proyectos fotográficos en el marco del arte contemporáneo y ejerce la docencia en el área de fotografía, impartiendo talleres y charlas en comunidades y diferentes centros penitenciarios del país.

La obra de Bule, que desarrolla en Caracas, donde reside, es una propuesta autoral para la fotografía contemporánea venezolana. Del total de su obra, se seleccionó un trabajo del 2010, que tituló “Caracas Emmental”, que constituye una visión propia sobre la situación de la capital en torno a los huecos del pavimento. Hace un símil entre Caracas y el queso Emmental, característico por sus pronunciados agujeros. Con humor sarcástico, plantea la posibilidad utilitaria de los hoyos del

asfalto caraqueño, a través de la puesta en escena o del francés *mettre-en-scène*, que consiste, de manera formal, en llevar a la escena un texto dramático, convirtiéndolo en una representación teatral, donde se hace uso de decorados, iluminación, vestuario, y comportamiento de los personajes (Sánchez-Escalonilla, 2003). Lejos del documentalismo tradicional, se trata de una fotografía que aborda senderos más libres e imaginativos, sin apego a lo propio del entorno, abriéndose campo hacia lo imaginativo y lo simbólico, tratando de zafarse de la vida cotidiana de la calle. Es más la búsqueda de la recreación que de la representación (Boulton, 1999).

En el caso de Bule, se trata de una idea que coloca en un escenario urbano, a lo que María Teresa Boulton (1990) llama “construcciones de situaciones o sucesos”, que afirma son producto de la influencia del teatro, la televisión, el cine y la publicidad, y que define como “ficciones creadas a partir de un deseo interior y relatadas como cuentos”.

Tendencias influyentes en su obra y presencia de lo posmoderno

A mediados de los sesenta y más adelante, en las décadas de los setenta y ochenta, surgen nuevas tendencias en el arte que manifiestan su disconformidad con la neutralidad, el acriticismo y la superficialidad de algunos artistas, en particular, del Pop Art. Esta corriente figurativa se inspira en la publicidad, la ilustración, el cómic y productos de la cotidianidad como alimentos, prendas de vestir, personajes mediáticos, entre otros motivos. Del Pop americano basta recordar al emblemático Andy Warhol, quien explotó las posibilidades plásticas de lo publicitario, con sus sopas Campbell o botellas de Coca-Cola, además de íconos de la canción y la cinematografía, como motivaciones. El uso de la repetición, los recursos y la estética del cómic, con colores llamativos planos, en lo formal, y el reflejo del modo de vida americano, mecanizado, deshumanizado, descomprometido, en lo implícito, caracterizan este arte que rápido consigue detracciones. Así, las reacciones contra el Pop favorecen el surgimiento de tendencias también figurativas, implicadas con otras situaciones. Se impone entonces, “una revalorización de lo real y un retorno a la imagen figurativa, pero desde posiciones analíticas y críticas”. Hay una nueva iconografía comprometida con el entorno, donde la ironía, la sátira, la implicación directa con la historia y con la vida toman cuerpo. En este sentido, surge la figuración narrativa, con influencias también del cartel publicitario, el cómic, además de la serigrafía, los fotomontajes, las técnicas del *assemblage*, que igualmente se interesa por la búsqueda del tiempo y el movimiento, propios de lo cinematográfico y, a veces, sus temas tienen connotaciones políticas. (La figuración narrativa, Vol 5 p.1320)

La Enciclopedia de Historia del Arte (1999) sostiene que en el arte de finales de los ochenta se reafirma lo conceptual, por lo que florece un replanteamiento de múltiples soportes y “la actitud realista del nuevo artista se basa en puntos de vista sobre la sociedad de consumo, sobre la mistificación de la obra de arte, sobre el papel del artista, sobre el peso de la ideología políticas, sobre la crítica y la cultura”. En este sentido, y más concretamente en el campo de la fotografía, Cindy Sherman es una de las importantes fotógrafas del siglo XX. Presenta un trabajo autoral de “puestas en escena”, a través de series de autorretratos de muy variada factura, que remiten con frecuencia a lo cinematográfico, debido a su potente e inigualable sentido narrativo. Encuadrada en lo neoconceptual, se propone incidir en el nivel de conciencia del hombre, con críticas a la explotación mediática de la mujer, a través de estereotipos y múltiples identidades. (Neoconceptual, Vol 5, p. 1334)

Sherman, además de haber posado como actriz, se ha representado como dama de sociedad, como hitchhiker (autoestopista) y como modelo para su serie *Centerfolds/Horizontal*s de 1981, dónde parece salida de Vogue o Playboy, lista para su close-up o asustada de quitarse la ropa (<http://www.tendencia.com/2012/cindy-sherman-centerfolds-de-la-vida-misma/>). Esta fotografía capta los clichés de las telenovelas e historias de amor y entre 1988 y 1990 realizó *History Portraits* dedicado a mujeres históricas. *Disasters* es una serie donde aparecen dulces de forma asquerosa. En *Sex Pictures* de 1992, donde mezcla objetos del sexshop con prendas de ropa interior e instrumentos de análisis médico. Igualmente crea una serie fotográfica de moda con modelos grotescos. Por lo planteado, es una artista con una estética que va de lo sutil a lo caricaturesco y turbador (Museo de Colonia, 2001).

Entre los fotógrafos venezolanos, antecesores al trabajo de Violette Bule podemos incluir a Nelson Garrido, Fran Beaufrand o Ana María Yáñez. Cada uno con su propuesta estética, desarrolla trabajos en estudios o espacios cerrados, con gran simbolismo y empleo de alegorías. Estos artistas hacen de la puesta en escena su vehículo de representación y expresión, haciendo referencia a lo religioso, lo oculto, la perversión, lo mitológico, las emociones eróticas. En el caso particular de Garrido, artista provocador y cuestionador, aborda temas como la muerte, la violencia urbana, lo grotesco y desgarrador, con gran ironía crítica (Boulton, 1990). Así, se ha expresado que es polémico, escandaloso e irreverente, por lo que “Garrido no ha tenido reparos en mostrar animales con las vísceras a la vista, íconos religiosos mezclados con violencia o la crueldad que puede envolver una relación de pareja” (Blackmore, 2010).

En razón a lo expresado, en la estética de Bule están presentes estas influencias artísticas y es fácil inferir que la fotógrafa Cindy Sherman ha tenido un influjo sobre su obra, en relación a las puestas en escena y al sentido crítico-irónico-satírico de

la obra de arte.

Por otro lado, se observa en la obra de Bule lo posmoderno, que según Craig Owens (en Gómez, 2001) pone en crisis el sistema de representación occidental, su auto-ridad y sus afirmaciones universales. Jameson (1995) afirma que el posmodernismo no es un estilo, sino una “concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí”. Gómez (2001) plantea a su vez que la posmodernidad es un rechazo a la pureza y a la abstracción, optando por la acumulación de citas y tomando como punto de apoyo la fragmentación y la heterogeneidad de contenidos culturales. No sólo es una ruptura con los comportamientos clásicos, sino una estrategia de acopio de citas, como una añoranza al pasado. La composición de la imagen posmoderna goza de un “variado eclecticismo”, pues incluye “obras que reflejan un gusto por el uso de nuevas tecnologías hasta obras que muestran cierta admiración por los modelos de representación primitiva o vanguardista”, con un uso indiscutible de libertad en la disposición de las imágenes.

Así mismo, y a propósito de las constantes alusiones y expresiones nostálgicas, en lo posmoderno se hace uso de relaciones transdiscursivas, sustentadas en el uso de la intertextualidad o presencia efectiva de un texto en otro o interconexión de un discurso con otro. Veremos en la interpretación de la obra de Bule una preferencia por la intertextualidad, debido a la presencia de “citas” o recordatorios de episodios de obras del pasado, que utiliza para el desarrollo de su propuesta estética.

En este sentido existe una “intertextualidad literal”, pues se observa la inclusión de imágenes de la película “La guerra de la galaxias” de Georges Lucas, en “Caracas Emental”, en forma particular en la pieza titulada “Caricao Wars”, o la inclusión de “Las tres gracias” de la mitología griega, conocidas como Cárites o Gracias (Grataiae en latín) que eran las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad. Habitaban en el Olimpo y junto a las musas formaban parte del séquito de Apolo. Bule en su obra no sólo las incluye, sino que toma el nombre para una de sus piezas.

Aproximación hermenéutica a la obra de Violette Bule

A modo personal, Violette Bule, con escenas detenidas en el encuadre de su cámara fotográfica, al estilo del lienzo pictórico, nos permite ver el mundo de la urbe capitalina con intención hilarante, construyendo historias gráciles, situadas en la realidad cotidiana, con variadas fuentes de inspiración, imitación de producciones audiovisuales de la industria cultural o de episodios de la mitología griega, temas ya mencionados. Con una postura ecléctica, en cuanto a contenidos, empleo de

objetos y recreación de acontecimientos, vemos en la obra de Bule, una reiterada presencia de lo posmoderno, por el uso de lo retro, el pastiche (apropiación), variedad de elementos plásticos, con esmeradas o más sencillas elaboraciones escenográficas efectistas, la simulación y la emulación o mimesis (Gómez, 2001). Sin embargo, la autora acomete en la obra general una actitud crítica, pues tiene la intención de hacer un llamado ante la situación del ciudadano que se ve afectado por los huecos del pavimento que, tal como afirma la propia autora en una entrevista radial, su trabajo trata de: “ironía, humor y denuncia al mismo tiempo”, además, señala que es motorizada y el tubo de escape se le caía al golpear con los huecos, lo cual la llevó a comprometerse con esta realidad (entrevista radial, 2011). Además de la influencia posmoderna, “Caracas Emmental” muestra rasgos estéticos neoconceptuales, cuyo contenido invita a la reflexión sobre la situación urbana que afecta al ciudadano capitalino.

La serie “Caracas Emmental” es un conjunto de 11 fotografías, identificadas por la autora con títulos, las cuales se describen a continuación.

No.	Título	Descripción de la fotografía.
1	Playa huequito	Un grupo de tres mujeres y un hombre, están en una escena de playa en la calle de una urbanización. Dos juegan con una pelota, una está sentada leyendo una revista en una silla playera con sombrilla. El hombre está acostado mirando al frente con un vaso cerca, que parece una bebida alcohólica. Todos están junto a un hueco con agua. Cerca hay un pequeño tobo de niños con moldes para jugar con arena, raquetas, cava, maletín y sandalias o calzado playero.

2	La manicurista Muñoz	En una calle con tránsito de vehículos, dos mujeres sentadas sobre la vía en primer plano, una manicurista le hace pedicura a la otra mujer. La sentada (cliente) está hablando por un celular, con un gorro de baño. Unos tacones amarillos y unas sandalias moradas están en el pavimento de la calle cerca de ella. Uno de sus pies está en remojo en un hueco de la calle. Detrás de ellas, pasa un Jeep grande rojo y un transeúnte al que apenas se le ve la cabeza. Otra señora sostiene, en segundo plano, un lienzo con una escena de calle.
3	Bacheo	Un hombre, que parece obrero de una cuadrilla de bacheo, rellena con un barril lleno de billetes, un hueco del pavimento de una calle bajo un elevado.
4	La atrincherada	En plena calle de la capital con pocos transeúntes, se ve a una joven metida en un hueco. Ésta lleva puesto un casco militar y un arma que no se distingue por completo.
5	Caricua Wars	Cuatro espectadores sentados en un sofá de varios puestos, comiendo chucherías, observan una escena con dos personajes de la saga de Star Wars o Guerra de las galaxias: un soldado galáctico con uniforme blanco y Darth Vader, gobernante del lado oscuro del Imperio. Frente a los personajes hay un hueco al que Darth Vader apunta con su espada laser. Por el título se conoce que la escena es de una calle, bajo un elevado de Caricua (parroquia de Caracas).
6	Banco Libertador	Se observa en primer plano, sin elementos secundarios significativos, una moneda de un bolívar, acuñada en plata, que sostiene una joven desnuda sobre un surco o zanja en el asfalto, como una alcancía en el pavimento.

7	Hoyo	Dos hombres jóvenes juegan al golf en una avenida de la ciudad. Uno de ellos es el jugador que se muestra muy contento por lograr meter la bola en el hueco. El caddie (ayudante) porta los palos de golf y también muestra alegría por el acierto del jugador.
8	La siembra	Se observa a tres mujeres, que es una misma persona (por aplicación de una técnica fotográfica que permite la repetición de un sujeto en un mismo escenario) en una calle solitaria, más bien carretera, enterrando plantas floreadas en tres huecos del asfalto.
9	Las tres gracias	Frente a una iglesia de Caracas y en la vía pública, tres mujeres jóvenes desnudas se bañan en un hueco de la calle. Se observa que es la misma mujer por repetición, de acuerdo a la técnica citada.
10	Pelea de barro	Dos mujeres jóvenes pelean en el barro contenido en el hueco de una calle, al inicio de un elevado. Al fondo se observan transeúntes y un lejano vehículos de transporte colectivo.
11	Wonderland	Una niña en el borde de un profundo hueco cae. Al lado hay un juguete que es un conejito. En el plano secundario se ve un vehículo de transporte colectivo que pasó, pues sólo se ve su parte posterior y edificios, en clara representación de la ciudad.

Elementos comunes en la obra “Caracas Emmental”:

- a) El color: desarrolla una propuesta estética colorida, con clara presencia de tonos cálidos fuertes que acentúan la situación planteada.
- b) Lo humorístico-irónico-sarcástico: presente a lo largo de toda la obra. Es un recurso asumido por la autora para resaltar la problemática urbana con la mordacidad característica del venezolano.
- c) La puesta en escena: por medio de la ficción propia del teatro o el cine, se hace presente en toda la obra, con el uso de actores, utilería, vestuario, etc.
- d) Interpretación de roles: los actores de la escena adoptan e interpretan el papel o rol de un personaje o grupo que pueden tener personalidades,

motivaciones y trasfondos diferentes. La interpretación de roles es similar al drama improvisado, delimitado por reglas en las que los participantes son los actores que interpretan los roles de acuerdo a las necesidades de la artista.

e) La exaltación de lo femenino y el desnudo: de las 11 fotografías, 7 tienen como protagonistas mujeres, dándole prioridad a temas y desnudos femeninos.

f) Sentido utilitario del hueco: mostrar como útiles los orificios y ranuras del asfalto, apropiándose de ellos y prestando así un servicio.

g) Crítica al espacio urbano: toda la obra manifiesta una intención crítica a la situación del pavimento en Caracas con intención mordaz.

h) El placer como recurso: además de hacer una denuncia con humor, se usa lo placentero como motivación para el planteamiento de las escenas o temas de cada imagen de la obra.

i) Escenas y locaciones típicas de un grupo social: las personas y motivos usados en cada escena son propios de un grupo social acomodado, lo cual se evidencia en el juego de golf, la dama que siembra o la escena playera, y en los lugares escogidos para la escenificación, tales como, Caricuao, urbanizaciones y avenidas significativas de la capital, etc.

Del total de la obra, se escogieron tres fotografías para desarrollar una exégesis que permita comprender la obra en contexto, así como “oir” a la artista, su verdad y su concepto del mundo. Las tres piezas fotográficas seleccionadas son: “La manicurista Muñoz”, “Banco Libertador”, “Las tres gracias”.



La manicurista Muñoz: es una escena de la cotidianidad femenina en medio de la dinámica urbana, en una ocurrencia fuera de contexto. La manicurista (que hace pedicure) atiende a una cliente en plena vía pública, la cual remoja un pie en un

huevo del pavimento con agua (transfigurándolo así en un elemento útil). La clienta porta un gorro de baño, aparente incongruencia, aunque en peluquería tiene utilidad en la tintura del cabello.

En el fondo de la imagen hay una señora que sostiene un cuadro o lienzo que observa la situación de las dos damas. El cuadro muestra una escena de personas en algún espacio de la ciudad que sustituye a los transeúntes ausentes, pero que están aproximando la escena a lo real cotidiano. En cuanto a la composición, se observa una distribución de los elementos en forma de "L", siguiendo la línea superior amarilla con inclusión del vehículo rústico rojo que pasa por la zona, hasta la porción inferior izquierda donde se produce la escena. Hay un punto de color amarillo en el pavimento que otorga un valor resaltante que corresponde a los zapatos de la clienta, que se asocia con el amarillo de las entradas de aire de la pared del fondo en la calle. En general, el fuerte colorido seduce al receptor y lo ubica en un espacio cálido tropical.

Bule muestra una paradoja entre la preocupación por la belleza, propia de la mujer venezolana, muy atenta a la imagen y la situación hostil de los huecos que afean y entorpecen la ciudad, que al propio tiempo se torna insegura y peligrosa, tanto para el ciudadano a pie como para los vehículos, que sufren las consecuencias del deterioro vehicular. Ante la impotencia para cambiar la situación, Bule no encuentra otra forma de protestar más que ironizar el hecho, transformándolo en al menos algo "útil", por prestar un servicio al afectado.



Banco Libertador: una joven desnuda sostiene una moneda antigua de plata de un bolívar, que se encuentra justo encima de un surco del asfalto que recuerda la ranura de una alcancía, donde se atesora dinero, tal como se haría en un banco. La desnudez de la joven y la alusión al banco donde se deposita capital se implican

como signos de placer entre los individuos pero, por otro lado, la chica desnuda se asocia con la “desnudez” del ciudadano ante la desprotección y peligro que representan los huecos de la calle.

Al mismo tiempo, se observa una discreta desnudez de la chica, ya que no muestra en forma definida las zonas íntimas, todo lo cual recuerda algunas obras escultóricas greco-romanas, sutiles y comedidas. Ello se enlaza con la imagen apolínea de El Libertador, que muestra perfección, serenidad, elegancia, atribuidos a Apolo, dios griego, apuesto, juvenil, ideal de belleza masculina. Aplomado y coherente recuerda la firmeza de carácter necesaria para acumular fortuna, mientras que la joven conduce la moneda hacia el fondo del pavimento, lugar de resguardo seguro. En la escena se observa una decoración que permite afirmar que la fotografía se realizó en la avenida Libertador, muy frecuentada por trabajadoras y trabajadores del sexo. En este sentido, con un doble discurso donde convergen el negocio bancario y el de la prostitución, la desnudez y el dinero se asocian también en alusión al comercio sexual, insinuándose una “penetración”, por la incipiente introducción de la moneda en el orificio del asfalto.

En cuanto a la composición, es lo que se llama en fotografía “cuadro lleno”, cerrado, sin salida o escapatoria, restrictivo, como lo es un banco. Siguiendo una línea por el cuerpo de la joven hacia la curva de la moneda se aprecia la sensación de caída hacia el fondo del surco, reforzado por la efigie de Bolívar de cabeza hacia abajo, lo cual le otorga dinamismo. Pero el Banco Libertador, es singular y su denominación puede darnos tanto la sensación la liberación como de derrumbe o desmoronamiento de los responsables de la situación de la urbe capitalina. Así pues, los discursos encontrados de esta escena son ambivalentes, ya que por un lado trata de crear la sensación de seguridad (resguardo de fondos) y por otro, la ruina o incertidumbre de quienes manejan los fondos públicos, encargados de los servicios de bacheo.



Las tres gracias: en esta obra fotográfica contemporánea se detecta el uso de la “cita”, ya que es una más de las tantas representaciones del mito griego de “Las tres gracias” o Cárites, que en diferentes momentos históricos artísticos ha sido inspiración de artistas plásticos. Esta retrotracción demuestra su nexo con lo posmoderno.

Lo primero que podemos destacar es un acto de irreverencia de la autora al utilizar una escena de desnudo femenino frente a la “casa del Señor”, recinto sagrado para la tradición católica, con gran arraigo en nuestro entorno social. Por ello, existe un choque confrontativo entre lo divino y lo pagano, es decir, lo sacrosanto con lo lujurioso y gozoso, hecho que nos hace suponer un descompromiso de la artista con el dogma religioso.

Existe una presencia de la tríada o composición de tres: las gracias son tres; la iglesia tiene tres torres, tres puertas, tres ventanas; los tres edificios al fondo de la escena, todo lo cual recuerda la Santísima Trinidad, lo divino contemplando las transgresiones del hombre.

Haciendo una interconexión, los huecos del pavimento son una perturbación, tal como perturban las damas desnudas en plena vía pública frente a la casa de Dios. Hay una sutil división entre lo celestial y lo mundano: un cielo brumoso con una ventana de luz hacia el mundo para observar un encuentro lésbico entre tres mujeres que se bañan o mojan en las aguas del pecado, léase negligencia de un gobierno ante sus ciudadanos. La presencia del transporte colectivo es otro lance de irreverencia, ya que es expresión de descompromiso con los “buenos modales” o saber estar de los ciudadanos en público. En resumen, “Caracas Emmental” de Violette Bule es un acercamiento al mundo capitalino desde la visión particular de la artista.

