

La colonialidad desde el sistema moderno del arte, la historia del arte y el canon.

Carmen Hernández.

El potencial epistémico y comunitario del arte de la modernidad/colonialidad vivido y pensado desde la exterioridad.

José Luis Omaña.

La colonialidad del lenguaje ¿Puede expresar las epistemes decoloniales?

Rosa Mujica Verasmendi.

Una eco-somática sabrosa como perspectiva.

Oswaldo Marchionda.

Evaluación del Proceso de Análisis y Deconstrucción de Melodías, como propuesta educativo-musical aplicada a niños y docentes de segundo grado, en una escuela básica de Caracas.

Andrés Felipe García Torres.

Modernidad, religión, racismo y arte.

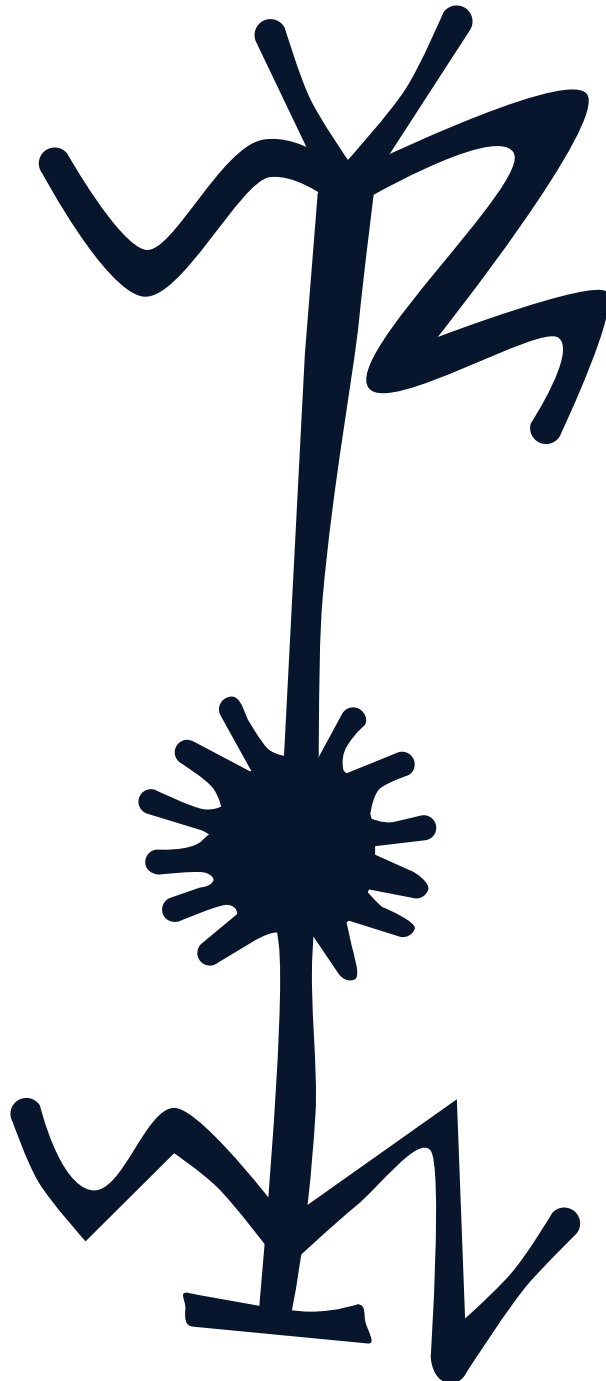
Armando González Segovia.

Zobeyda: Una buena maestra que llegó a ser quien era.

Carmen Petra Ochoa Jiménez.

Juntarse en la danza comunitaria: Cuerpos colectivos en acción.

Inés Pérez-Wilke.



Tiyoctios

Presidente de la República Bolivariana de Venezuela

Nicolás Maduro Moros

Ministra del Poder Popular para la Educación Universitaria

Sandra Oblitas

Ministro del Poder Popular para la Cultura

Ernesto Villegas

Rector de la Universidad Nacional Experimental de las Artes

Ignacio Barreto

Vicerrector Académico

Luis Felipe Pellicer

Vicerrectora del Poder Popular

Lisbeth Villalba

Secretario

Carlos Franco

© Tiyoctios. Revista de artes y culturas del Sur de la UNEARTE

Depósito legal: DC2023000228

ISSN: Disponible a partir del segundo número.