Como fotógrafa no se propone hacer alarde de técnicas complejas o demostrar dominios con esquemas complicados de iluminación, por ejemplo, sino que realiza un trabajo de registro básico de la escena. Utiliza la multiexposición, técnica que se emplea para poner la misma persona varias veces en una fotografía en distintas posiciones con el mismo fondo (en las piezas “Las tres gracias” y “La siembra”). Por el uso frecuente del plano general cabe preguntar ¿la fotógrafa se separa del acontecimiento para dar una visión amplia del tema o deliberadamente crea una mirada de la realidad con cierto distanciamiento?

En cuanto a la tendencia estética, se percibe un influjo de lo posmoderno por el uso del pastiche o mezcla de elementos compositivos de diversa procedencia temática; las frecuentes alusiones y expresiones nostálgicas, “citas” o recordatorios de episodios de obras del pasado, son de utilidad en esta estética.

Dentro de lo posmoderno se hace uso de relaciones transdiscursivas, respaldadas

por el uso de la intertextualidad, lo cual se explicó con anterioridad, y se observa en “Las tres gracias”. Así mismo, en las piezas citadas en el resumen descriptivo de las once fotografías que conforman “Caracas Emmental”, en “Wonderland” hay una clara alusión a la Alicia del país de las maravilla, y también en “Caricao Wars”, relacionada con la saga ya señalada de “La guerra de las galaxias”. De este modo, Bule se apropia de contenidos, formas y denominaciones para idear su trabajo artístico.

La exégesis de la obra permite comprender su implicación con la realidad urbana caraqueña, que no va más allá que un enfoque gracioso o burlesco de la situación que viven los habitantes de Caracas. Podríamos afirmar que es una perspectiva desde la clase media o pequeño burguesa, pues no se involucra con la problemática social de los sectores populares de la capital, ya que su compromiso no tiene mayor alcance que la mera denuncia, surgida de su horizonte o contenido singular y asimilado en la totalidad de un contexto preaprendido, que pone en juego para hacer posible los escenarios creados, que tienen el mérito de lograr su cometido, a través de participantes no actores y la búsqueda y reunión de vestuario y objetos de cada escenografía lograda. Al propio tiempo, y solapadamente, es una crítica o llamado de atención a los entes gubernamentales, pues siendo el nuestro un país petrolero, sus calles se presentan llenas de huecos y surcos impropios de la riqueza que genera la principal industria venezolana.

En fin, esta mirada a la otredad en la obra de Bule, “Caracas Emmental”, es una aproximación hermenéutica para comprender al ser del mundo proyectado en el conjunto de imágenes de la propuesta. Es un intento de “escuchar” con agudeza el argumento de la artística, a través de su expresión, para concluir con Gadamer afirmando que el ser es el lenguaje, por lo tanto, la obra de arte, es el medio a través del cual el ser o artista se deja oír. Así pues, esta será una de las tantas interpretaciones o lecturas posibles realizadas a la obra de Violette Bule.

REFERENCIAS

- Blackmore, L. (2010). *Charla abierta con Nelson Garrido*. En <http://lisablackmore.net/?p=2462> Consulta: 26/06/2012
- Boulton, M. (1990). *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*. Monte Avila Editores. Caracas.
- Bule, Violette, web personal, disponible: <http://violettebule.com/biografia-de-violette-bule-fotografa.php> Consulta: 19/06/2012.
- Calmen, A. (2012). *Cindy Sherman: Centerfolds de la vida misma*. En <http://www.tendencia.com/2012/cindy-sherman-centerfolds-de-la-vida-misma/> Consulta: 26/06/2012

- Cirlot, J. (1995). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Colombia.
- Las décadas de los setenta y ochenta: del concepto a la imagen*. (1999). En *Historia del Arte. El siglo XX* (vol. 5. pp. 1320-1334). Espasa Calpe S.A. España.
- Enciclopedia del Arte.
- Gadamer, H. (2003). *Verdad y Método. Fundamentos para una filosofía hermenéutica*. E.D. Sigueme. España.
- Gómez, R. (2001). *Análisis de la Imagen. Estética Audiovisual*. Ediciones del Laberinto S.L. España.
- Giner, Salvador, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres (Editores). (1998). *Diccionario de Sociología*. Alianza Editorial. Madrid.
- Jameson, F. (1995). *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. E.D. Paidós, Barcelona.
- La figuración narrativa. *Las décadas de los setenta y ochenta: del concepto a la imagen*. (1999) en *Historia del Arte. El siglo XX* (Vol 5. p.1320) España. Calpe S.A. España.
- Neoconceptual. *La pintura desde la década de los cuarenta*. (1999) En *Historia del Arte. El Siglo XX* (Vol 5. p.1334) España. Calpe S.A. España.
- Rondón, C. (2011). *Violette Bule y la Caracas Emmental. Entrevista radial en el programa César Miguel Rondón de la emisora Unión Radio de Caracas*. En <http://www.unionradio.net/Exitos/actualidad/visorNota.aspx?tpCont=1&id=6453&secc=1>.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2003). (Coord.). *Diccionario de creación cinematográfica*. Editorial Ariel S.A. España.
- Museo Ludwig Colonia. (2001). *La Fotografía del siglo XX*. Editorial Taschen. Italia.

LA COTIDIANIDAD SOCIAL EN EL MURALISMO LATINOAMERICANO

SOCIAL DAILY LIFE IN LATIN AMERICAN MURAL PAINTING

Manuel Alen Cárdenas

RESUMEN

Desde sus orígenes, la temática del muralismo latinoamericano ha tenido un penetrante carácter político y una profunda carga social. Esto quizás se deba a la formación política que recibieron algunos de sus más connotados exponentes, quienes mantuvieron una identificación, como clase social, con los campesinos y asalariados de nuestro continente. En el siguiente trabajo nos proponemos examinar la disciplina del muralismo latinoamericano apoyándonos en los aportes realizados por Georg Lukács en cuanto a su teoría del arte. Para ello se partirá de referencias históricas que – creemos– contribuyeron en la generación de un clima que configuró la particular estética muralista.

Palabras clave: Muralismo, Cotidianidad, Marxismo, Estética.

ABSTRACT

Since its origins, the Latin American mural painting has had a penetrating deep political and social duty. This may be due to the political training that some of its most distinguished exponents received, and to the fact that they stayed identified, as a social class, with farmers and employees of our continent. This paper examines the discipline of Latin American mural painting, relying on the contributions made by Georg Lukacs in relation to his theory of art. For such a purpose, some historical references considered as being a contribution to the creation of a climate of influence on the particular aesthetics of Muralism, will be used as background.

Keywords: Mural Painting, Daily life, Marxism, Aesthetics.

Manuel Alen Cárdenas Licenciado en Educación, Mención Ciencias Sociales, egresado de la Universidad de Carabobo. Magíster en Historia de Venezuela. Alumno libre del Doctorado de Ciencias Sociales, Mención Estudios Culturales de la Universidad de Carabobo. Correo electrónico: guayparo67@gmail.com

Artículo recibido en noviembre de 2012 y aceptado en febrero de 2013.

El contexto histórico-social del muralismo

Ya vencida Alemania y sus aliados en 1918, los Estados Unidos de Norteamérica, apoyados en una supuesta lucha contra el avance del comunismo, delimitaron rápidamente sus políticas de afirmación hegemónica en el continente americano, creando para ello todo un nuevo orden internacional. El objetivo era lograr establecer un férreo dominio político y económico en los países latinoamericanos, quienes pasarían a convertirse en fuente confiable y barata en el suministro de las abundantes materias primas y, de manera muy especial, del petróleo presente en sus territorios.

De igual forma, en adelante estos países se constituirían en mercados seguros para los múltiples productos excedentes del complejo industrial y militar de la nación del Norte. Así lo recoge Manuel Bravo Abreu en **Militarismo y política en Venezuela 1945-1958** (1999), donde asegura que el control de Latinoamérica ha sido ejercido en tres planos que funcionan con un marcado grado de coherencia; uno de estos planos es “[e]l de la política interna, en la cual se manifiesta la tesis de la seguridad nacional, y ésta en función de la seguridad hemisférica, como vía para salvaguardar el continente de la penetración ideológica del comunismo”. (1999: 41)

Así, se comprende cómo en el breve periodo que abarca desde 1918 –cuando culmina la primera guerra mundial– hasta 1945, los Estados Unidos de Norteamérica logran su consolidación definitiva como primera potencia de carácter mundial, desplazando a la nación británica (considerada como tal por más de tres siglos). En lo sucesivo, amparados en la doctrina Monroe (enunciada en 1823 por James Monroe, presidente republicano de los Estados Unidos entre 1817 y 1825), esta nación establecerá su dominación sobre Latinoamérica, haciendo uso de todos los mecanismos necesarios (incluso la fuerza militar) para lograr hacerse con el control de las enormes reservas de materia prima que este subcontinente posee, especialmente luego de que se establecieron en muchos de los países latinoamericanos las grandes empresas transnacionales dedicadas a la producción de frutas, la extracción de minerales y, quizás la más importante, la recién fundada industria petrolera transnacional.

Es por ello que, con el oportuno apoyo y asesoramiento de la diplomacia estadounidense acreditada en Latinoamérica, rápidamente se establecieron en nuestro continente los dispositivos y demás elementos legales necesarios para reprimir toda manifestación o disidencia por parte de fuerzas opositoras y, de manera muy específica, a todos aquellos que estuvieran en sintonía con las prédicas comunistas traídas del viejo continente, luego del triunfo de los revolucionarios de octubre.

Hemos querido dar inicio a este análisis sobre uno de los movimientos pictóricos más importante del siglo pasado en América Latina, como lo es el muralismo, con estas referencias de sucesos históricos (como ese pavoroso suceso bélico ocurrido en la vieja Europa Occidental a principios del siglo XX que trajo como consecuencia una feroz y despiadada política anticomunista implantada desde la nación norteamericana) puesto que tales eventos imprimieron un sello particular en el plano artístico y en sus creadores. Esto lo afirmamos puesto que la tendencia anticomunista fue un acicate para que grandes representantes del muralismo expresaran su rechazo a las políticas imperiales impuestas durante las primeras décadas del siglo XX; de hecho esta disciplina artística se convirtió en uno de los medios mejor utilizados para denunciar ante el mundo las terribles condiciones de miseria, pobreza y abandono en la que estaban sumidas un gran número de ciudades de nuestro continente.

Pero para comprender un poco más el contexto histórico-social en el cual irrumpe con fuerza el muralismo como una importante representación de la plástica latinoamericana, habría que conocer un poco sobre los orígenes históricos de la primera República Socialista del mundo contemporáneo. Ésta tuvo sus inicios en 1917, cuando los bolcheviques, dirigidos por Vladimir Ilich Uliianov (Lenin), ponen fin a la larga monarquía zarista en la Unión Soviética. De inmediato Occidente, capitaneado por los Estados Unidos de Norteamérica, da inicio al establecimiento formal de lo que más tarde denominarían tragicómicamente un cerco sanitario alrededor de la joven república comunista. Dicho cerco incluyó el establecimiento de férreas dictaduras a lo largo y ancho de Latinoamérica; todo con la única pretensión de contener un movimiento social en formación y cuyas voces de protesta pugnaban por ser escuchadas.

Este proceso revolucionario llevado a cabo en la antigua Rusia zarista, unido a la Guerra Civil Española (ocurrida entre 1933 y 1936) y la posterior pérdida de la República, fueron hechos que imprimieron una profunda e indeleble huella en el carácter filosófico e ideológico de muchos jóvenes latinoamericanos, artistas e intelectuales conversos al marxismo, frecuentemente organizados en torno a las universidades, quienes, inspirados por tan importantes acontecimientos, desafiaron abiertamente a los gobiernos totalitarios de sus respectivas naciones. Aunque tal oposición fue realizada de una forma totalmente romántica y sin experiencia política alguna, ésta constituyó la primera muestra seria de resistencia política experimentada en casi dos décadas de gobiernos totalitarios. La respuesta no se hizo esperar y muchos de ellos fueron a dar a terroríficos calabozos.

A la par de estos acontecimientos, en México finalizaba la larga dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915). Durante esta época el movimiento muralista no tuvo mucha incidencia. Esto quizás podríamos atribuirlo al largo proceso de luchas e intervenciones militares que tuvo que sortear la nación azteca: primero, contra fuerzas francesas de ocupación y, luego, contra sus propios compatriotas, quienes, derrotados por el General Díaz, fueron sometidos por la fuerza mediante la creación de una fuerza policial secreta denominada Los Rurales, la cual se encargaría en lo sucesivo de adormecer cualquier intento de disidencia política hacia el General. Las terribles condiciones económicas y sociales que derivaron de ese largo proceso de tomas y retomas de pueblos y ciudades terminaron por dejar casi en escombros a una nación que ya antes había tenido que pagar con mucha sangre su tortuoso proceso de emancipación de la corona española. Ello trajo como consecuencia la ruina casi absoluta de las finanzas internas y una alarmante pérdida del crédito internacional. Ésta es, a nuestro juicio, la principal causa que no permitió que, durante la dictadura de Porfirio Díaz, el movimiento muralista mexicano no tuviera la importancia artística y social que luego alcanzó.

La trascendencia de México en la génesis del muralismo latinoamericano

Hay que recordar que, en nuestro continente, el arte gráfico, como fenómeno social, no es nada nuevo ya que se han encontrado suficientes vestigios rupestres dejados por antiguas civilizaciones, como los mayas, los aztecas, los moches y los incas (por nombrar sólo algunos). En estos murales hechos en piedras (la mayoría ubicados en México y Centro América) se exhiben elementos de su cotidianidad pero, sobre todo, de antiguas prácticas y ceremonias religiosas, las cuales eran de suma importancia en la cosmovisión de estas culturas. Cabe destacar, además, que muchas de esas ruinas fueron en algunas ocasiones totalmente destruidas, y en otras fueron llevadas a Europa por los propios conquistadores (con esto técnicas desconocidas hasta entonces por los europeos hicieron su travesía hacia al viejo continente).

Es indudable que México fue la cuna del movimiento muralista en la región latinoamericana y el campesino mejicano y su temible situación social fueron motivo de estímulo para artistas como Siqueiros (1896-1974), Orozco (1883-1949) y Diego Rivera (1886-1957), entre otros no menos importantes. Todos ellos lograron develar, a través de sus obras, la miseria social y las duras condiciones económicas a las que un enorme sector de la población de su país estaba sometido.

Y es que debemos recordar que el México de las primeras décadas del siglo XX era evidentemente rural. Sólo una pequeña minoría de esa población la constituían

poderosos latifundistas, quienes sometían de la manera más brutal e inhumana a la ingente masa campesina; todo esto con la total y absoluta complacencia de la clase política dirigente limitada, desde su posición de poder dentro de las estructuras públicas, a garantizar de cualquier manera los derechos como propietarios de la clase social dominante.

Ahora bien, la mayoría de los muralistas mejicanos respondía ideológicamente a innegables principios que, como clase social, compartían con las masas campesinas explotadas. Estos artistas, asumiendo que la clase obrera era la principal intérprete de los cambios sociales, se caracterizaron por su crítica radical al régimen capitalista, al que consideraban socialmente injusto, y se hicieron eco de un pensamiento que propugnaba la defensa de un modelo de sociedad en el que la propiedad de los medios de producción fuese colectiva. Esto gracias a que algunos artistas e intelectuales pudieron viajar por algunas ciudades importantes de Europa, donde escucharon y leyeron de primera mano sobre los alcances y lineamientos de la filosofía marxista, de manera tal que muchas de estas ideas fueron trasladadas desde el viejo continente a la nación azteca, irradiando luego a Centro América y el Caribe y, más tardíamente, a Venezuela y al resto del sur.

En nuestro país se revelarán artistas como César Rengifo (1915-1980) y Gabriel Bracho (1915-1995). El primero de ellos estudia en la Academia de Bellas Artes, en Caracas, y posteriormente viaja a Chile para perfeccionar su técnica, pero es en México donde empieza a asimilar a los grandes maestros muralistas y recibe la fuerte influencia de Diego Rivera, que quedará plasmada en su obra. Gabriel Bracho (nacido en Puertos de Altagracia, estado Zulia), un reconocido artista venezolano, estudió en Venezuela y posteriormente, como Rengifo, hizo un recorrido por Chile, Francia y México (una referencia inevitable), en donde estudió las técnicas de Siqueiros y Rivera.

Kant y Lukács: dos propuestas sobre el arte

*El arte debe ser la memoria de la humanidad,
por lo cual necesita de la estética para hacer
que el recuerdo hable de manera profunda,
para traducirlo.*

Georg Lukács

Bien sabemos que, según ciertos intelectuales y filósofos marxistas, la creación artística que no refleja una realidad social concreta y objetiva simplemente no puede

ser tenida por arte, ya que éste, como fruto de la actividad humana, debe siempre responder a los intereses de clases con los cuales el artista está identificado. Con este planteamiento la vieja escuela marxista descartaba tajantemente la simple función figurativa o exclusivamente contemplativa que algunos intelectuales intentaron atribuirle al arte, como fue el caso de Kant, quien afirmaba que no hay que entender al objeto que se contempla en sí mismo para poder percibir toda su belleza, ya que este acto es más un simple y legítimo ejercicio de imaginación que de análisis y comprensión lógica. Esto significa, según la filosofía kantiana, que el espectador sólo estaría haciendo un acto de admiración aséptica y desapasionada, en donde la percepción de la belleza estaría sólo en función de la utilidad y que esta observación no generaría nuevos conocimientos o atributos adicionales en torno a ella o sobre el porqué de su creación artística.

Pero, si analizamos la obra de algunos muralistas latinoamericanos (entre ellos, indiscutiblemente a los mejicanos), encontraremos que la representación que éstos hacían de la cotidianidad del campesino y de su realidad social no se ajusta a los cánones estéticos propuestos por Kant y reproducidos por la gran industria capitalista burguesa, ya que pintores como Diego Rivera, Orozco y Siqueiros trataron siempre, a través de sus obras, de lograr la exaltación de la belleza no a través de un simple acto de contemplación estático sino, por el contrario, buscando afirmar en el espectador un sentimiento de desolación, de pesadumbre, tristeza. Este estímulo de la angustia y la melancolía lo hacían al mostrar hombres y mujeres transportando sobre sus espaldas pesadas cargas, ante la mirada inexpresiva del terrateniente explotador, quien, sin remordimiento alguno, se cebaba en el dolor del otro.

Cuando Kant afirma que “lo agradable es lo que place a los sentidos en la sensación”, se plantea el papel de los sentidos en la valoración que se haga de la belleza de una obra de arte y las sensaciones que dicha obra estética sea capaz de transmitir. Entonces, ¿qué juicio estético es aplicable o que valoración puede hacer en torno a la presencia o no de la belleza un espectador que observe en silencio “El niño enfermo”, de Cesar Rengifo? “El niño enfermo” es una obra en donde el desaliento y el sufrimiento parecieran ser los únicos acompañantes de la solitaria pareja que lleva a su pequeño hijo en medio del despoblado llano venezolano, cuyos rostros —velados por formas, colores y volúmenes— no necesitamos apreciar para poder sentir por nosotros mismos el terror, no a la desolación del entorno sino a la incertidumbre sobre la vida o la muerte que enfrenta la criatura.

En Cesar Rengifo se hace patente la afirmación aquella de Georg Lukács (1966), en cuanto a que “una primera característica de la obra de arte consiste en que ésta hace vivo —tanto si el artista es consciente como si no— el *hic et nunc* del momen-

to histórico *reflejado* por ella”. El muralista venezolano, siempre consecuente con su realidad, y desde su propia perspectiva de clase social asalariada, intentó darle a su labor estética una significación social de profundidad argumentativa. Seguramente, por razones ya discutidas, este sentido resulte infame a quienes, desde la configuración estética kantiana, pretendan hacer una valoración estrictamente contemplativa y razonada del arte en sí mismo.

Este tipo de valoración estética (la estrictamente contemplativa) es hecha sin tener en consideración aquellos elementos históricos y estructurales que también se hacen presentes en la construcción estética y no sólo en la innoble división del trabajo que, como salta a la vista, está organizada no por capacidades propias del obrero, sino en aquellos términos que apresuran o no el proceso de producción comercial. El trabajador de la ciudad y el campesino fueron convertidos en objetos de explotación y se vieron obligados a vender de manera cotidiana, por enjutos e insignificantes sueldos, el único bien que poseen: su fuerza de trabajo.

La manera social de analizar el arte y a quienes lo producen comenzó a ser desarrollada por algunos ideólogos e intelectuales marxistas en Europa. El nuevo paradigma sociológico tuvo sus orígenes en el mismo lugar de donde brotó el propio capitalismo, como forma de acumulación de fortunas y bienes materiales; un sistema que trajo pronto a tierras latinoamericanas toda una jauría de potencias hambrientas en pos de nuestros recursos y riquezas naturales. Pero, a la par, también trajo nuevas ideas políticas, nuevas formas de comprender la realidad social de nuestras naciones y, por supuesto, nuevos paradigmas de interpretación del arte, ya no como una creación enigmática, inanimada, estática y forjada sólo para ser contemplada en silencio y en un “mutismo regocijador”.

Los millones de seres humanos de nuestro continente no pasaron desapercibidos para cierta élite económica que ya había comenzado a realizar esfuerzos por tratar de controlar tanto los aparatos financieros de nuestras naciones como otras esferas de la vida social. Esto con el ojo puesto en lo útil que, por ejemplo, el campo artístico podría ser para la reproducción de una filosofía burguesa y la concepción de una realidad atomizada y dirigida a la promoción de todo aquello que deviniera en simple mercancía, para lograr una desconexión perversa del ser humano y de su realidad cotidiana existencial.

Quizás esta desconexión se deba a que una buena parte de la historia nacional de nuestras naciones, además de haberse manejado con argumentos totalizantes, hizo lo dicho por Oriol Homs (2008) a propósito de Durkheim, quien “aplica el concepto de ‘cosa’ a los hechos sociales para dotarlos de la objetividad necesaria para el tratamiento científico” (2008: 20). Este enfoque unidireccional le dificulta a buena parte de nuestros historiadores e intelectuales comprender las causas de

los fenómenos sociales y su tremendo impacto en numerosos y complejos grupos humanos. El resultado es una aparente inamovilidad social, que habitualmente ha sido utilizada para justificar la aparición de las clases dominantes y hegemónicas en nuestros países, las mismas que se han venido encargando desde hace casi dos siglos de la exaltación de sus valores (tanto éticos como estéticos), concibiéndolos como propios o ajustados a toda la sociedad latinoamericana sólo en la medida en que les son útiles a sus intereses económicos y políticos.

Indudablemente que en el continente latinoamericano un gran número de intelectuales, pensadores y artistas acogieron de muy buen agrado las diversas y bien estructuradas teorías burguesas y que muchos de ellos hicieron propio ese discurso elitesco en su íntima conformación ideológica. No obstante, también es indudable que un gran número de hombres y mujeres se opusieron de manera rotunda a este intento de homogeneizar a todo el continente en un solo pensamiento estético en extremo conservador.

Así, pensadores marxistas como Lukács introducen en sus análisis del arte nuevos elementos ideológicos que ayudan a prefigurar un panorama distinto al planteado por el aparato reproductor burgués y para ello tratan de “colocar al artista y a sus obras en el entero contexto de la historia humana” (Lukács, 1966). Esto significa que la producción cultural y estética debe estar ajustada a hechos históricos reales plasmados con los elementos propios de la creación artística; que conlleve o no a un acto de evocación y de exaltación se convierte en un hecho secundario dentro de la creación estética. Por consiguiente, debe ser la perenne lucha de clases entre explotadores y explotados la fuente fundamental que ayude al artista en su labor de creación y, en esa perpetua lucha de clases, el artista debe fijar su propia perspectiva de clase, en defensa de los intereses de aquel sector con el cual se identifica.

En ningún lugar de Latinoamérica esta tarea fue acometida mejor que en México. Esto fue posible gracias a la tremenda influencia ejercida por el creciente impulso que estaba tomando la ideología socialista en Europa y porque, pese a todos los esfuerzos realizados, las naciones precapitalistas no conseguían detener la tendencia de nuevas ideas. Estas nuevas significaciones en el terreno artístico implicaron que el arte debía constituirse en la memoria colectiva de la humanidad y colocarse del lado de las grandes masas oprimidas, a la vez que debía ocuparse del desarrollo de la historia (y no sólo de la historia monumental y grandiosa de cada nación en donde únicamente se exagera un falso nacionalismo chauvinista carente de una verdadera identificación entre los intelectuales y el conocimiento que producen).

El muralismo a la venezolana

Desde las primeras décadas del siglo pasado, en Venezuela tenían lugar acontecimientos políticos, económicos y sociales de una capital importancia, especialmente para aquellos que contribuyeron en la disposición de un nuevo marco político, íntegramente fundamentado en la explotación de uno de los recursos energéticos más ambicionados luego de finalizada la gran guerra europea: las enormes reservas de petróleo.

En la última etapa del gobierno de Juan Vicente Gómez, nuevos nombres retumbaban en la cabeza del dictador. Son los nombres de una generación nacida bajo la férula de un régimen omnipresente y todopoderoso; una generación de jóvenes, intelectuales e instruidos, enterados por viajeros y por la escasa prensa disponible de la época de algunas empresas revolucionarias llevadas a cabo en la vieja Europa de los zares, en donde un nuevo orden ha surgido, producto de una confrontación entre clases sociales antagónicas; una generación que pronto hará su debut en la arena política venezolana.

Podemos comenzar señalando que, a finales de la década de los años '20 y principio de los '30 comienza en Venezuela la conformación de un grupo opositor al régimen de Gómez, compuesto en un principio por estudiantes universitarios, jóvenes intelectuales, escritores, músicos y poetas, quienes empiezan a cuestionar seriamente desde las tribunas de las casas de estudio la ferocidad policial y la censura de la información que existían en nuestro país. Hombres como Rómulo Betancourt (1908-1981), Gustavo Machado (1898-1983), Miguel Otero Silva (1908-1985) y Jóvito Villalba (1908-1989), entre otros, a la muerte de Gómez, fueron llamados a establecer un pensamiento político nacional a través de la creación de nuevos partidos políticos, algunos socialdemócratas y otros de filiación marxista.

Serían precisamente estas organizaciones políticas de carácter marxista, antecesoras del Partido Comunista de Venezuela, las primeras en lograr ordenar efectivamente a un gran número de trabajadores: primero, en las ciudades, a través de la instauración de los gremios de zapateros, panaderos y albañiles y, posteriormente, en las explotaciones petroleras (lo que resultaría en la conformación de los primeros sindicatos de la clase obrera venezolana). Entre los objetivos de estas organizaciones estaba la lucha contra la explotación capitalista de la que venían siendo objeto los trabajadores en Venezuela y, sobre todo, el conflicto contra una clase dominante que, de a poco, se posesionaba de los medios de producción nacionales. En fin, el propósito era oponerse "al monopolio de las riquezas por una casta privilegiada, a las injusticias de los amos" (López Arango, 1990: 60); un monopolio que sería establecido de forma definitiva por la burguesía criolla, gracias a la explotación petrolera en nuestro país.

En este mismo orden de ideas, es innegable la importancia que trajo el descubrimiento del petróleo en nuestro subsuelo y la forma en que la explotación de este mineral transformó de manera drástica todo nuestro tejido cultural y social. Ejemplo de ello lo encontramos en aquellas ciudades preferidas como destino de las numerosas migraciones internas que se suscitaron con el descubrimiento del petróleo. Estas localidades no estaban preparadas para soportar el inusitado aumento de su población, por lo que grandes contingentes de la población inmigrante no encontraron quehacer para la obtención de ingresos suficientes que les permitieran subsistir ni adquirir alguna de las pocas viviendas existentes en estos parajes alejados; así, debieron recurrir a la elaboración o arrendamiento de casuchas miserables, fabricadas con madera sobrante y algunas veces de cartón. Con ello, empezaba a producirse en nuestro país un fenómeno social característico de los países subdesarrollados: la marginalidad, que no es más que la carencia de servicios mínimos (agua, luz, transporte, salud, empleo y educación), que impide vivir en condiciones aceptables.

Sin embargo, la cultura post-petrolera no hizo más que agravar los valores de aquella colonia española, que permaneció subordinada a los designios de una economía extranjera. Esta vez, el país serviría como principal proveedor del combustible necesario para mantener en movimiento a la vasta e imponente maquinaria capitalista: nuestras necesidades, como apunta Inés Quintero (citada por González, 2006), siguieron estando subordinadas, ahora, a la cultura del petróleo.

La dependencia al capital norteamericano hizo, entonces, que la sociedad venezolana adoptara una serie de patrones culturales y nuevas costumbres, exacerbándose un desmedido consumismo en nuestra población, especialmente de los productos elaborados por nuestros vecinos del norte (la adopción habitual del inglés como nuestra segunda lengua es un simple indicativo de cuán profunda ha sido la implantación de la cultura estadounidense en Venezuela)¹.

Éste sería el contexto histórico social en el cual nacieron y crecieron los artistas plásticos venezolanos que hemos mencionado. En él darían sus primeros pasos en la construcción de una nueva presentación estética mucho más dinámica, más social y ya no exclusivamente construida desde su realidad personal. Por el contrario, la obra de Cesar Rengifo y Gabriel Bracho estaría dirigida a reflejar su entorno social en relación permanente con la cotidianidad de sus habitantes. En ambos artistas plásticos resalta el hecho de que, una vez culminado su proceso de formación

1 Para confirmar lo anterior, recurrimos nuevamente a Inés Quintero (citada por González, 2006), quien asegura que “[e]n menos de cincuenta años, parte de la población venezolana se ha hecho usuaria de elementos propios de la civilización norteamericana (...). Puede observarse en la profesión médica, la moda, los productos de belleza, y la preferencia del inglés”.

formal en academias locales, comprendieron que la interacción con otras culturas y el contacto con nuevos paradigmas estéticos serían determinantes en su carrera dentro de la plástica nacional.

Es por ello que, luego de un corto recorrido por Chile y Argentina, el destino lógico para estos artistas fue la nación mejicana y sus extraordinarios muralistas, de quienes no sólo aprendieron nuevas técnicas y procedimientos en dibujo y pintura sino que, además, recibieron una extensa formación política revolucionaria. Del estudio de los clásicos marxistas extrajeron los elementos que, luego de su regreso, les serviría ya no sólo para expresar *un sentimiento a través de sus obras* (como lo plantearon algunos intelectuales y artistas burgueses), sino para realizar abordajes mucho más específicos y profundos de nuestro entorno sociocultural y su problemática social, comprendiendo que los fenómenos sociales –como diría años más tarde Lucien Goldmann: 1975– son el resultado de intentos colectivos o individuales por modificar una estructura social superior.

Marx y Engels afirmaron que “el artista vive en la sociedad y está influenciado por ella, como el resto de hombres y mujeres” (1968). Es inevitable, entonces, pretender satisfacer las necesidades, en función de sus intereses de clase social; el artista no puede escapar de su realidad cotidiana y a sus propios intereses tiende a buscarle un lugar de acomodo dentro la estructura social.

Culminamos señalando que es el contexto histórico social venezolano que hemos procurado esbozar el que será utilizado como marco en obras como “Diciembre”, del año 1971, de César Rengifo, donde el pintor pone de manifiesto la tremenda contradicción social existente en nuestro país y la manera cómo se visualizaba en nuestra sociedad esa misma contradicción: una conformación clasista y discriminatoria en donde coexisten la opulencia más arrogante y descarada junto la miseria más completa y en donde la hipocresía burguesa pretende, a través de su propaganda, invisibilizar la desigualdad económica y social existente.

REFERENCIAS

- Bravo, M. (1999). *Militarismo y política en Venezuela 1945-1958*. Caracas: Fondo editorial de la Universidad Experimental Libertador-FEDUPEL.
- Goldmann, L. (1975). “*La sociología de la literatura. Definición y problemas de método*”. En: *Marxismo y ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu editores. [Primera edición en francés en 1970].
- González, L. (2006). *Petróleo y cambio social como programa de investigación en Venezuela*. Disponible en: <http://scielo.org.ve/img/es/fulltxt.gif>. [Consulta: 2009, octubre 31].

- Homs, O. (2008). "Prólogo". En: *Educación y Sociología*. Caracas: Laboratorio Educativo.
- Kant,?
- López, E. (1990). "Doctrina, tácticas y fines del movimiento obrero". En: *El anarquismo en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lukács, G. (1966). "La peculiaridad de lo estético". En: *Estética. Tomo I*. México: Ediciones Grijalbo. [Traducción de Manuel Sacristán]. Disponible en: www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/lukacs_ast.htm.
- Marx, K., y Engels, F. (1968). *Sobre arte y literatura*. Madrid: Ciencia nueva.

LIBERACIÓN, PROGRESIVIDAD Y RUPTURA: UNA MIRADA ÉTICA Y ECOMUNITARISTA (A PARTIR DE URUGUAY Y AMÉRICA LATINA)

LIBERATION, PROGRESSIVENESS AND DISRUPTION: AN ETHIC AND ECOMMUNITARIST VIEW (FROM URUGUAY AND LATIN-AMERICA)

Sirio López Velasco.

RESUMEN

Nos proponemos exponer nuestra concepción de la liberación, en sus múltiples dimensiones, y reflexionar sobre su carácter progresivo y rupturista (ley dialéctica de la transformación de la acumulación cuantitativa en salto cualitativo), a la luz de la experiencia uruguaya y latinoamericana. Nos apoyaremos en la crítica marxiana a las formas laicas de la alienación capitalista, encarada desde las normas fundamentales de la ética y en óptica ecomunitarista. En el abordaje de la progresividad y del rupturismo del proceso liberador nos remitiremos a la emergencia del socialismo del siglo XXI en tierras latinoamericanas, a la teoría de los Derechos Humanos, y a las actuales formas de acción política, que incluyen a las redes y las luchas ambientalistas (en especial agroambientalistas) existentes hoy en Uruguay (donde se contraponen las visiones y prácticas de las “gentes de los ecosistemas”, que se oponen al “desarrollo forzoso” impulsado por agentes “omnívoros”).

Palabras Clave: Liberación, Ruptura, progresividad, ecomunitarismo.

ABSTRACT

We intend to present our conception of liberation, in its varied dimensions, and reflect on its progressive and disruptive nature (dialectical law of the transformation of quantitative accumulation in qualitative leap), in light of Uruguayan and Latin American experience. We will rely on the Marxian critique of secular forms of capitalist alienation, approached from the fundamental rules of ethics and ecommunitarist optics. In addressing the progressiveness and rupturism of the liberating process, we refer to the emergence of socialism in the XXI century in Latin American lands, to the theory of Human Rights, and to the current forms of political action, including networks and environmental struggles (especially agro-environmentalists) existing today in Uruguay (where the visions and practices of “ecosystem people” opposed to “forced development” driven by “omnivores” agents).

Key Words: Liberation, Disruption, Progressiveness, Ecommunitarism.

Sirio López Velasco. Filósofo, docente e investigador uruguayo-brasileño. Doctor en Filosofía por la Université Catholique de Louvain (Bélgica). Profesor Titular de Filosofía en la FURG desde 1989 en Rio Grande Brasil. Participante en la creación de la Maestría y Doctorado en Educación Ambiental. lopesirio@hotmail.com

Artículo recibido en Marzo 2015 y aprobado en Marzo 2015

La liberación a partir de la crítica marxiana de la alienación laica capitalista

La crítica marxiana de la alienación defiende la tesis de que para que sea posible el desarrollo de individuos universales en el seno de una asociación planetaria de productores libremente asociados, se hace necesaria la superación de todos los productos culturales en los que las relaciones sociales aparezcan a los seres humanos como algo ajeno e impuesto a su poder de decisión. En consonancia con esa tesis, Marx imagina a largo plazo la extinción de la Religión, cuya crítica definitiva habría hecho Feuerbach. Ocupándose, como él mismo lo dijo, de las dimensiones laicas de la alienación, Marx (1970) sostuvo que en la esfera de las relaciones económicas productivo-distributivas se debería superar el trabajo alienado. Tal fue el leit-motiv de su preocupación teórica desde sus escritos juveniles (en especial los Manuscritos de 1844) hasta *El Capital*; pero, incidentalmente aquí y allí, dejó entrever que, al calor de la reorganización comunista de las relaciones productivo-distributivas, también serían superados la Moral y el Derecho positivo. La ética argumentativa que de mi parte propongo, le da base ética a la crítica y la propuesta marxiana en lo referente a las relaciones económicas, la Moral y el Derecho agregándoles la esfera comunicativa, educativa y política (López Velasco 2009b, Parte I). A través de la deducción de las normas éticas configuradas como Casi-razonamientos causales, concreté la hipótesis de la superación de la Moral (entendida como el universo de los auto-obligativos vehiculados por imperativos simples) en la y por la Ética (López Velasco, idem). Ahora bien, ese mismo abordaje (que propone la superación histórica del acto de lenguaje “orden” por el acto de lenguaje “Casi-razonamiento causal”). Recordemos que la alienación profana criticada por Marx en el modo de producción capitalista, incluye las alienaciones del asalariado en relación al producto del trabajo, al trabajo, a la actividad productiva, a la naturaleza, al otro ser humano y en relación a si propio (y también incluye la alienación-incompletud humana del capitalista). La reformulación que propongo de la ética, en el elan de su crítica a las relaciones comunicativas imperantes en el capitalismo, logra también echar las bases de la crítica a la ética del Derecho positivo, que apunta, en perspectiva utópica, a su superación en el Ecomunitarismo. De este último aspecto me ocupé en otro trabajo (López Velasco 2009c).

La ética argumentativa: fundamentos

Digo que la Ética es el conjunto de los Casi-razonamientos Causales (CRC) que responden a la pregunta “¿Qué debo hacer?”. Un CRC es una expresión lingüística compuesta por un obligatorio seguido por el operador no veritativo “porque”, se-

guido de un enunciado (que es el soporte falseable del mencionado obligatorio). Eso permite que la ética sea no-dogmática y mutable históricamente en función de lo que entendemos por verdadero o falso en un determinado momento de nuestro conocimiento y nuestra argumentación. También pretendo que, si investigamos la gramática profunda de aquella pregunta, con la ayuda del operador de “condicional” (simbolizado por “*” y diferente del de “implicación” pues su tabla veritativa es la que sigue) podemos descubrir por vía estrictamente argumentativa tres normas éticas que tienen validez intersubjetiva universal (por lo menos al interior de la llamada cultura occidental; ver López Velasco 2009b, Parte I).

p	q	p*	q
v	v		v
v	f		v
f	v		f
f	f		v

[Esas normas, derivadas de las condiciones de “felicidad” de la mencionada pregunta (en el sentido de Austin, 1962), preceden nuestro conocimiento sobre ellas, pero, una vez “descubiertas” nos obligan, así como lo hacen las reglas gramaticales de la lengua que hablamos, que preceden el conocimiento consciente que de ellas tenemos antes de ir a la Escuela].

Formuladas técnicamente las tres normas se presentan como sigue:

Primera: Debo garantizar mi libertad individual de decisión porque yo garantizo mi libertad individual de decisión es condición de la pregunta “¿Qué debo hacer?” es feliz.

Segunda: Debo buscar consensualmente una respuesta para cada instancia de la pregunta “¿Qué debo hacer?” porque yo busco consensualmente una respuesta para cada instancia de la pregunta “¿Qué debo hacer?” es condición de la pregunta “¿Qué debo hacer?” es feliz.

Tercera: Debo preservar una naturaleza sana desde el punto de vista productivo porque yo preservó una naturaleza sana desde el punto de vista productivo es condición de la pregunta “¿Qué debo hacer?” es feliz.

Breve e informalmente podemos resumir la deducción de esas normas, usando el concepto austiniano de las condiciones de felicidad de los actos lingüísticos y el operador lógico de “condicional”, como sigue:

1a. Norma: Se constata que la pregunta por el qué debo hacer presupone la capacidad de escoger entre por lo menos dos alternativas diferentes de acción, lo que supone, a su vez, libertad de decisión, y pone a esta última como una condición de la realización feliz de la pregunta “¿Qué debo hacer?”.

2a. Norma: Se constata que el enunciado de la pregunta en cuestión abre el abanico de los posibles autores de respuestas al conjunto de todos los seres humanos capaces de entender la interrogación, lo que instaura la obligación de construir consensualmente cada respuesta para cada instancia de la pregunta “¿Qué debo hacer?” como una condición para su realización feliz.

3a. Norma: Constatando que además del lenguaje, el trabajo constituye una característica del único ser, el humano, capaz de formular-responder la pregunta que instituye el universo ético-moral, y que el trabajo necesita una naturaleza sana desde el punto de vista productivo, se deduce que eso es una condición (de la realización feliz) de la pregunta “¿Qué debo hacer?”.

Simplificando, la primera de esas normas nos compromete a velar por la realización progresiva de nuestra libertad individual de decisión (superando toda situación de represión y auto-represión alienada de esa libertad, en especial en el modo de producción-vida capitalista actual).

La segunda establece el límite y el contexto de esa misma libertad en la construcción consensual de las decisiones relativas a nuestras vidas (lo que presupone superar a las sociedades clasistas, pues en ellas los intereses antagónicos de las clases dominante y dominada impiden la generación de amplios y efectivos consensos). La tercera norma de la ética, a su vez, establece la obligación de buscar la preservación-regeneración de una naturaleza saludable desde el punto de vista productivo (y tal naturaleza abarca tanto al ser humano como a los entes no-humanos, lo que supone superar el modo de producción capitalista, que devasta una y otra salud).

Liberación y Ecomunitarismo

Sobre la base de las tres normas fundamentales de la Ética, defino la Liberación como un proceso histórico de construcción de la libertad consensual de decisión acerca de nuestras vidas, a través de la discusión y de la lucha contra las instancias de dominación intersubjetiva y auto-represión alienada; proceso del que hacen parte el establecimiento de relaciones productivas y estéticas de carácter preservador-regenerador entre los seres humanos y el resto de la Naturaleza.

Llamo “Ecomunitarismo” a la orden socioambiental poscapitalista utópica (nunca alcanzable, mas indispensable horizonte histórico que funciona como guía de la acción cotidiana) capaz de articularse en base a las tres normas fundamentales de la Ética, y de mantenerse por la postura de seres humanos en actitud de liberación.

Liberación, Ecomunitarismo y decrecimientos

Se podría medir el proceso de liberación a partir de la realización del principio “de cada uno según su capacidad y a cada uno según su necesidad, respetando los equilibrios ecológicos”, en la aplicación cotidiana de las tres normas éticas fundamentales (a la luz de las cuales deben ser argumentativamente legitimadas las “necesidades” aquí referidas), que permite la generación-desarrollo de individuos universales (vencedores de la alienación).

El Ecomunitarismo incluye las siguientes dimensiones: a) una economía ecológica y sin patrones, guiada por el principio “de cada uno según su capacidad y a cada uno según su necesidad (legitimada a la luz de las tres normas éticas fundamentales), respetando los equilibrios ecológicos” y aplicando las “6 R” que son, reflexionar para decidir qué y cómo producir-distribuir-consumir, rechazar lo superfluo o nocivo para la salud de la naturaleza humana y no humana (a partir de la tercera norma fundamental de la ética), reducir, reciclar y reutilizar recursos y residuos (usando energías limpias y renovables, como la solar) y revolucionar el capitalismo rumbo al Ecomunitarismo, b) una política de todos (que aplique la democracia participativa y protagónica, siempre que posible directa), una educación ambiental problematizadora, que integre una educación sexual promotora de la erótica de la liberación, promotora del libre y consensual gozo del placer compartido (educación que se inspire de Paulo Freire, DermevalSaviani y las extensiones que hemos propuesto en López Velasco 2009b, profundizando la perspectiva ambiental y la superación de la autorrepresión alienada de la sexualidad, el machismo y la homofobia), y, c) una comunicación simétrica (superando los actuales latifundios mediáticos y promoviendo los medios comunitarios y a los públicos, haciéndolos verdaderamente públicos).

La economía y política ecomunitaristas deben también inspirarse de los “decrecimientos” postulados por Elías Capriles (2009), en una teoría que si bien ya antes de Capriles fue concebida para el Primer Mundo, cobra hoy validez para el conjunto del planeta, y que aquí resumimos y ampliamos con aportes nuestros. Nos referimos, entre otros a los siguientes: a) decrecimiento de las desigualdades en cada

país y entre los países, ya que el pastel global no puede ser más aumentado, por las restricciones ecológicas que la actual crisis socioambiental hace inevitables, b) decrecimiento del consumo, adoptando padrones de frugalidad ecológica, que, sin embargo, sirvan al desarrollo integral de cada individuo reconciliado solidariamente con los otros y con el resto de la naturaleza, c) decrecimiento del gigantismo, adoptando formas de distribución poblacional, producción, distribución y consumo, así como en el gasto energético (que debe fundarse en energías renovables y limpias, como la solar) apoyadas en lo pequeño-local-descentralizado, d) “decrecimiento de la elusión de responsabilidad de la ciencia y la técnica”, promoviendo la democratización y el control social de una nueva ciencia y técnica que se reconcilie con la preservación de la salud de la naturaleza humana y no humana (como lo exige la tercera norma de la ética), e) decrecimiento y luego erradicación de la tiranía de las finanzas y de la mercantilización de la vida de los humanos y de la naturaleza no humana, f) decrecimiento del tiempo dedicado al trabajo y de la velocidad de la vida, para saborearla mejor, g) decrecimiento y finalmente erradicación de los medios privados de comunicación (en provecho de los públicos y comunitarios), y, h) decrecimiento de la democracia representativa en beneficio de la participativa y protagónica, siempre directa cuando posible (y hoy lo es casi siempre, en base a los actuales medios electrónicos e informáticos de debate, comunicación y decisión).

Progresividad y ruptura (una mirada uruguaya y latinoamericana): el socialismo del siglo XXI

Se podría medir el acercamiento progresivo al horizonte ecomunitarista considerando el grado de realización de los llamados Derechos Humanos. Como se sabe, se ha clasificado los Derechos Humanos en diversas “dimensiones” (para no decir “generaciones” pues hay quienes discuten que haya habido una estratificación cronológica entre ellos), desde los clásicos individuales y políticos. En la primera están los derechos civiles y políticos; se trata de los derechos individuales vinculados a la libertad, la igualdad, la propiedad, la seguridad y a la resistencia a las diversas formas de opresión (y son derechos inherentes a la individualidad, considerados atributos naturales, inalienables e imprescriptibles, que por ser de defensa y establecidos contra el Estado, tienen la especificidad de ser derechos “negativos”); luego están los derechos sociales, económicos y culturales, fundados en el principio de la igualdad y con cariz “positivo”, pues cubren la garantía y concesión a todos los individuos de ciertos bienes por parte del poder público (entre ellos se destacan los derechos al trabajo, a la alimentación, a la salud, a la vivienda y a la educación); también están los derechos colectivos y difusos, en los que su titular

ya no es el ser humano individual (ni tampoco regulan las relaciones entre los individuos y el Estado), sino que tratan de la protección de categorías o grupos de personas (familia, pueblo, nación, etnia, mujeres, homosexuales, menores, indígenas, etc.), y que no se encuadran ni en lo “público” ni en lo “privado”, exclusivamente. Occidente hace hoy hincapié también en los derechos ambientales (consagrándolos constitucionalmente, como ocurre en Brasil desde 1988, con el “derecho a un medio ambiente saludable”), en los derechos de la bioética (referentes en especial a la vida, la alimentación, la transgenia, la reproducción, el aborto y la eutanasia), y los derechos virtuales (para regular las situaciones derivadas del uso masivo de Internet y los mecanismos computacionales en general). Es importante subrayar que las actuales Cartas Magnas de Venezuela, Bolivia (todo el Título II) y Ecuador los contemplan a todos; y en el caso de la boliviana, además de proclamar bienes nacionales inalienables a todos los recursos naturales, se prohíbe el uso de transgénicos, y se proclama el derecho al agua y a la alimentación (art. 16). De esa manera se concreta, de forma básica pero transparente, la preocupación por atender efectivamente a las necesidades de todos y cada uno de los seres humanos habitantes en su territorio.

Las actuales Cartas Magnas de Ecuador y Bolivia, asumiendo la satisfacción de las necesidades de cada individuo y de las comunidades como su finalidad máxima, declaran el “buen vivir” (sumakawsay en la de Ecuador) y “vivir bien” (suma qamaña en la de Bolivia) como el objetivo mayor del Estado. Tal vivir bien, no puede desvincularse de una relación de preservación-regeneración de la naturaleza no humana, como lo veremos de inmediato.

El socialismo del siglo XXI

Entre las principales características del socialismo del siglo XXI (ver López Velasco 2009a, 2010, y 2012) destacaríamos: 1) la voluntad de superar (preservándola en algunas instancias) a la democracia representativa en la democracia participativa y protagónica (lo que se traduciría en la elaboración de una nueva Constitución con amplia discusión popular, y luego la dotación de poder a los Consejos Comunales y las Comunas, y/u otras organizaciones del poder popular local), b) manutención del poder constituyente aún después de instalado el poder constituido (lo que se traduciría en especial en la posibilidad de realizar referendos revocatorios para quitarle el mandato a autoridades electas, incluyendo al propio Presidente), c) la visión intercultural, que empoderase a las comunidades indígenas y reconociese la tradición negra (sin desdeñar otras, presentes en varios países latinoamericanos;

en Uruguay hay más de 250.000 personas con ascendencia afro-negra, y 159.319 que descienden de indígenas), d) la conjunción de la propiedad privada de los medios de producción con la propiedad social directa (mediante cooperativas) e indirecta (estatal), lo que llevó a Venezuela y a Bolivia a poner bajo control del Estado (sin monopolio) a su principal recurso energético, a saber los hidrocarburos, al tiempo que dejaban amplio espacio al latifundio privado y a grandes empresas de producción y distribución privadas, incluyendo multinacionales, e) la educación problematizadora (inspirada en Simón Rodríguez y Paulo Freire), f) la salud gratuita y de calidad puesta al servicio de todas y todos, g) el abordaje socioambiental, que incorpora la perspectiva ecológica a la economía solidaria y a la vida social en general, h) la concreción de la Patria Grande soñada por Bolívar, unificando a América Latina, desde la Patagonia hasta el Caribe, i) el pluripartidismo y la libertad de prensa, incluso para la derecha, multiplicando y fortaleciendo a los medios comunitarios y a los medios públicos y, j) la defensa armada a cargo del propio pueblo (concibiendo a las FFAA reestructuradas como el pueblo en armas, pero también creando las Milicias Populares). Esas directrices generales fueron incorporadas, con las particularidades del caso, por el gobierno de Chávez en Venezuela, y luego por los de Evo Morales en Bolivia, y por la “revolución ciudadana” dirigida en Ecuador por Rafael Correa.

Hoy la vida ha seguido su curso y ha mostrado algunas fuerzas y debilidades de aquella propuesta pergeñada por Chávez. Así, la economía venezolana distribuyó mucho mejor que antes las riquezas petroleras mejorando sensiblemente la alimentación, salud, educación y vivienda de la gran mayoría de la población; pero al mismo tiempo se ha mostrado palco de desabastecimiento e inflación (que el gobierno atribuye al contrabando hacia Colombia de hasta el 40% de los rubros subsidiados, en una economía que cobra tan sólo tres centavos de dólar por un galón de gasolina, y también al ocultamiento y especulación, todo ello promovido por la derecha siempre animadora de planes golpistas), y de repetidos cortes de luz (también atribuidos a sabotajes derechistas). Hemos preguntado a l@scompañer@svenezolan@s si la superación de esos desafíos no pasa por la profundización de la reforma agraria (eliminando el latifundio privado), la estatización de la banca, del sistema financiero, la gran distribución (grandes transportadoras y supermercados) y del comercio exterior, y la potenciación de las empresas estatales y cooperativas, para proveer al pueblo de abundantes y buenos bienes y servicios. Lo cierto es que los bolivarianos tienen razones de sobra para acusar a la derecha, pues en el 2002 un Golpe de Estado (de militares apoyados por empresarios y los grandes medios de comunicación privados) logró apartar a Chávez del poder

por dos días (él dijo después que iban a asesinarlo), mientras los canales de TV privados pasaban dibujos animados y se limitaron a anunciar “tenemos nuevo Presidente” (en la figura del entonces Presidente de Fedecámaras, que es la mayor organización empresarial venezolana); tal personaje (Pedro Carmona Estanga) en el mismo momento de su juramento, mostró el espíritu democrático que anima a esa derecha, disolviendo el Parlamento y destituyendo a los altos cargos del Poder Judicial, mientras había sido cerrado el canal estatal de TV (Canal 8, VTV). Y como si no bastase, cuando ese Golpe fracasó, pues militares fieles a Chávez lograron rescatarlo de su prisión y devolverlo a la presidencia, a fines de ese mismo año la derecha montó un paro petrolero que perjudicó al país en miles de millones de dólares e hizo faltar combustible y gas de cocina en toda Venezuela. Y como si eso no fuera poco, esa misma derecha siguió conspirando, con el apoyo abierto de EEUU y la gran prensa privada nacional e internacional, en sucesivas revueltas con presencia de francotiradores, que se agudizaron en febrero de 2014, a escasos meses de que Nicolás Maduro, designado por Chávez como candidato bolivariano si él no se recuperase de su enfermedad, le ganara por estrecho margen la elección presidencial al candidato derechista Henrique Capriles. El comportamiento económico y político de buena parte de la derecha venezolana ha mostrado a las claras los flancos que dejan los bolivarianos con su generosa actitud de plena libertad de acción política y de prensa, concedida a tales opositores. Mas el entendimiento bolivariano de la democracia se hizo presente cuando en 2014 el Consejo Nacional Electoral (dominado por el chavismo) validó las firmas que la oposición logró juntar para un referendo revocatorio contra Chávez, que a la postre fue vencido por el Presidente; dicho sea de paso, hasta principios de 2014 el campo bolivariano ganó 18 de las 19 disputas electorales convocadas en el país desde la llegada a la Presidencia de Chávez a fines de 1998 (celebrándose pues, en media, más de una elección por año). Simultáneamente, la transferencia de poderes al poder popular (en especial Consejos Comunales y Comunas) se ha hecho menos abarcante, más demorada y más engorrosa de lo que se podía prever, y no son pocos los bolivarianos que se quejan de la ineficiencia y aún la corrupción de una parte de la burocracia que se autoproclama chavista. Sin duda que el descontento popular es amenizado por las innegables mejoras que ha experimentado Venezuela en las áreas de alimentación, educación y salud, y en los últimos años también en la de vivienda, con la construcción de cientos de miles de viviendas populares (con una meta fijada en 3 millones); en la salud los avances se debieron en gran medida a la colaboración en varias etapas de unos 30 mil médicos cubanos; en la educación el intento de promover una pedagogía problematizadora en la enseñanza fundamental y media fue terminantemente rechazada por la derecha, y no se sabe hasta

qué punto se ha logrado o no implementar. Hay que decir que en marzo de 2014, el propio Pte. Maduro reconoce que la derecha controla un 30% de los directorios estudiantiles universitarios, lo que muestra una debilidad de la presencia bolivariana en las Universidades; y ello a pesar de que la revolución bolivariana incrementó tanto ese sector, que hoy el país tiene el segundo lugar en América en la matrícula proporcional de jóvenes en los estudios universitarios. Por otro lado, cuando las FFAA parecían totalmente adictas al proceso bolivariano (ya que Chávez promovió a los altos cargos a sus exalumnos y compañeros de lucha), en marzo de 2014 estalló la noticia del arresto de tres Generales de la Fuerza Aérea, acusados de planear un Golpe. En ese entretiem po (año 2007) las Milicias Populares fueron creadas, pero su número dista mucho de la meta fijada por Chávez (que superaba al millón de milicianos), y al parecer carecen de la operacionalidad exigida para combatir una revuelta interna, y mucho menos a una posible invasión de tropas de EEUU. Pero un terreno en el que la idea chavista progresó espectacularmente fue el de la unificación latinoamericana, habiéndose creado el ALBA (Alianza Bolivariana de los Pueblos de Nuestra América, que nuclea a Cuba, a los tres países citados que reivindican el socialismo del siglo XXI y a algunas pequeñas naciones caribeñas), la UNASUR (Unión de Naciones Suramericanas), y la CELAC (Comunidad de Estados de A. Latina y el Caribe, que agrupa a todos los países del continente americano, excluyendo a EEUU y Canadá); al mismo tiempo Venezuela, primero, y Bolivia, después, se integraron al preexistente MERCOSUR (Mercado Común del Sur). A pesar de las enormes contradicciones internas en esos organismos (en especial en la UNASUR y CELAC), hay que constatar que los mismos han dado hasta ahora (inicios de 2014) pruebas de cierta resistencia a la vieja política obsecuente de la OEA ante EEUU, pronunciándose de forma diferente a la que esperaba el imperio yanqui en diversas ocasiones relevantes (como en los intentos golpistas ocurridos en Bolivia y Ecuador, o durante la violenta ofensiva derechista venezolana a principios de 2014). A su vez, la política socioambiental en Venezuela no ha tenido al parecer avances claros, empezando por la dependencia maciza de la economía y la vida social de los hidrocarburos, y por la contaminación causada por ellos. En relación a la participación pluri e intercultural parece que en Venezuela (a diferencia de Bolivia) la presencia indígena en las grandes instancias de decisión cobra hasta ahora un valor más bien simbólico que real, y no sabemos que se hayan creado instancias de gestión a cargo de los propios pueblos originarios, según su cultura y leyes (desde que no infrinjan principios mayores bolivarianos), ni, tampoco, milicias indígenas (que tampoco las hay en Bolivia).

Progresividad y ruptura (mirando desde Uruguay y Latinoamérica)

La realidad uruguaya actual muestra que la lucha por la liberación y el socialismo del siglo XXI en perspectiva ecomunitarista habrá de combinar formas de lucha legales y otras ilegales a la luz del actual marco jurídico; entre estas últimas se destacan acciones económico-político-ambientalistas, como lo son las ocupaciones de tierras para producir y/o vivir, la retención de funcionarios estatales y/o agentes privados involucrados en casos de injusticia social y/o peligro ambiental, la ida voluntaria y masiva a prisión por violar una norma injusta, sin descartar modalidades de propaganda armada (que en Uruguay ejecutó el MLN-Tupamaros con gran éxito mediático y de rédito político).

Ahora bien, la Historia uruguaya muestra que los movimientos ilegales llegaron a posiciones de gobierno a través de sus prolongaciones legales; así José Batlle y Ordoñez tras la derrota en la batalla del Quebracho, funda el diario "El Día" y llega a la presidencia, el Partido Nacional gana las elecciones de 1958 invocando el legado de las guerrillas saravistas de 1904, y, como ya se dijo, Mujica llega al Gobierno porque la gente vio en él al heredero de las acciones de Raúl Sendic Antonaccio. En sintonía con esas circunstancias, Chávez logró la presidencia tras su fracasado intento de Golpe en 1992, y Morales accedió al Gobierno tras violentas marchas y ocupaciones de carreteras, en movimientos de insurgencia popular que no se privaron del uso de la dinamita por parte de mineros, campesinos e indígenas bolivianos. Quizá el futuro le tiene reservado ese mismo destino a la nueva y revolucionaria alternativa de izquierda que se construya hoy en Uruguay; la Historia muestra que la misma nunca podrá ser un grupito que se autoproclama Partido de la clase obrera y que no practica la mayoría de las formas de acción ilegal que acabamos de reseñar; a la vista está el hecho de que después de 30 años de existencia Asamblea Popular/Unión Popular y el Partido de los Trabajadores no llegan al 1% de los votos en las Elecciones Internas celebradas a fines de mayo de 2014.

Algunas formas de acción

La lucha por la liberación y el socialismo (del siglo XXI) pasa por la combinación de formas de acción legales, y otras ilegales, a la luz del actual marco jurídico, y que combinan el progresivismo y el rupturismo en el proceso de liberación. En una sociedad profundamente "mediatizada" (donde rige el principio "Lo que no se ve en la tele, no existe"), son indispensables y determinantes, para poder aspirar a congregar en un tiempo razonable a grandes cantidades de militantes o adherentes,

aquellas formas de acción que tienen gran impacto mediático (cosa que las pretendidas alternativas actuales de izquierda no han sabido hacer). Los movimientos sociales uruguayos ya han producido acciones mediáticas como las ocupaciones de tierras para producir y/o vivir, y algunas marchas (como las del Silencio, para pedir que cese la impunidad de los represores de la dictadura, y las organizadas por la Asamblea Nacional Permanente en defensa de la Tierra, el Agua y los Bienes Naturales); tampoco les han faltado algunos espacios en la gran prensa (en especial en la radio). Ahora bien, la India ha desarrollado desde hace décadas, en defensa de causas socioambientales, la ida voluntaria a prisión de miles de personas que violan deliberadamente una norma injusta, y la prisión temporal por parte de manifestantes de funcionarios públicos o privados comprometidos en emprendimientos o situaciones injustos o agresores del Medio Ambiente (algo parecido ya había hecho Raúl Sendic Antonaccio a fines de 1950 e inicio de la década del 60 del siglo XX con la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas, UTAA, cuando encerró a algunos gringos en su empresa azucarera hasta que pagaron a los peludos lo adeudado y reivindicado en la época), y la ocupación de emprendimientos injustos y/o peligrosos para el Medio Ambiente, y la huelga de hambre grupal con amplia cobertura mediática. Hoy habría que multiplicar los espacios ocupados en la gran prensa y desarrollar fuertemente la prensa alternativa (en especial la audiovisual, que supera en decenas de millares el número de receptores, cuando se los compara con el escaso público tocado por los tradicionales volantes y diaritos militantes), y las redes sociales, a través de internet y la telefonía celular. Tampoco se pueden descartar acciones inspiradas en la propaganda armada que tan exitosamente desarrolló el MLN-T en el pasado, al obtener de forma continuada gran repercusión mediática (en circunstancias en las que, aún cuando fue denegrida por la gran prensa, esa misma crítica le permitió conquistar innumerables adeptos, en especial entre los jóvenes); para tanto, pocas decenas de militantes son suficientes.

Resistencia de las “gentes del ecosistema” al “desarrollo forzoso”

En 1994 el activista y pensador hindú Ramachandra Guha, pensando en las luchas de su país, avanzó la categoría de una contradicción entre “las gentes de los ecosistemas” (en especial las comunidades tradicionales con sus ancestrales prácticas ecológicas) y los “omnívoros” (que serían las grandes empresas pertenecientes a multinacionales o capitalistas nacionales, secundadas por funcionarios y gobiernos serviles). En Uruguay creo que se están dando conflictos que se asemejan a esa categorización (con la diferencia de que en el caso en que hay alguna “comunidad tradicional” en juego, su historia no llega ni a un décimo de la rica tradición india,

pues en Uruguay las comunidades indígenas fueron masacradas y disueltas ya en el siglo XIX).

Buena parte de la edición del 21/08/2011 del diario “Nueva Tribuna”, consagrada al Departamento uruguayo costero de Rocha, ilustra este tipo de lucha, que, a veces, sin definirse explícitamente como de liberación progresivo-rupturista en óptica anti/poscapitalista, de hecho se inscribe en ese horizonte. Allí se informa acerca del Primer Encuentro de Comunidades Costeras de Rocha (realizado en julio de 2011); el mismo se opuso a la instalación de emprendimientos industriales destructivos en la región en base a “planes venidos de afuera” (en especial del Gobierno nacional) “que no representan los intereses de las poblaciones locales y ponen en peligro sus formas de vida, su entorno y su cultura”; y vienen de gentes que “ningunean a las comunidades, les cercenan el derecho a decidir, les exigen obediencia ciega y las hacen víctimas del desarrollo forzoso (término usado por el mexicano Francisco Garda Carvajal)...”. Dice Garda Carvajal: “El fantasma que recorre América se llama desarrollo forzoso. Es el que impone a como dé lugar emprendimientos que disparan gravísimas consecuencias sobre los habitantes de los territorios donde se implantan. En nombre del crecimiento económico, los gobiernos se han dedicado a la explotación desbocada de los bienes comunes, casi siempre en beneficio de consorcios extranjeros y de un puñado de ricos locales. Con la coartada del progreso se violan los derechos de las comunidades, no se tienen en cuenta sus intereses, se deteriora su calidad de vida, y se atenta contra sus culturas”. Entre esos emprendimientos de desarrollo forzoso se destaca en Rocha un puerto oceánico de aguas profundas, la privatización de tierras fiscales en la costa atlántica (incluyendo un parque forestal), un puerto maderero (para la multinacional de la celulosa Botnia-UPM) y la megaminería, en especial un mineroducto de la multinacional Aratirí. Y ese Encuentro se propone “apoyar proyectos, planes y emprendimientos que sean generados por las propias comunidades y respeten las identidades locales”, en especial el ecoturismo social (los humedales del Este, llamados en Uruguay “bañados”, fueron declarados por la Unesco una Reserva Mundial de Biósfera), la pesca artesanal, y la creación de Centros de Interpretación del Sistema Costero Oceánico para la educación ambiental. El Encuentro también se propuso “profundizar la cohesión y organización de las comunidades en una red, buscando alternativas positivas frente a lo que consideran proyectos insostenibles con el bienestar de la sociedad y el ambiente”.

Recordemos que caracterizan a las redes (que hoy demuestran que la actividad “política” es mayor que la política partidaria, recobrando su sentido griego de ‘or-

ganización de la ciudad-estado a manos del conjunto de los ciudadanos') los siguientes rasgos: a) hay reunión libre de personas a partir de una convergencia de valores y objetivos, b) cada integrante mantiene su autonomía de pensamiento-acción y es libre de entrar/salir a/de la red, c) cada integrante sólo hace parte de la red en la medida en que participa efectivamente de ella, d) cada integrante es co-responsable por la acción de la red, e) las decisiones no obedecen a un poder central sino que se toman de abajo hacia arriba y de forma descentralizada, f) la comunicación es horizontal y libre entre los integrantes de la red, y en los temas que ella así lo decida por consenso, también hacia afuera de la misma, g) la red admite sin restricciones la creación en su interior de sub-redes por tipo o modalidad de acción, h) la red no admite jefes fijos sino líderes provisorios-rotativos, i) la red se auto-reproduce, ampliándose o transformándose sin trabas; cada nudo, al establecer una conexión nueva, ayuda a esa conducta autopoietica, j) la red se orienta por el principio de solidaridad entre sus miembros y hacia afuera.

Como vemos, el contenido de la práctica y de la plataforma del Encuentro, como la dinámica de las redes, riman con las tres normas básicas de la ética que sustentan la propuesta ecomunitarista y nuestra visión progresivo-rupturista del proceso de liberación.

REFERENCIAS

- Austin, John L. (1962). *How to do things with words*, Clarendon Press, London. Usa la Ed. Oxford Univ. Press, London-N.York, 1984.
- Freire, Paulo (1970). *Pedagogia do Oprimido*, Ed. Paz e Terra, R. de Janeiro
- Capriles, Elías (2009). El verdadero socialismo del siglo XXI: el ecosocialismo post-moderno no desarrollista, in Revista Estudios Culturales, Universidad de Carabobo, n° 4, p. 31-53
- Guha, Ramachandra (1994). El ecologismo de los pobres, en Ecología Política, Ed. Icaria, Madrid, n° 8, p. 137-151.
- López Velasco, Sirio (2009a). *Ecomunitarismo, socialismo del siglo XXI e interculturalidad*, Ed. MPP para la Cultura/El Perro y la Rana, San Juan de los Morros, Guárico, Venezuela.
- _____ (2009b). *Ética Ecomunitarista*, Ed. UASLP, San Luis Potosí, México.
- _____ (2009c). Alienación y lenguaje en el capitalismo e introducción a la crítica del derecho positivo a partir de la ética argumentativa, in Revista de Derechos Humanos y Estudios Sociales (REDHES), año I, n° 1, San Luis Potosí, México, p. 49-63

- _____ (2010). *El socialismo del siglo XXI en perspectiva ecomunitarista*, Ed. UASLP, San Luis Potosí, México.
- _____ (2012). *Ideias para o socialismo do século XXI emótica marxiana-ecomunitarista*, Ed. da FURG, Rio Grande, Brasil.
- Marx, K. (1844 b). *Ökonomische-PhilosophischeManuskripte 1844*, Rowohlt TaschenbuchVerlag, Hamburg, 1968. Manuscritos de Economía y Filosofía, Alianza, Madrid , 1970.
- _____ (1864-1894). *Das Kapital*[3Bände], Ullstein, Frankfurt- Berlin, 1969. El Capital , Pueblo y Educación, La Habana, 1973, 1983.
- “Nueva Tribuna”edición del 21/08/2011 Uruguay
- PROCLAMA de la IV Marcha em defensa del Agua, la Tierra, y los Bienes Naturales, (10-05-2013), in <http://www.guayubira.org.uy/2013/05/cuarta-marcha-nacional/>
- Saviani, Dermeval (1983). *Escola e democracia*, Ed. Cortez, S. Paulo.Press. Madrid

SAN JUAN BAUTISTA: SINCRETISMO Y TRADICIÓN EN ARAGUA

ST. JOHN THE BAPTIST: SYNCRETISM AND TRADITION IN ARAGUA

Mirta Isabel Camacho Rivas

RESUMEN

El trabajo que se presenta pretende analizar las particularidades que envuelven el culto a San Juan Bautista en Venezuela. De este modo se exponen los antecedentes históricos de esta manifestación en el país, que data de mediados del siglo XVI. La Simbología y ritualidad en la manifestación es tratada desde un punto de vista multicultural. En este orden de ideas, se precisan elementos estéticos desde el marxismo, como una nueva forma de ver el entorno sociocultural a partir de las fuerzas productivas. Se destaca dentro del trabajo la trascendencia que han tenido sus múltiples componentes, conformando un sincretismo único en el mundo que está siendo promocionado como patrimonio histórico nacional.

Palabras clave: San Juan Bautista, Sincretismo, Manifestación Cultural, Elementos Estéticos.

ABSTRACT

This paper aims to expose the peculiarities surrounding the cult of St. John the Baptist in Venezuela. Thus, the historical record of this event in the country, dating from the mid-sixteenth century is presented. Symbology and rituality in this experience are treated from a multicultural point of view. In this way, aesthetic elements from Marxism are designated, as a new way of seeing the socio-cultural environment from the productive forces. The importance of the multiple components of this cult, which constitute a unique syncretism in the world that is being promoted as a national historical heritage is highlighted.

Keywords: St. John the Baptist, Syncretism, Cultural manifestations, Aesthetic elements.

Mirta Isabel Camacho Rivas. Profesora en Ciencias Sociales, Magister en Gerencia Educativa, Diplomada en Investigación. Docente Contratado para el Desarrollo de Trabajos de grado, UPEL Maracay. Cursante del Doctorado en Ciencias Sociales Mención Estudios Culturales. Correo electrónico: mirtacamacho@gmail.com

Artículo recibido en diciembre de 2012 y aceptado en febrero de 2013.

Introducción

El culto a San Juan Bautista tiene uno de sus orígenes referenciales en la Biblia, donde en el libro de San Lucas se describe como Isabel siendo anciana es bendecida con un hijo, seis meses antes de nacer Cristo. En el único Santo al que se le celebra su nacimiento, pues a los otros, se les conmemora la fecha de su muerte, “en este caso se realiza porque fue santificado antes de su venida al mundo”. Desde el Siglo II después de Cristo, este culto sustituye a la fiesta pagana de los “Agrarios solares”, por presiones del catolicismo. Estos agrarios basados en cultos a la diosa Fortuna y el dios Baco, se precisan en la mitología grecorromana.

La celebración a san Juan es realizada por naciones Europeas como Suecia, Dinamarca, España y Noruega y si nos referimos a Latinoamérica, la encontramos en Perú, Paraguay, Bolivia y Venezuela. Se puede decir que su celebración, nos demuestra parte del poder colonizador del cristianismo en países de América, su sincretismo nos cuenta una historia condicionada por múltiples elementos socioeconómicos y culturales, que han trascendido en Venezuela, en diferentes representaciones artísticas, hasta nuestros días.

Antecedentes históricos en Venezuela

Haciendo un recuento del desarrollo histórico del culto a San Juan Bautista en nuestro país, se debe comenzar por explicar el carácter sincrético que se remonta a la época colonial, donde los amos debían cuidar que sus esclavos se adoctrinaran en el cristianismo, para de este modo salvar sus almas. En este sentido Novo (2001) refiere que San Juan llega a Venezuela a mediados del siglo XVI, “incorporado a las prácticas Cristianas que impusieron los españoles, pero se convierte en un santo con verdadero carácter popular a partir de la llegada de los negros esclavos provenientes de África (siglo XVI a XVIII)” (p.13).

Esta práctica religiosa sirve a los grupos de esclavos como modo de cohesión, en virtud que muchos de ellos tenían orígenes diferentes y barreras comunicacionales al hablar diferentes idiomas. En este sentido fue política de los mercaderes de esclavos, cuando conformaban estos grupos, no mezclar los que habían viajado en el mismo barco, o hablaran la misma lengua, para evitar conspiraciones y posteriores fugas o alzamientos.

Los esclavos en Venezuela otorgan a la celebración cristiana impuesta de San Juan Bautista, las dotes de deidades africanas, dándole un doble significado, es decir: como representante de la iglesia católica, y como deidad que participa en celebraciones paganas. Con relación al tema de la conformación de asociaciones para

promover el cristianismo, Pollak-Eltz (2000) explica:

Para fomentar la devoción a un santo y aumentar la fe religiosa en general, en todos los países latinoamericanos los frailes católicos fundaron cofradías entre blancos, indígenas y negros. Al principio estas instituciones aceptaron socios de todas clases y color de la piel, pero más tarde se fundaron hermandades separadas. Como en África occidental existen instituciones similares, las cofradías tenían un gran éxito entre los africanos desplazados (p.87).

En Venezuela las fiestas más representativas de estas cofradías de origen colonial, las encontramos en la franja centro norte costera, el occidente y la cuenca del lago de Maracaibo, en estas tierras sobreviven las deidades africanas sincretizadas en los santos cristianos, como San Juan, San Antonio y San Benito . Las fiestas muestran elementos y rituales propios de la africanidad occidental, expresadas en los toques de tambor, la composición de los cantos improvisados y los bailes en honor al santo, que se realizan como en África en los solsticios de invierno y de verano. Para Pollak-Eltz (2008):

El sincretismo tiene muchas caras en diferentes contextos y por tal razón existen muchas opiniones diversas sobre este proceso cultural. No cabe duda que la inculturación de elementos indígenas y africanos en la religión popular cristiana ha permitido a los grupos étnicos marginados mantener su propia identidad hasta nuestros días (p. 175).

Algunos historiadores explican que en naciones latinoamericanas como Cuba y Brasil, los cultos de origen africano se conservan con menos mezclas de elementos. A pesar de que los grupos de esclavos en otros países tenían el mismo origen, a los del nuestro país el carácter estructurado y conservador respondería a la no conjugación de las imágenes cristianas con las de sus países de origen.

En Venezuela se logró incorporar estos símbolos religiosos paganos ,como modo de proteger los conocimientos de sus cultos de originarios , con la creencia que de este modo trascenderían en el tiempo protegidos.

De tal modo Bracho (2004) comenta que las religiones provenientes de África nunca tuvieron en la Venezuela colonial, el carácter sectarista o hermético que si mostraron en otras latitudes del continente. En este sentido el componente indígena también forma parte de ese sincretismo cultural, en pequeñas proporciones si se compara con el africano, es reconocido que los rituales indígenas fueron practicados en sitios naturales remotos, ocultados de los españoles, y fue perdiendo mucha de su riqueza originaria.

De esta manera han trascendido hasta la contemporaneidad muchos elementos africanos, los cuales se pueden encontrar en tradiciones nacionales, a partir de géneros como la música, donde se destaca una gran influencia de ritmos africanos, así como en las composiciones literarias de diversas piezas musicales. Para Novo (2001), "Podemos identificar el conjunto de expresiones pertenecientes a la literatura afro venezolana, transmitida de generación en generación por los descendientes del continente mestizo, definiendo su ubicación geográfica en diversas zonas del país" (p.12). La fuerte subsistencia de las manifestaciones africanas en conjunto con las cristianas dentro de expresiones, como la celebración del culto a San Juan Bautista en el centro del país, integran un conjunto social de gran valor cultural.

En este orden de ideas entramos en la discusión de la noción cultural, vinculada a manifestaciones como la descrita, que conforman un amplio grupo de elementos donde afirma Grassi (2004) que "el concepto antropológico de cultura expresa el reconocimiento de un humano universal y diverso, por lo que constituye una crítica al etnocentrismo de occidente expresado en el pensamiento del evolucionismo social" (p.27).

Se puede afirmar que las relaciones de poder entre el colonizador y los colonizados, desde la época colonial, contribuyeron a la configuración de las diversas prácticas culturales, representadas de las actuales estructuras sociales, Grassi (ob. cit) hace referencia a que las diferencias y divisiones en el espacio social se objetivizan en sistemas simbólicos configurados por distinciones culturales entre grupos que se caracterizan por sus estilos de vida.

En un sentido sociológico, Durkheim citado por Lamo de Espinoza (1994), hace referencia a las representaciones individuales y colectivas, como explicación de las formas elementales de la vida religiosa, así manifiesta que:

El hombre es doble. En él hay dos seres; un ser individual que tiene sus bases en el organismo y cuyo círculo de acción se encuentra, por eso mismo estrechamente limitado, y un ser social que representa en nosotros la más alta realidad, en el orden intelectual y moral, que podamos conocer por la observación, entiendo por esto la sociedad...

De este modo Durkheim destaca el peso de la conciencia colectiva sobre la conciencia individual, donde las representaciones que expresa la sociedad son producto de un colectivo complejo, que impone normas morales. Las manifestaciones culturales africanas, fuera del cristianismo durante la época colonial, eran inaceptables, y posteriormente se fueron integrando en una unidad dialéctica que hoy se expresa en la manifestación del culto a San Juan Bautista.

Por otra parte si se hace referencia al estudio de lo social, dentro de la teoría de Pierre Bourdieu, donde se analizan las prácticas sociales, para Sprecher y otros (2007) explican que Bourdieu, lo hace desde sus componentes objetivos y subjetivos, estructurales y de construcción. “No podemos entender lo social sin tener en cuenta, simultáneamente, la relación entre las estructuras externas objetivas, las estructuras internas subjetivas y las prácticas sociales”. Las llamadas estructuras que los hombres no eligen, para Bourdieu, se enlazan a las condiciones históricas coloniales, donde el esclavismo y las relaciones de lucha y dominación entre las clases sociales, configuraron la subjetividad del espacio donde nacieron las prácticas culturales, que identifican a los grupos de afrodescendientes establecidos, en este caso en Aragua. De igual forma Sprecher y otros (2007) citando a Bourdieu, refieren:

Existe(...) todo lo que pertenece al orden del arte de vivir, una sabiduría adquirida a prueba de necesidad, de sufrimiento, de humillación, y depositada en un lenguaje heredado, expresión de si mismo y de la solidaridad práctica con los otros (evocado por el adjetivo *bon vivant* en el que se reconocen las clases populares), en resumen, todo lo que se engendra en el hedonismo realista (y no resignado) y el materialismo escéptico (pero no cínico) que constituyen a la vez una forma de adaptación a las condiciones de existencia y una defensa contra esas condiciones...” (p.69).

Dentro de esta visión sociológica de la lucha de grupos sociales y la construcción de una visión alternativa a la realidad existente, se puede explicar la construcción de un saber popular, que trasciende como irreverencia a la dominación del colonialismo, y en la constitución de una identidad cultural colectiva. Al respecto López (2008:19) citando a Giménez (2000) en su concepto sobre identidad cultural se refiere a; “el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones valores simbolos) a través de los cuales los actores sociales demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores”. Bien sea desde diversos puntos de vista estas estructuras culturales han logrado enraizarse y sobreponerse a todo esfuerzo transculturizador del sistema que impera hoy en día.

Simbología y Ritualidad Sanjuanera : Si San Juan lo Tiene San Juan te lo da

Con la frase “San Juan todo lo Tiene San Juan todo lo da”, los devotos manifiestan la majestuosidad y el poder del Santo, y consagran en él todas sus esperanzas para pedir por su salud, el amor y la prosperidad en general, valiéndose de toda una

serie de rituales para lograr sus favores, en los que se mezclan elementos ancestrales indígenas, africanos y cristianos. De este modo Pollak-Eltz (2008) encuentra elementos mágicos dentro de la Religión que se evidencia en las celebraciones, y al respecto expresa:

...magia y curanderismo, que representan las formas africanas dentro de nuestras prácticas culturales, e insertas en estos cultos, forman una unidad, donde se conjuga el catolicismo popular , y las divinidades africanas, donde la religiosidad y la moral se encuentran en dos niveles de la consciencia humana. En el culto a San Juan Bautista se representan 02 estructuras de poder: la iglesia dentro de la naturaleza del santo, y la cofradía por la parte africana (p.175).

El sincretismo de la manifestación se conforma con San Juan y changó, el santo cristiano y la deidad africana conforman una unidad sincrética, sometida a rituales llenos de mezclas. Dentro de la simbología que rodea la fiesta sanjuanera está el agua, representando la vida, el bautismo, las cosechas, la abundancia y el fuego que es instrumento para purificar los hogares y campos.

El nacimiento de San Juan Bautista el 24 de junio , coincide en fecha muy cercana al 21 de junio, en el que se produce el solsticio de invierno en el hemisferio sur, y el de verano en el hemisferio norte, lo que simboliza una gran carga energética en el planeta, que era conocida desde civilizaciones antiguas y donde se realizaban rituales en agradecimiento a los dioses por la abundancia en las cosechas. En esta celebración se manifiestan elementos dialécticamente contrarios: lo sagrado y lo humano, la ciencia y las supersticiones, el fuego y el agua.

Se pueden mencionar dentro de los elementos simbólicos, el fuego encendido en hogueras a la orilla del mar, los ríos, y en los velorios, realizados desde el 23 de junio para empezar la celebración, como la incineración de todo lo malo que representa el pasado, purificándose todo, para recibir un futuro lleno de luz.

El agua en este culto está catalogada como “bendita”, por ser San Juan “el bautista”, desde las 12 de la noche, el agua es instrumento para rituales, donde se puede curar, adivinar, y purificar el alma , a través de ella. Los frutos de la tierra representan la fertilidad y son ofrecidos al santo frutas y tréboles flores, en agradecimiento, o como ofrenda para hacer peticiones. El aire que da la vida está representando con fuerza en el baile que se ejecuta desde el inicio de la celebración sanjuanera, descrito por quienes lo ejecutan como una experiencia mística. La imagen es ataviada con vestidos satinados donde prevalece el rojo y el verde, así como con prendas , collares, rosarios, medallas , y otros objetos significativos en agradecimiento.

Entre la noche del 23 de junio y 24 se adornan altares en honor San Juan Bautista, y se realiza el “primer velorio” acompañado del baile al sonar de los tambores, y licor , todo esto forma parte de la preparación para llevar al santo a la iglesia, el cual es sacado por su guardián, y todos los demás miembros de la cofradía acompañados de los devotos y que se incorporan al ritmo de la música. Después del recorrido por las calles, el párroco realiza una misa solemne pero al terminar, vuelve el baile fuera de la iglesia al son de los tambores, con banderas y pañuelos de colores para festejar al santo con imagen de niño. Se dice que el San Juan es niño por la libertad de jugar y parrandear sin la solemnidad de un santo adulto, asistiendo a una fiesta pagana.

En relación al toque de tambores, Novo (2001:14) explica : “El toque del quitiplás equivale al de los tambores culo é puya provenientes del Congo africano, formado por una triada de tambores cónicos trenzados, que representan la perfecta armonía de la cosmovisión africana, entre el hombre, la tierra y el universo”.

El día 25 se acostumbra el encierro de San Juan, donde los tambores paran para realizar un descanso hasta la tarde , donde reinician su faena para llevar la imagen a la capilla de la iglesia, y cerradas sus puertas, donde también se produce el robo del santo ,después de realizar la entrega, es sacado por un costado y llevado nuevamente a la casa de origen . En esta celebración siempre prevalece la paganidad sobre la rigidez católica, representado la libertad de los devotos.

En los pueblos costeros los pescadores acostumbran adornar sus lanchas y pasear a San Juan , haciendo un recorrido por sus principales rutas , donde se agrade y ruega prosperidad. Existe una estructura jerárquica dentro de algunas de las cofradías en la que se cuenta con : primer(a) Capitán(a), Segundo(a) Capitán(a), el cargador o burro, y las sirenas que le cantan al santo. Esto varía de región en región, pero da cuenta de una organización respetada entre los creyentes.

Elementos estéticos de la manifestación cultural

En cuanto al carácter estético de la manifestación ,es complejo a medida que se ha transformado en su continuo histórico, así como por las formas que ha adquirido en cada región donde se desarrolla, Alcover De La Era y otros (2004), manifiestan que entre estos elementos básicos de toda cultura están, las formas culturales, es decir, “ las entidades observables (como los símbolos, el lenguaje, los relatos, las prácticas o los rituales) a través de las cuales los miembros de una cultura expresan , afirman y se comunican mutuamente la sustancia de una cultura”. (p.90) La oralidad juega un papel preponderante en la conservación y transmisión de todo este conjunto de formas que dan cuerpo a un culto sincrético.

Se logra percibir en la manifestación de San Juan un arte visionario : “los elementos plásticos -la forma, el color, el volumen, la espacialidad- y temporales o plástico-temporales –el movimiento, el ritmo, la melodía, etc.-, tienen el poder de afectar la percepción de quien contempla”; en este sentido, la festividad de San Juan es arte, puesto que todos los haceres ejecutados por él , provocan un efecto sobre la percepción, donde el espectador se ve inmerso en el conjunto artístico que se le presenta.

Al considerar las ideas como las marxistas, pueden ser relacionadas con la valoración estética, se manifiesta la formación histórica de la conciencia estética en el ideal de Marcel Breazu , citado en la compilación sobre , Estética y marxismo realizada por Sastre (1986): “Para analizar su esencia el único modo científico consiste en relacionarla no con las simples propiedades materiales de los objetos, existentes con anterioridad al hombre, sino con el régimen económico social, de diferentes épocas históricas....” De esta manera la visión estético marxista alude a la conciencia social, establecida desde el materialismo dialéctico e histórico, Breazu (ob cit) “ Constituida históricamente esta se manifiesta, de manera concreta en las acciones de los hombres, en la multitud de creaciones de la cultura espiritual de la sociedad, mediante las cuales esta toma conciencia de su propia conciencia”. A lo largo de las composiciones de cantos de sirena dentro de la manifestación cultural descrita, se hace referencia al sufrimiento esclavista, al trabajo, al maltrato, al amor, a los ruegos al santo, entre otros elementos de la cotidianidad, que expresan de un modo artístico, los componentes que han representado entre los afrodescendientes su desarrollo sociohistórico, y la manera en que han abordado su realidad social. Para Breazu (ob. cit.):

El proceso de la vida social, la conciencia rudimentaria del hombre primitivo va adquiriendo gradualmente mayor complejidad. Sobre la base de las relaciones de producción, como demostró Marx, se erige una inmensa superestructura constituida por formas variadas del reflejo social. En conjunto esas formas (política, moral, arte, filosofía ,ciencia, religión) constituyen la conciencia social.

De este modo el materialismo histórico y dialéctico establece la existencia de una conciencia social, que se constituye dentro de los acontecimientos históricos, manifestándose en la cultura espiritual del hombre, concibiéndose el arte como una modalidad de esa conciencia social. En el trabajo de tradición agrícola y pesquera, que prevalece en las costas, donde se desarrolla el culto expuesto, sus manifestaciones culturales van estrechamente ligadas a sus jornadas laborales, a la inte-

gración de esa conciencia social con su creación liberadora. Para Garaudy citado por Sastre (1986:76) desde la estética marxista, plantea: “Lo peculiar del trabajo humano reside en que crea, fuera de la naturaleza, otra naturaleza específicamente humana. El arte...no constituye por lo tanto solo un reflejo o una imitación de la naturaleza, sino ante todo una creación del hombre.

De esta manera la estética de la manifestación cultural, desde el punto de vista marxista se refiere a la libertad, como categoría esencial que impulsa al hombre, definiéndolo en su ser y su saber, con una conciencia social entre sus necesidades y el objeto creado. Es de este modo como Marx sustenta la tesis de las necesidades humanas, entre ellas la “necesidad estética”, donde van a influir las conquistas del ser humano mediante el trabajo, estableciéndose una relación interdependiente entre arte y trabajo libre y creadora, liberado de de necesidades externas, ajenas al hombre, de ahí parte la creación a partir de las necesidades internas, afirmando de este modo su esencia humana con la creación de una obra concreta y sensible. Desde el Marxismo se considera la creación artística desde la superestructura condicionada por las condiciones sociales y el momento histórico en que se vive, el culto a San Juan en Venezuela respondió a unas condiciones históricas definitorias de su origen, así como lo son en la actualidad sus expresiones artísticas, con la sumatoria de esa temporalidad, dentro de determinadas características económicas y políticas, las cual es el reflejo de las relaciones de la estructura, como un reflejo de la realidad. En este sentido también podría considerarse el culto que se ha venido desarrollando como instrumento y resultado de la lucha de clases, estableciéndose una dialéctica entre la sociedad y la creación artística, configurándose ambas como causa y consecuencia una de otra.

Desde la filosofía marxista se establece que lo estético es consecuencia de una progresiva transformación de la naturaleza a partir de las relaciones del hombre con su realidad socio-histórica, creando una serie de objetos desde las necesidades humanas, que van dando cuenta de las vinculaciones económicas con la degradación del medio. La producción artística en el caso de San Juan Bautista se realiza como necesidad de expresar y comunicar a partir de la creación libre, real, y práctica, las condiciones de su existencia de orden material, determinando su conciencia social, y despertando en otros la conciencia de la realidad histórica problematizada. De este modo en el campo estético, el marxismo deja ver una concepción materialista del contexto histórico, que sirve de base a toda creación, donde se encuentran interconectados los componentes políticos e ideológicos, demostrando que las ideas que aporta el ser social dependen de la objetividad con que transmite su realidad, de acuerdo a los cambios históricos de los medios de producción, lo que permite la evolución y cambio permanente de acuerdo a cada época.

En este orden de ideas se consideran diversos componentes en la estética, las estructuras históricas, la clase social de quien la realiza, su ideología, las circunstancias sociales de quién la recibe y todo su contexto, componen un espacio común llamado “particularidad”, donde consciente o inconscientemente, quienes interactúan con la manifestación cultural, y en este caso con los valores que se desarrollan dentro del culto, la comparan con la realidad de su experiencia acumulada.

Aunque Marx y Engels no dedican ninguna obra específica a la estética, lo realizan otros representantes como George Lukács, convirtiéndose en el máximo representante del marxismo en este campo, a partir de la década del cuarenta en el siglo XX, profundizando en categorías como particularidad y reflejo, donde se destacan conceptos como la humanización y antropomorfización, como representaciones de la memoria histórica y la evolución del hombre.

En la obra de Lukács “la particularidad” es el centro, partiendo de la esencia de la dialéctica marxista entre lo singular y universal y el reflejo antropomorfizador, es la totalidad del campo, expresado en la autoconciencia del hombre, donde existe un medio homogéneo conformado por principios y objetividades en las prácticas del ser social. (cfr. Sánchez : 2006).

El realismo en este caso se expresa en las composiciones versadas de la cotidianidad, en la fabricación de instrumentos con elementos propios del entorno, y en la capacidad del trabajador de combinar su faena agrícola, pesquera, y el trabajo en las mujeres, con su composición creativa reflejo del medio social.

De este modo para Lukács (obcit) la dialéctica es factor esencial en la comprensión de las relaciones entre lo que califica como medio homogéneo y la cotidianidad del hombre, que se expresan a partir de sus impulsos en la obra, constituyéndose en elementos constructivos y al mismo tiempo objetivos, reflejos estéticos de la realidad que lo envuelve. Se concibe de esta manera el arte como forma de conocimiento, y estética del realismo social, y aunque existe un componente mágico-religioso, dentro de la manifestación de gran relevancia, el trabajo se muestra como eje central de toda la producción estética.

*Si San Juan lo tiene toó
San Juan toó te lo da
lo dice una gran canción
y esto es la pura verdad*

Copla de Juan Monagas

San Juan en Aragua



San Juan Bautista, Iglesia de Cuyagua, Estado Aragua. Foto: Autora.

El culto en la actualidad

La evolución sociohistórica hasta el 2014, registra la acumulación de diversos elementos culturales, en la manifestación San Juan Bautista, donde se han logrado mantener valores comunes dentro de este culto, a pesar de las diferencias geográficas. Sin embargo cada región tiene una manera de adorar al Santo, lo que ha generado una gran producción artesanal vinculada a la celebración, y en lo que respecta a la fabricación de instrumentos musicales, imaginería, y otras expresiones dentro del arte popular, en diferentes Estados del país.

En Aragua entre el 23 y 24 de Junio de cada año se experimenta , en honor a San Juan una explosión de cofradías que no solo se han establecido en la Costa, (Cata, Ocumare, La Trilla , Cuyagua, Cumboto, Choroní, Chuao, Cepe) sino en barriadas populares de El Limón y Maracay , Niño Jesús, Santa Rosa, 23 de Enero, La Democracia, compuestas por muchos desplazados de Turiamo y familias provenientes de Ocumare de La Costa, Choroní, y otros lugares cercanos a los principales pueblos costeros, Así como también se han incorporado localidades como Turmero y Cagua.

En Aragua, se realiza el “encuentro de sanjuanés”, donde peñeros provenientes de Chuao, Choroní, y otros poblados, posterior a la procesión marítima de los pescadores, desembarcan en Ocumare de la Costa, donde al ritmo de los tambores, múltiples cofradías se reúnen entre banderas multicolores para luego retirarse a cada uno de sus lugares de origen.

Dentro de la relación de estas formas culturales que perviven en la manifestación de San Juan Bautista, se encuentran los “cantos de sirena”, el toque de tambor, y las comparsas organizadas por las cofradías. Los cantos a capela a manera de rogativas, son compuestos improvisadamente, basados generalmente en la copla octosílaba y en ellos también se han insertado elementos indígenas e hispánicos en las melodías.

Los tambores que comienzan a sonar desde la noche anterior al 24 son diferentes de acuerdo a cada localidad, pero prevalecen los sonidos o golpes de tambores grandes, como la mina, la curbata, el quitiplás, el culo é puya y el cumaco, a los que se le suman guaruras y maracas. Los golpes de tambor varían en ritmo e intensidad, entre los que se cuentan: el golpiao, el corrío, el sangueo, y malembe, adaptándose también a cada una de las etapas del culto.

El componente erótico envuelto en la estética del baile, en los que participan los que celebran este culto, hace reverencia a la fertilidad y fuerza de quienes al son del tambor, manifiestan la libertad de sus emociones. En relación al tema, López (2008: 29) enfatiza “la práctica del ritual conlleva a movimientos corporales y gestuales, es en sí un lenguaje apropiado, que percibe una serie de acciones sociales, las cuales generan un arte y una revelación importante”. El componente religioso dentro de esta expresión cultural conforma un conjunto de prácticas y símbolos, asociados a la madre tierra.

El desarrollo de las actividades socio-productivas, en este caso la actividad cacaoñera desde la época colonial en las costas aragüeñas, ha contribuido en la conservación de tradiciones y costumbres transmitidas de generación en generación, fuente viva de inspiración para quienes rinden culto a San Juan Bautista en las costas de Aragua, y las demás ciudades integradas posteriormente.

La actividad económica presente desde la época colonial, comenzó con religiosos de origen español, quienes cercanos a las costas a 200 metros a nivel del mar y con altos niveles de humedad, en condiciones fuera de las comúnmente establecidas para esta planta, comenzaron una siembra que fue más allá de lo que alguna vez pudieron imaginar, y que sirvió de base para la confluencia de múltiples elementos socioculturales. Esta actividad comienza en el llamado Valle de Choroní, y se extiende a lo que conocemos como Cata, Ocumare de la Costa y sus alrededores, constituyendo grandes fincas con mano de obra esclava, que logra desarrollar un

cacao de alta calidad ,único en el mundo, su producto se conocía internacionalmente como cacao Chuao.

Pero las condiciones económicas históricas, con la caída de los precios del cacao a nivel internacional, la desaparición del esclavismo, mermaron la actividad, aunque permaneció el componente cultural que se formó y enriqueció alrededor de este proceso agrícola. El cultivo posee referentes simbólicos de relevancia para la comprensión de las manifestaciones culturales presentes en la costa aragüeña, al respecto López (2008):

El cacao lleva a la comprensión de distintos referentes simbólicos donde radica la razón o el por qué, del culto mágico religioso emana un modo de vida, de significados, de valores, de saberes y de una forma, de conocimiento único, en este caso memorable para nuestra cultura venezolana como patrimonio intangible (p.7).

Los cultos agrarios que se desarrollan desde la antigüedad en muchos lugares del mundo, coinciden en la celebración de San Juan Bautista en el solsticio (día más largo del año), donde la tierra como símbolo de fertilidad es asociada a la figura femenina. De hecho en el cultivo del cacao aragüeño, la mujer es determinante dentro de todas sus prácticas, donde los cantos contribuyen a la oralidad necesaria para la transmisión de conocimientos en cada generación.

La relación que se establece entre estas formas culturales y los valores del ser social, desarrolla un catolicismo popular creado a partir de la resistencia afrodescendiente, al catolicismo impuesto desde la época colonial. La oralidad ha jugado un papel fundamental en la preservación de muchos de los elementos, dentro del entorno sociocultural de la Costa Aragüeña, lo que ha permitido la conservación de una simbología mística, irreverente, a partir del sincretismo que demuestra la tradición sanjuanera, que se renueva cada año con la espontaneidad de su gente. En Aragua actualmente este culto, se ha extendido, y es considerado por los entes gubernamentales como patrimonio cultural, donde en los últimos años se organizan festivales internacionales, en los que concurren delegaciones de países africanos y del Caribe para compartir experiencias comunes.

A manera de reflexión

En la composición cultural del culto a San Juan Bautista se encuentran sincretizados, elementos paganos y cristianos que dan cuenta de un pasado histórico que sobrevive hasta nuestros días. Se muestra como representación de un colectivo so-

cial, que a pesar de la represión esclavista colonial supo conservar elementos de la africanidad que hoy se muestran a partir de diversos elementos socio-estéticos, de carácter simbólico. Aragua es uno de los Estados donde esta manifestación ha demostrado mayor arraigo y donde aún experimenta el crecimiento de sus cofradías, conservando sus valores ancestrales. Sus manifestaciones invitan al espectador a formar parte de la celebración, donde las formas culturales, como los cantos de sirena, los toques de tambor y comparsas, se organizan a partir de una estructura de gran riqueza sociocultural.

REFERENCIAS

- Alcover De la Era, C. (2004) *Introducción a la Psicología del trabajo*. Madrid, España: Mc Graw Hill.
- Bracho, E. (2004). *María Lionza en Venezuela .Colección En Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Campos, M. (2010). *El rito de San Juan Bautista en Chuao: sincretismo, mística y estética. Humanía del Sur, Revista de estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos*. Universidad de Los Andes. Mérida año 5, nº9, Julio-Diciembre 2010. ISSN:1856-7959.
- Grassi, E. (2004). *Política y cultura en la sociedad neoliberal (la otra década infame II)* Buenos Aires, Argentina: Editorial Espacio.
- Lamo De Espinoza, E.; González, J. y Torres, C. (2004) *“Durkheim y la Escuela Francesa”*. En Sociología del conocimiento de la ciencia .Madrid: Alianza Editorial.
- López, L. (2008). *Cacao, mujer y tierra, “ Tradición oral y Representaciones sociales de la cultura Chuareña”* . Trabajo final de grado para optar al título de antropólogo.Universidad Central de Venezuela. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Escuela de Antropología. Caracas, Noviembre-2008. Disponible: saber.ucv.ve/xmlui/bitstream/123456789/1303/1/tesis.pdf.
- Novo, M. (2001) *“La huella de las Muchas Patrias Africanas”*. Revista Bigott/Nº57, Enero-Febrero-Marzo 2001.
- Pollak-Eltz, A. (2000) *La Esclavitud en Venezuela: un estudio Histórico –Cultural (1raEdición)*. Caracas: Publicaciones de la Universidad Católica Andrés Bello.
- Pollak-Eltz, A. (2008). *Estudios Antropológicos de Ayer y Hoy*. Caracas: Publicaciones de la Universidad Católica Andrés Bello.
- Sánchez, M. (2006). *La praxis en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez Revista Enlace v.3 n.3 Maracaibo dic. 2006*. ISSN 1690-7515.
- Sastre, S. (1986). (traductor de la obra) *Estética y marxismo*. Barcelona: Editorial Planeta de Agostini.
- Sprecher, R.; Cristiano, J.; y Giletta, M. (2007). *Teorías Sociológicas (introducción a los contemporáneos)*. Argentina: Editorial Brujas.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA GIMNASIA RÍTMICA

THE AESTHETIC EXPERIENCE IN RHYTHMIC GYMNASTICS

Aída Fernández

RESUMEN

Los cambios constantes de la humanidad no le son ajenos a la gimnasia la cual surge como disciplina deportiva a través de un devenir histórico, que la transforma en diferentes modalidades; se tomará para este estudio la gimnasia rítmica. Esta evolución invita a repensar esta disciplina deportiva como arte escénico, y a realizar una crítica a su “valor artístico” que se mide en forma cuantitativa en el vigente Código de Puntuación. Para esta revisión, se toma en cuenta las fundamentaciones filosóficas de Kant, Hegel, Gadamer y Heidegger. Ontológicamente la estética representa una relación de la existencia hermenéutica con la cuaternidad, es decir, la relación dioses, tierra, mundo y hombres. La reflexión plantea que la gimnasia, en tanto, “disciplina estética” constituye un acontecimiento apropiador del cual, todas las personas forman parte al vivenciarlo, y por ello no puede ser reducida a criterios cuantitativos que se relacionen sólo a la dimensión motriz, obviando la trascendencia del arte.

Palabras clave: Gimnasia Rítmica, Deporte, Estética, Arte Escénica.

ABSTRACT

The constant changes of mankind are not outside gymnastics, which becomes a sport discipline, through a historical process that transforms it into different modalities; one of these, Rhythmic Gymnastics, is the one analyzed for the purposes of this study. Such a transformation leads not only to rethink this sport discipline as one of the performing arts, but also to make a review of its artistic value that is measured in quantitative terms in the current Code of Points. For this review, the philosophical foundations of Kant, Hegel; Heidegger and Gadamer are taken into consideration. Ontologically, aesthetics represents a relation between Hermeneutics and Quaternity existences, in other words, the relation among gods, earth, world and men. This reflection states that gymnastics, as an aesthetic discipline, constitutes an event of appropriation conformed by all people who experience it, therefore, it can not be reduced to quantitative criteria that are only related to the motor skill dimension, ignoring its importance as art.

Keywords: Rhythmic Gymnastics, Sports, Aesthetics, Performing Arts

Aída Fernández. Profesora de Educación Física, Especialista en Dinámica de Grupos, Especialista en Gimnasia Rítmica, Docente adscrita al Departamento de Educación Física, Deporte y Recreación de la Universidad de Carabobo, fundadora del grupo de Gimnastradas Gymnous U.C. Correo electrónico: aida_gimnasia@hotmail.com

Artículo recibido en enero de 2013 y aceptado en marzo de 2013.

A modo de introducción

Para A. Fernández (1996), la Gimnasia Rítmica “es un deporte olímpico que se mueve entre las dimensiones técnicas y estéticas (...) la simbiosis de movimientos corporales con los aparatos, unidos y adaptados armónicamente a la música” (pág. 11). Según Platonov (1990), la Gimnasia Rítmica está enmarcada dentro de los deportes de destreza artística y estética, y puede ser individual y de conjunto.

El término gimnasia proviene del latín “gymnos” que significa “desnudos”, puesto que para los griegos la práctica de la gimnasia estaba relacionada con la naturaleza del hombre, con la belleza física y con la pureza. A su vez Platón^a, en su libro V de la República, contempla la importancia de la gimnasia afirmando que a los hombres se les tiene que enseñar la música, la gimnasia y el arte de hacer la guerra, también se les tiene que enseñar estas artes a las mujeres, “(...) a los hombres se les ha brindado la enseñanza tanto de la música como de la gimnasia (...) también a las mujeres debe ofrecérseles la enseñanza de ambas artes” (pág. 248, 452a)

A partir de esa época se comienza a dar apertura a las mujeres de Grecia en esta actividad y, aunque poca es la información que se conoce acerca de su participación en los juegos olímpicos antiguos, en el libro del viajero Pausanias (siglo II d.c.) se reconoce la participación de las mujeres en honor a Hera. La gimnasia era el complemento de la formación del ciudadano de Grecia, en la cual, además de procurar la permanente interrelación cuerpo-mente, se debía rendir culto a los dioses, siendo este culto el eje simbólico de las competiciones.

En el año 393 d.c., el emperador Romano Teodosio I prohibió las Olimpiadas y la gimnasia por considerarlas inmorales; cuando reaparece en la Edad Media lo hace bajo el disfraz popular de teatro en las calles; no fue sino hasta 1500 años más tarde cuando fueron oficialmente reiniciados a través de la más grande cita deportiva, los Juegos Olímpicos. Sin embargo, movimientos particulares generaron avances de la gimnasia, tales como el de Peter Henry Ling (Suecia, 1814) quien promovió “la gimnasia estética” para que los estudiantes expresaran sus sentimientos y emociones a través del movimiento corporal. Catalina E. Beecher, fundadora del Instituto Femenino Occidental en Ohio en 1837, promovió esta idea. En su programa denominado “la gracia sin bailar”, las mujeres jóvenes ejecutaban, al compás de la música, desde movimientos de calistenia simples hasta movimientos más dinámicos y complejos. La Gimnasia Rítmica como deporte fue inspirada en las ideas de Noverre (1722-1810), Delsarte (1811-1871) y Bode (1881), quienes insertaron movimientos danzarios. Su papel fue darle a cada parte del cuerpo humano expresión, gracia y ritmo.

Todas esas expresiones fueron combinadas alrededor de 1900 en la Escuela Sueca de Gimnasia Rítmica, donde después se agregaron otros elementos del baile de Finlandia. El francés Jacques Dalcrose desarrolló la idea de musicalidad y expresión sensorial de los movimientos. El crédito de Isadora Duncan se dio porque logró romper el dogma del ballet clásico y contribuyó en la creación de una nueva disciplina situada entre el arte y el deporte. Aproximadamente al mismo tiempo, Ernest Ido, en Estonia, estableció un grado de dificultad para cada movimiento y escribió los métodos basados en ese grado de dificultad, el cual fue desarrollado en Europa para crear la forma competitiva de la Gimnasia Rítmica. Con la aparición de la Gimnasia Artística Femenina en los Juegos Olímpicos de Ámsterdam 1928 y hasta Melbourne 1956, el programa de competencia contenía como forma opcional los ejercicios de grupo con aparato en la mano, es decir, las gimnastas competían sobre aparatos y como otra prueba conformaban un grupo de ocho gimnastas y hacían una coreografía rítmica con un instrumento en la mano seleccionado a su gusto, tales como la pelota, los aros y las clavos.

La Federación Internacional de Gimnasia (F.I.G.) reconoció esta disciplina en 1961 como Gimnasia Moderna, a partir de 1977 como Gimnasia Rítmica Deportiva, y luego en 1998 pasó a llamarse Gimnasia Rítmica. En 1984 formó parte de los Juegos Olímpicos en la ciudad de Los Ángeles y la modalidad de conjunto fue admitida en los Juegos Olímpicos de Atlanta 1996.

En el contexto deportivo venezolano surge la necesidad de organizar las federaciones a partir de la realización de los III Juegos Bolivarianos y se conforma la primera junta directiva de la Federación Venezolana de Gimnasia en el año 1951. Con la re-apertura del Pedagógico de Caracas y la creación de la mención de Educación Física, se contrata un personal extranjero que comenzará a trabajar la Gimnasia Rítmica como gala gimnástica grupal, con actividades que incluirían: aros, cuerdas, pelotas, cintas, entre otros. En 1984 se realiza el primer Campeonato Nacional Inter-clubes en el estado Lara.

La Gimnasia Rítmica combina elementos de ballet, gimnasia, danza, música y el uso de diversos aparatos como la cuerda, el aro, la pelota, las mazas y la cinta para mostrar habilidades técnicas y artísticas, todo acompasado con las cualidades, destrezas e inclusive personalidad de la gimnasta, tanto en las competiciones como en exhibiciones en sus dos modalidades: individual y conjunto, basándose en el hábil manejo de dichos aparatos unido a la riqueza de los componentes de la expresividad corporal, haciendo de esta disciplina una mezcla de Deporte y Arte difícilmente comparable a otras modalidades deportivas.

También una composición de Gimnasia Rítmica es una armonía entre la entrenadora y la atleta, analógicamente equivale a la fusión entre el músico y su instrumento, se deben hacer uno para obtener sus creaciones e interpretaciones. De modo que este recorrido evolutivo ha permitido la apropiación de nuevas formas que, al incorporar la música como parte esencial en las demostraciones, le otorga un sentido espiritual a dicha interpretación a través del movimiento.

En la misma medida en que la sociedad ha ido cambiando también lo ha hecho la Gimnasia Rítmica.

(...) antiguamente en la gimnasia predominaban la danza, las poses y los equilibrio, hoy en día todo se integra en performances plenos de estética y dinamismo, en combinaciones rítmicas y acrobáticas que exigen excelente preparación multilateral para demostrar que las ejecuciones gimnásticas corresponden a reales manifestaciones artísticas (D'Amico, 2009).

Es en las últimas tres décadas, cuando los colores, el maquillaje, la expresión corporal, la expresión en general, se ha transformado. La música no escapa a este suceso; en el contexto venezolano, con el surgimiento y el apoyo que han recibido las Orquestas Sinfónicas, se ha popularizado la Música de Cámara y a su vez este movimiento ejerce sobre la nueva generación de gimnastas más identificación con este tipo de expresiones musicales y por ende una mejor interpretación de la Gimnasia Rítmica como arte escénica, incluso en algunas demostraciones de esta disciplina la música se interpreta en vivo.

Se plantea en este ensayo la concepción de la Gimnasia Rítmica no sólo como disciplina deportiva sino también como arte escénico; y la crítica de lo concerniente a la evaluación y valoración del “valor artístico” que contiene el Código de Puntuación de Gimnasia Rítmica con relación al componente estético.

De lo deportivo al arte escénico

La Gimnasia Rítmica como disciplina deportiva posee un Código de Puntuación Internacional válido para todas las competiciones a nivel mundial, ya sea de clubes, de asociaciones, de federaciones. Es un instrumento “no rígido” debido a que después de cada Olimpiada sufre modificaciones adaptándose a los cambios e innovaciones que se den por medio de la ejecución, el montaje de la composición, y cualquier otro elemento que haga necesario que la Federación Internacional de Gimnasia (F.I.G.) actualice el instrumento, manteniendo su vigencia durante los cuatro años siguientes a las Olimpiadas, dándole así un dinamismo constante que

está asociado a los cambios y a la evolución que permean y modifican aspectos de lo que se presenta como un nuevo arte escénico.

El objetivo principal del código de puntuación vigente 2013-2016 respecto al componente artístico es “crear una imagen artística expresada por los movimientos del cuerpo y del aparato y el carácter de la música” (pág. 21). Habiéndose modificado el objetivo del anterior Código de Puntuación de Gimnasia Rítmica (2009-2012), en el cual se leía: “la proyección de un mensaje emocional para los espectadores y la presentación expresiva guiada por los tres aspectos siguientes: acompañamiento musical, imagen artística y expresividad” (pág. 62).

Posteriormente refiere que los jueces de valor artístico estarán en facultad de penalizar aspectos tales como: “ausencia de equilibrio entre los diferentes grupos de aparatos, falta de variedad de los movimientos técnicos en cuanto a: formas, amplitudes, direcciones, planos, velocidad” (pág. 21).

Se denota en la modificación realizada en el “valor artístico” del código actual el empeño de la Federación Internacional de Gimnasia por hacer cada vez más precisa y universal la valoración que los jueces hacen del componente estético presente en cada composición de tan bello, expresivo y artístico deporte.

Sin embargo, este instrumento denominado Código de Puntuación de Gimnasia Rítmica posee en tal sentido inconsistencias e incongruencias relacionadas con lo que se denomina el “valor artístico” y “el componente estético” debido a que los indicadores que pretenden evaluar esos aspectos son básicamente de carácter subjetivo y se nota la imposibilidad de evaluar el fenómeno estético aunque la finalidad sea universalizar la estética, “el valor artístico”. Empero hay una recurrencia en la no unificación y la carencia de universalidad de criterios para su verdadera valoración; “la expresión corporal está caracterizada por una síntesis de fuerza, belleza y elegancia de los movimientos (...) las expresiones de la cara deben comunicar el tema de la música y el mensaje de la composición” (pág. 21).

De manera que, desde el punto de vista ontológico, el Código de Puntuación representa una exclusión de la experiencia hermenéutica, porque es un constructo teórico que niega la posibilidad de una verdad; esta idea de que la objetividad impregne todos los criterios usados a la hora de evaluar una actividad gimnástica repleta de estética es el eje en el que se basa dicho código, y limita la posibilidad de convertirla en una actividad insondable y que representa múltiples ámbitos en los sentidos de quien realiza la ejecución y de quien la percibe como arte en el mundo circundante. Por otro lado, la música marca la pauta de lo que se desea expresar en la composición, otorgándole una particularidad a la capacidad de lenguaje corporal con la que se comunica al espectador; y en el Código de Puntuación existen especificaciones claras que determinan la importancia de la sincronización

música-movimiento-creatividad-expresión, tales como: “la capacidad de expresar el carácter y las respuestas emocionales de la música a través de los movimientos corporales y el manejo continuo del aparato” (pág. 21); estas especificaciones le dan un carácter de arte vivo, de arte escénico a las composiciones gimnástica.

La fundamentación de estas ideas reside en el hecho de que la Gimnasia Rítmica también es un arte dinámico que tiene una profunda vinculación con la presencia de una manifestación de un lenguaje corporal y que a través de las formas del cuerpo se representa un momento en el cual confluyen la interpretación con la música, con el movimiento y con la creación de la composición, lo que convierte a esta manifestación en un diálogo inagotable que se comunica y le deja a las personas que la contemplan la posibilidad de una mejor comprensión que genera una *feedback* inagotable. La pretensión de su valoración cuantitativa de la manera en que lo contempla el Código muestra el afán de la especie humana por encontrar los límites de su propia comprensión.

Hegel (1989) en su obra sobre *Lecciones de Estética*, plantea que el arte posee una realidad superior. Así mismo, al estar en presencia de una proyección espiritual a través de las formas corporales, existe en términos hegelianos, una idea sensible sin la cual la obra de arte carece del elemento humano implícito en ella; “la obra de arte en tanto es un objeto sensible y guarda una relación esencial con el hombre como sensible” (pag.33). Este carácter sensible posee dos elementos: la de los sentidos y la del espíritu, que unifican la esencia del ser humano en cuanto a las dos esferas que le permiten apreciar, contemplar y evaluar las composiciones de la Gimnasia Rítmica.

Hermenéutica del fenómeno estético en la gimnasia rítmica

Desde el enfoque hermenéutico la Gimnasia Rítmica constituye un mundo que se muestra desde las dotes de los sentidos, que pueden ser infinitos y que dependen del intérprete, la música, el ritmo y los movimientos. No sólo implican movimientos que buscan perfección, son movimientos que buscan encontrar un lenguaje único que sólo puede ser interpretado por el espectador; se intenta mostrar la implicación de la existencia interpretante en las distintas circunstancias y a partir de esto la vivencia constituye lo originario y representa una experiencia que concierne al sujeto, al *Da-sein* heideggeriano, al estar ahí arrojado; por tanto no existen juicios o criterios que validen por completo la experiencia de la gimnasia; no se puede reducir la evaluación a criterios técnicos ya que toda actividad gimnástica muestra algo insondable que remite al *haber sido* de cada intérprete convirtiendo a dicha experiencia en arte. Considero entonces que en la interpretación gimnástica se invoca al **da-sein** de Heidegger.

Cuando una gimnasta interpreta en el tapete una composición musical con movimientos rítmicos confluyen las ciencias del espíritu y las formas de la experiencia que la ciencia deja al margen de ella. Tanto la ciencia del espíritu como las ciencias naturales se encuentran paralelas e interconectadas, Gadamer (2003) hace una valoración y exaltación de los aspectos espirituales del hombre y deja ver cómo el método de la ciencia moderna excluye de ellas verdades como el arte, el lenguaje y la historia.

La Gimnasia Rítmica es un deporte con una interrelación minuciosamente acoplada entre la expresión corporal, el baile y la música, que son objeto de interpretación en cuanto relación de algo en cuanto algo, puede elevarse a arte sin perder su sentido de corporeidad, lo que mantiene a la composición gimnástica como obra que tiene su hilo conector con la disciplina deportiva; y es arte ya que es un acontecimiento que se añade como parte de sí al ejecutante y a su vez al espectador, lo que desintegra la individualización entre la obra y el sujeto, entre la composición y el ejecutante, esta subjetivización de la obra ofrece horizontes muy amplios para la interpretación de toda composición de Gimnasia Rítmica.

De manera, pues, que la Gimnasia Rítmica es el lenguaje en el cual a través del movimiento se interpretan aspectos que sólo les son propios al ser humano como conceptos preexistentes; y es la experiencia del hombre y sus conocimientos en interrelación con el pasado, el presente y el futuro lo que le dan al sujeto un hilo conductor para relacionarse con el arte y contemplarlo; es decir, para el hombre el mundo está allí bajo unas representaciones lingüísticas que le dan forma y sólo el ser humano es capaz de interpretarlas.

En este sentido se toman los fundamentos de Gadamer y Heidegger, quienes invocan a los griegos para descifrar la verdad a la que se accede en la experiencia estética, buscando nuevamente hacer presente la concepción metafísica de la belleza, ya que lo bello es un “acontecimiento” que se añade como una parte de sí al “participante”, lo que desintegra la individualización entre la obra y el sujeto, de tal manera que esta subjetivización (de la obra) ofrece un inagotable horizonte de posibilidades de interpretación.

Si se observa a la Gimnasia Rítmica como arte escénico hay una experiencia estética que relaciona a la obra, a su intérprete y al espectador, lo que para Heidegger sería una mediación en la obra misma, en la reciprocidad de la manifestación que realiza la gimnasta con lo que intenta expresar la coreógrafa, la forma en que interpreta la música, los movimientos del aparato.

En la obra de Gadamer (2003) se evidencia el giro lingüístico, se replantean cuestiones respecto a la toma de conciencia en la relación hermenéutica con respecto a las obras de artes; refiere que estas son un diálogo inagotable que se comunica

y le deja al hombre la posibilidad de una mejor comprensión; pero también que el hombre en su afán por encontrar los límites para su comprensión, es un ser a medias que solo se completa y se vuelve inteligible con el otro y por el otro.

En otras palabras, interpretando desde Heidegger, esta estética es una relación de la existencia hermenéutica con la cuaternidad, es decir, la relación dioses, tierra, mundo y hombres, donde el Da-sein es el pastor del ser, a través de la historia del ser como acaecimiento-apropiador. Por esta parte la gimnasia constituye un acontecimiento apropiador del cual todas las personas forman parte al vivenciarlos; es por esto que no puede ser reducida a criterios cuantitativos que se relacionen con la dimensión motriz, obviando la trascendencia del arte que representa la gimnasia.

La belleza natural de la gimnasia rítmica

La Belleza según Kant (2003) “es la forma de la conformidad a fin de un objeto en la medida en que ésta sea percibido en éste sin la consideración de un fin”, lo bello es estético y lo estético viene dado por lo fenoménico y lo fenoménico por las sensaciones, la imaginación, el entendimiento y la razón. Para Kant lo estético sólo es experimentable por el sujeto desde una complacencia desinteresada, no se fundamenta en concepto y por ende no se puede medir.

En términos kantianos esta complacencia desinteresada presente en la estética no tiene juicio, se obtiene de la relación entre la obra gimnástica y el sujeto que la admira, y este desinterés es una contemplación sin finalidad útil o moral, es lo bello. Desde estos basamentos interpretativos sería pertinente poder determinar hasta dónde la valoración en el escenario deportivo dentro de la disciplina que analizamos está fundamentada en una posibilidad real de la universalización del gusto, puesto que según la tesis kantiana hay criterios que me permiten darle validez universal al sentimiento de placer al espíritu en la misma medida que sea comunicable.

Kant diferencia y contrapone los juicios lógicos, conceptuales, que están dirigidos a un fin, y los juicios estéticos, que no están dirigidos a un fin (como se explicó, son juicios desinteresados). De allí que Kant argumente que lo estético no se base en reglas determinadas; sin embargo, necesita establecer la universalidad de este tipo de juicio, como antes había necesitado establecer la universalidad de los juicios de la Razón.

El juicio de la belleza que según Kant reside en el objeto y que en el sujeto representa un sentido interno, una apercepción pura y empírica en referencia con la síntesis de la imaginación que deduce las categorías, mostrando la correlación

entre la facultad de la intuición y la del entendimiento, lo cual es apreciado por el sujeto que la contempla y que a su vez percibe lo bello. También alude a lo sublime que, al igual que lo bello, produce un placer desinteresado y está asociado con la majestuosidad de la naturaleza que asombra, como asombra las representaciones de la naturaleza del movimiento corporal y la expresión corporal manifiestas dentro de las composiciones de la gimnasia rítmica, convirtiéndola en algo bello y aún más allá, en algo sublime.

Cito unas palabras de Dr. Gustavo Fernández Colón pronunciadas en una de sus clases: “Lo sublime es un esfuerzo extraordinario por representar en la imaginación lo que desborda nuestras capacidades de representación”.

A modo de cierre

Desde la óptica kantiana, y respecto al análisis que nos concierne, la evaluación que pondera cuantitativamente el componente estético de la composición gimnástica es la búsqueda de la validez universal subjetiva dada por el juicio del gusto que puede universalizarse en virtud del “sentido común” a través de criterios que no se basan ni en el concepto, ni el conocimiento, sino en los sentimientos.

La forma de universalizar los juicios estéticos que usó Kant fue esa referencia al sentido común. Kant da como dado y básico la comunicabilidad universal de los sentimientos. Esta comunicabilidad no puede basarse en los conceptos (como la comunicabilidad de la razón pura), en los conceptos ni en la ley (como los juicios morales). Se basa, pues, en el sentido común. Y, este sentido común sí se basa en condiciones subjetivas *a priori*. Pero condiciones subjetivas *a priori* que están en todos los hombres, no son condiciones subjetivas privadas. El *a priori* del que se habla aquí es el modo de representación de todos los hombres. Así el juicio del gusto puede ser comunicado, y es por ello universalizado.

Desde el punto de vista deportivo, para tratar de hacer justa la ponderación que se le da al valor artístico existe un intento de *universalizar la belleza estética* presente en las composiciones de Gimnasia Rítmica; esta evaluación artística que plantea el Código como “la proyección de un mensaje emocional” remite a la idea de la subordinación de la naturaleza a la razón, lo que para Gadamer sería inaplicable; siendo el planteamiento entonces el de la no universalización del componente estético presente en la Gimnasia Rítmica y contemplado en su valoración del Código de Puntuación.

La Gimnasia Rítmica, vista como un arte escénico, es sublime. Para Heidegger (1985) lo sublime está en la naturaleza, en “la tierra” y las cosas que le son inherente a ella, lo que le dará un sentido a las obras del hombre ya que siempre habrá

en la concepción humana de las cosas un hilo que lo ate con la tierra de modo que el hombre pueda comprenderlo y contemplarlo; así el hombre busca colocar cada cosa en su lugar en la existencia hermenéutica inmediata con el mundo. Con relación a la estética, Heidegger (1989) hablará de arte siempre que exista una verdad y dentro de ella en algunos de sus límites “una estética de verdad”.

También desde esta perspectiva existe una disociación de lo que pretende evaluar el Código de Puntuación en las composiciones y lo que en realidad se presenta como objetivo en la fundamentación de lo que representa el valor artístico. Este querer universalizar el carácter artístico inmerso en la esencia de la Gimnasia Rítmica, a través de la evaluación cuantificada, no podría nunca desligarse de la subjetivización del gusto porque al ser creativa puede mostrar aspectos objetivos de lo estético con una posibilidad subjetiva del arte.

Tenemos, entonces, que desde el pensamiento de Kant no hay posibilidad del jurado de juzgar y cuantificar de forma objetiva (bajo esos conceptos) el componente estético, y se explica de esta manera: los juicios estéticos pueden ser divididos en empíricos y puros. Los empíricos enuncian agrado o desagrado con respecto a un objeto o al modo de representarlos. Los puros enuncian belleza, pero no tienen fundamento, determinación, atractivo ni belleza. Por esto, la emoción representa una sensación de agrado no perteneciente a la belleza; sin embargo, el juicio de gusto es un juicio estético, es decir, un juicio que descansa sobre fundamentos subjetivos y cuyo fundamento de determinación no puede ser un concepto ya que este es relativo. Bajo el enfoque hermenéutico gadameriano tampoco sería aplicable la enmarcación conceptualizada que se utiliza para valorar el componente artístico presente en las composiciones de Gimnasia Rítmica. A partir de esto, bajo el enfoque de la hermenéutica y la vuelta dada por Heidegger en el giro lingüístico nos permiten mostrar que las señaladas evaluaciones de acontecimientos como la gimnasia, representan una reducción de las expresiones, del lenguaje y del arte, puesto que en la experiencia insondable donde se muestra la correlación entre el yo-nosotros y el mundo no sería sensato la utilización de rasgos cuantitativos, ya que los acontecimientos del mundo siempre son objetos de la experiencia existencial de todo sujeto que se encuentra arrojado en el mundo y que está implicado en la relación con otros sujetos y es sólo desde esa perspectiva desde donde se podría valorar el componente estético.

REFERENCIAS

Federación Internacional de Gimnasia Rítmica (2009). Código Internacional de Gimnasia Rítmica, 2009. Edition 2009 – Printed FIG 2009.

- Federación Internacional de Gimnasia Rítmica (2013). Código Internacional de Gimnasia Rítmica, 2013. Texto oficial, versión inglesa. Traducido por: Nuria López y Pancry Sirvent.
- Fernández, Aurora. (1996). *Gimnasia Rítmica Deportiva. Evolución y fundamentos* (1996). Librerías Deportivas Esteban Sanz. Madrid.
- Gadamer, H. G. (2003). *Verdad y Método*. Edit. Sígueme, Salamanca, España.
- Hegel, G. (1989). *Lecciones de Estética*. Edit. Nova Gráfika. Barcelona. España.
- Heidegger, M. (1982). *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Heidegger, M. (1985). *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Kant, E. (2006). *Crítica de la facultad de juzgar*. (2ª ed). Monte Avila Editores Latinoamericana. Caracas.
- López de D'Amico, Rosa (2009). *El mejoramiento de la Performance estético-deportiva*. *Revista de Educación Física y Deporte* [Revista en línea]. Disponible <http://www.efdeportes.com/efd27a/estet.htm>. [Consulta julio de 2013].
- O' Bourke y Rojas, Marly (1998). *Orientaciones metodológicas para la elaboración de composiciones coreográficas de gimnasia en diferentes edades*. Trabajo no publicado. Instituto Pedagógico de Caracas.
- Platonov, V. y Bulatova, M. M. (1993). *La Preparación Física*. Ed. Paidotribo. Barcelona. República de Platón. [Libro en línea]. Disponible: www.nueva-acropolis.com/filiales/libros/Platon-La_Republica.pdf. [Consulta julio de 2013].
- Platón Diálogos IV República, *Biblioteca clásica grados, 94*. Editorial Gredos. Madrid. [Libro en Línea] Disponible: <https://licenciaturaenlenguayliteratura.files.wordpress.com/2011/08/platondialogos-N-republica-gredos.pdf> [Consulta julio de 2013].

ESTUDIOS CULTURALES Nº 1

Editorial

TEMA CENTRAL: Revisitando el Sujeto

Transfiguraciones del Sujeto en tres filósofos latinoamericanos contemporáneos: Varela, Capriles y Fernet-Betancourt

Gustavo Fernández Colón

De la muerte a la superación del Hombre

Jesús Puerta

Simple/Complejo

Alejandro García Malpica

El Retorno del Sujeto Social

Carmen Irene Rivero

Reflexionando sobre los actores y las prácticas espaciales en tiempos de globalización

Monika Stenstrom

El Sujeto y la Relación Social Virtual

Alicia Silva Silva

Cantores latinoamericanos de la década de los sesenta y setenta. La apertura de una tradición política cultural

Sherline Chirinos

Cristianismo Popular y Sujetos Emergentes en América Latina

José Antonio Díaz

Medios, Poder e Identidad. El yo colectivo frente a un proceso comunicacional transformador

Josefa Guerra

DOCUMENTOS

Estudios Culturales y sus perspectivas actuales

Jesús Puerta

ESTUDIOS CULTURALES Nº 2

Editorial

ARTÍCULOS

En torno al concepto de alienación: Una reelaboración ecologista desde el siglo XXI. *Elías Capriles*

El ineludible eco-socialismo del siglo XXI. Una ventana abierta a la utopía
Yannick de la Fuente y Claude Llena

TEMA CENTRAL

El sujeto revisitado

La subjetividad en las ciencias humanas
Ana Cecilia Campos Zavarce

Desigualdades socio-culturales y diferencias en la representación social
Christian Farías

El sujeto: Los espacios públicos y privados desde el género
Yamile Delgado de Smith

Imaginario femenino, identidad y vida cotidiana
Mitzy Flores

Subjetividades y estéticas postmodernas en América Latina
Francisco Ardiles

ESTUDIOS CULTURALES Nº 3

Editorial

ARTÍCULOS

Riesgo y erotismo

Alejandro García Malpica

El método etnográfico: entre las aguas de la doxa y la episteme

Alexandra Mulino

Industria cultural y consumo lingüístico

Heddy Hidalgo Rivero

TEMA CENTRAL

La pobreza y el proceso de empobrecimiento

Pobreza, vida cotidiana y complejidad

Pedro L. Sotolongo

El empobrecimiento/enriquecimiento como sistema

Jesús Puerta

El proceso de empobrecimiento global y las “guerras contra el terrorismo”

Carmen Irene Rivero

Comunidades cristianas de base: Pobreza y liberación

José Antonio Díaz

El proceso de empobrecimiento global: Una conspiración propia de la modernidad

Josefa Guerra Velásquez

Salud y pobreza en Venezuela. Aproximación histórica a su relación con el poder.

Enrique J.A. Mandry Llanos

ESTUDIOS CULTURALES Nº 4

Editorial

TEMA CENTRAL:

Crisis ecológica y decrecimiento

Modelizar el mundo, prever el futuro

Christian Araud

El verdadero socialismo del siglo XXI: El ecosocialismo postmoderno no desarrollista. *Elías Capriles*

Democracia y educación ambiental ecomunitarista

Sirio López Velasco

El agua al servicio del fuego

Alain Gras

La crisis del agua en América Latina

Gustavo Fernández Colón

Ecología y sociología política de la nucleoelectricidad

Gian Carlo Delgado Ramos

La eco-economía como categoría para la construcción de una alternativa de desarrollo para los países de la Comunidad Andina de Naciones

Yldefonzo Penso Acero

ARTÍCULOS

El discurso existencial en Hanni Ossott

Marelis Loreto Amoretti

DOCUMENTOS

Declaración Ecosocialista de Belem

ESTUDIOS CULTURALES Nº 5

Editorial

TEMA CENTRAL: Cibersociedad y cibercultura

Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas

Cristiana Freitas y Cosette Castro

Internet 2.0: El territorio digital de los prosumidores. *Octavio Islas*

Elementos para una hermenéutica de las TIC en el marco de la reconstrucción del materialismo histórico

Jesús Puerta

El mundo relacional de la cibersociedad

Alicia Silva Silva

Español de América y unidad cultural en los espacios virtuales: ¿Consolidación de los rasgos dialectales o dialecto globalizado?

Heddy Hidalgo Rivero

Aprendizaje ubicuo en la enseñanza de las matemáticas

Héctor Villa Martínez, Francisco Tapia Moreno y Claudio López Miranda

Producción y reproducción del conocimiento en el contexto de la Web 2.0

Juan Manzano Kienzler

ARTÍCULOS

Panorama de la poesía contemporánea brasileña

José Carlos De Nóbrega

Cambio revolucionario y unidad cívico-militar en el proceso político venezolano (1958 – 2010) *Christian Farías*

El Plan Colombia y la geopolítica del Imperio estadounidense

J. J. Rodríguez-Núñez

¿Y dónde está la tolerancia?

Francisco Ardiles

ESTUDIOS CULTURALES Nº 6

Editorial

TEMA CENTRAL: La massmediación de la política

La centralidad de la televisión en el terreno de la comunicación política

Aimée Vega Montiel

Las nuevas prácticas ciudadanas en internet y las oportunidades para políticas de comunicación participativas. *Migdalia Pineda de Alcázar*

Género y posicionamiento político/editorial en los medios de comunicación hegemónicos. *Ana Soledad Gil*

La mercancía noticiosa como bien intangible y significativo

Josefa Guerra Velásquez

Comunicación y oiko-nomía. Ejercicio sobre las formas no capitalistas de comunicación. *José Javier León*

Los desafíos políticos y pedagógicos de la educación para los medios

Martha Cecilia Santos de Fernández

Enfoques mediáticos y percepciones ciudadanas sobre la crisis económica en México: El caso de la región centro-sur

José Antonio Meyer Rodríguez

La construcción discursiva del conflicto iraquí en la prensa venezolana

Mariluz Domínguez Torres y Jackeline Escalona Contreras

El discurso de la persuasión en las elecciones parlamentarias venezolanas de 2005. *Merlyn H. Orejuela D.*

Los modelos contemporáneos de democracia y las teorías sociológicas del estado, el poder y la sociedad civil. *Zaida Mireya Osto Gómez*

ENSAYO

Dispersionismo histórico: Anotaciones a un texto inédito de Emilio Terry

Arnaldo Jiménez

ESTUDIOS CULTURALES Nº 7

Editorial

TEMA CENTRAL: HERMENÉUTICA Y CRÍTICA CULTURAL

De la estética binaria a las socioestéticas plurales

César Pérez J., Luis Meléndez F., Belin Vázquez V. y Esteban Iazzetta D.

Elementos para una reescritura hermenéutica del marxismo

Jesús Puerta

Fenomenología y neurociencia. Un diálogo con las tradiciones espirituales de Oriente y Occidente. *Gustavo Fernández Colón*

Política, arte, vida. *Luis Felipe Aldana Jiménez*

La narrativa fantástica de Ros De Olano. Un análisis hermenéutico-literario

Duglas Moreno

La noche en la ciudad tiene miedo de los vivos y en el campo tiene miedo de los muertos. *Vielsi Arias Peraza*

Verdad y belleza en Jan Fabre. *Zoila Rosa Amaya*

Enfermedad y ciencia médica. Una representación pictórica

Hilvimar Camejo O.

Cacao y café. Una hermenéutica de la fiesta popular de “La Llorá”

Saúl Antonio Escobar

El hip hop en Venezuela desde la perspectiva del realismo grotesco de Mijaíl Bajtin. *Luis Sánchez*

Reflexión hermenéutica sobre el deporte

Jhonny Jesús Castillo Mendoza

RESEÑAS

ESTUDIOS CULTURALES Nº 8

Editorial

TEMA CENTRAL: MUJERES E IMAGINARIOS FEMENINOS

Entre elotes, la factoría y el free way: Mujeres de origen Nahua en California

María Eugenia D'Aubeterre Buznego

¿Desde donde miramos? Una bitácora para navegar por los feminismos, sus complejidades y desafíos.

María Cristina González Moreno

Vulnerabilidad de las mujeres en la dinámica familiar de Jalisco, México

José Carlos Cervantes Ríos y María del Carmen Pérez González

Violencia contra las mujeres.

Yamile Delgado de Smith

La violencia que dibujan las niñas y los niños y la que pinta nuestro gobierno de su mano dura. *Guitté Hartog*

María Magdalena y la constelación arquetípica masculinidad-feminidad en la tradición judeo-cristiana. *Gabriel Parra*

Las mujeres y las letras, un recuento en el hilo de lo escrito.

Laura Antillano

Itinerarios de la mujer en Edgar Morin.

Alejandro García Malpica

Sexualidad masculina patriarcal: Improntas culturales que ensombrecen el rostro humano de los hombres y la vida de las mujeres

Marbella Camacaro Cuevas y Karina Abou Orm Saab

Identidad/género y resistencia/globalización.

Mitzy Flores

Pedagogía del útero: Del conócete a ti mismo/a a un re-encuentro con la madre

Claribel Pereira

Participación de las mujeres en las misiones sociales de Aragua, Venezuela

Laura Maldonado Acosta

Género y trabajo

Williams Aranguren Álvarez

Apuntes sobre el origen de la misoginia

Aura Adriana Delgado Castillo

ENTREVISTAS

De “Ocupa Wall Street” y la lucha por la salud y la justicia social en Estados Unidos: Ocho mujeres haciendo historia

Clyde Lanford (Lanny) Smith

REVISTA ESTUDIOS CULTURALES

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1.- Se publicarán los trabajos realizados por investigadores nacionales o extranjeros. Se admitirán ensayos de temas filosóficos o teóricos en general, así como literarios, avances de investigaciones empíricas y documentales en las diversas disciplinas humanas y sociales, así como abordajes inter y transdisciplinarios.

2.- Sólo serán admitidos trabajos inéditos.

3.- Todo trabajo será sometido a un proceso de arbitraje siguiendo la técnica Doble Ciego, realizado por expertos en las áreas de interés.

4.- Los trabajos pueden variar en extensión, desde quince (15) hasta un máximo de treinta (30) cuartillas a espacio y medio.

5.- El trabajo debe ser presentado en TRES (03) copias, en papel bond, tamaño carta y a doble espacio. Fuente: Times New Roman, tamaño 12. Debe estar acompañado de la versión virtual en CD con la información correspondiente. Uno de los ejemplares debe incluir en el encabezado: el título, nombre del autor(es), el grado académico alcanzado y el nombre de la institución a la que pertenece(n). También agregar una síntesis curricular de máximo cinco (05) líneas con títulos académicos, línea de investigación actual y últimas publicaciones. Igualmente presentar el número(s) telefónico(s) (habitación y celular), dirección postal y/o correo electrónico. Dos de las copias no deben incluir los datos de identificación del autor o autores, con la finalidad de que puedan someterse al arbitraje previsto.

6.- El resumen del artículo no debe exceder de 150 palabras máximo. Debe, en lo posible, tener una versión DEL RESUMEN en inglés (abstract)

7.- El esquema sugerido para la elaboración del resumen incluye el propósito de la investigación, metodología y conclusiones del trabajo. Las palabras clave o descriptores del artículo deben señalarse al final del resumen y del abstract, CON UN MÍNIMO DE CUATRO Y UN MÁXIMO DE SEIS.

8.- Las referencias bibliográficas estarán incorporadas al texto entre paréntesis, indicando los datos en este orden: apellido del autor, año de la publicación original, año de la edición utilizada y página. Por ejemplo (Foucault, 1975/1990: 32). El inventario de las fuentes bibliográficas, será incluido al final del original del artículo

y en orden alfabético. Igualmente con las fuentes virtuales o electrónicas, que se identificarán de acuerdo a la siguiente pauta: nombre del autor, título del texto, dirección electrónica, fecha de la consulta.

Las notas a pie de página se usarán para comentarios o digresiones. En caso de estudios históricos, se identificarán fuentes documentales a pie de página.

Si se hace una paráfrasis o un comentario acerca de un texto en particular se utilizará el confróntese (cfr.) con autor, fecha y, si es necesario, páginas.

9.- Los gráficos, tablas y cuadros deberán ser numerados y titulados. Se representarán en páginas separadas indicando el lugar del texto donde deben ser insertadas.

10.- La evaluación y corrección de las normas formales puede ser asumido previamente por el Comité Editorial, para que el árbitro se concentre en aspectos sustantivos del trabajo. El incumplimiento de las reglas no justificaría por sí sólo el rechazo definitivo de un artículo.

11.- El trabajo será sometido a la evaluación de dos árbitros. Si se presenta una discrepancia en la aceptación del trabajo, se consultará un tercer árbitro, cuya decisión será la definitiva. Si es aceptado con observaciones, según el criterio de los árbitros, será devuelto a su autor o autores para que realicen las correcciones pertinentes. Una vez corregido por el autor, debe ser entregado al Consejo Editorial, en un lapso no mayor de quince (15) días continuos. Pasado ese lapso se podrá admitir el trabajo como si se tratara de un nuevo artículo a ser sometido a todo el proceso de arbitraje.

12.- El trabajo no aceptado será devuelto al autor o autores con las observaciones correspondientes, si éste lo solicita. El mismo no podrá ser arbitrado nuevamente.

13.- El autor o autores cuyo artículo sea aceptado y publicado recibirá tres (03) ejemplares de la revista.

14.- Para garantizar la variedad de los trabajos publicados, la Revista tiene como política la no repetición de un mismo autor en dos números consecutivos.

15.- Cualquier aspecto no completado en este documento, será estudiado, decidido y dictaminado por la Junta Directiva Editorial de la Revista.

16.- Cada artículo será publicado junto a la fecha en que fue recibido por la revista, la fecha en que fue entregado al árbitro y la fecha en que éste lo devolvió a la redacción para su publicación.

Estudios Culturales

TABLA DE CONTENIDO

Vol. 6, N° 11 / Enero - Junio 2013

Estudios Culturales

Depósito legal: pp200802CA2817
ISSN: 1856-8769



Unidad de
Estudios
Culturales



Facultad de
Ciencias de la Salud

Unidad de
Estudios
Culturales