Editor:

Armando González Segovia

Editor Adjunto:

Guillermo Peláez Machado

Comité científico internacional:

España: Miquel Izard (Universidad de Barcelona)

Puerto Rico: Ramón Grosfoguel (Universidad de Berkeley)

Argentina - México: Enrique Dussel (Universidad Autónoma de México)

México: Katya Colmenares (Universidad Autónoma de Iztapalapa)

Venezuela: Luis Britto García (Universidad Central de Venezuela)

Consejo editorial:

Luis Felipe Pellicer (UNEARTE)

Carlos Alfonso Franco (UNEARTE)

Edsijual Mirabal (UNEARTE)

Nelson Rivero Useche (UNEARTE)

Lourdes Manrique (UNEARTE)

Gerónimo Pérez Rescaniere (UNEARTE)

Nelson Hurtado (UNEXCA/UNEARTE)

César Araujo (UCLA/UNEARTE)

Luis Peñalver (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Javier Vásquez (Universidad Nacional Experimental de los Llanos Ezequiel Zamora)

Jorge Campos (Universidad Nacional Experimental Rómulo Gallegos)

Lionel Muñoz Paz (Universidad Central de Venezuela)

Corrección:

América Villegas

Diseño de portada y diagramación:

Guillermo Peláez Machado

Dirección:

Dirección Nacional de Producción y Creación de Saberes. Vicerrectorado Académico de
UNEARTE. Av. México cruce con Tito Salas, Edificio Santa María. Urbanización La
Candelaria. Caracas, Venezuela.

Contacto:

tiyoctios@gmail.com / saberesdelsurunearte.wordpress.com

Índice

<i>Presentación.</i> Armando González Segovia . Guillermo Peláez Machado	07-11
<i>La colonialidad desde el sistema moderno del arte, la historia del arte y el canon.</i> Carmen Hernández	15-25
<i>El potencial epistémico y comunitario del arte de la modernidad/colonialidad vivido y pensado desde la exterioridad.</i> José Luis Omaña	29-59
<i>La colonialidad del lenguaje ¿puede expresar las epistemes decoloniales?</i> Rosa Mujica Verasmendi	63-75
<i>Una eco-somática sabrosa como perspectiva.</i> Oswaldo Marchionda	79-87
<i>Evaluación del proceso de análisis y deconstrucción de melodías como propuesta educativo-musical aplicada a niños y docentes de segundo grado, en una escuela básica de Caracas.</i> Andrés Felipe García Torres	91-105
<i>Modernidad, religión, racismo y arte.</i> Armando González Segovia	109-125
<i>Zobeida: una buena maestra que llegó a ser quien era.</i> Carmen Petra Ochoa Jiménez	129-143
<i>Juntarse en la danza comunitaria: cuerpos colectivos en acción.</i> Inés Pérez-Wilke	147-164
<i>Tenebros, bitácora de un viaje de partida.</i> Ana Sofía Afanador	169-173
<i>Kano or mak'a.</i> Alex Lhermillier, Nelly Lhermillier	175-187
<i>Manifiesto. Sanare de pueblo ancestral</i>	189-194
<i>Chalbaud tatuado en la herida.</i> Joanna Cadenas	195-199

Palabras iniciales

Generalmente una obra requiere de madurez en su formulación, conceptos y estructura. En el caso de esta revista Tiyoctios, la idea ha estado latente, al menos, desde 2014. Entonces, en las reuniones de Directorios ampliados, en conversaciones sobre variados temas entre los profesores Inés Pérez-Wilke, Nelson Hurtado, José Luis Omaña, Joanna Cadenas, Williams Ramírez y Armando González Segovia, entre otras personas, se reflexionaba sobre el Programa Nacional de Formación Avanzada en Artes y Culturas del Sur (PNFA) y una revista arbitrada que pudiese convocar a las voces diversas que abordan el tema. Así surgieron los primeros llamados de la revista, tiyotio o tio tio, cuyo nombre es una voz de los Yukpa macoita, forma de registro escrito a modo de ideogramas, que conocimos a mediados de los años ochenta, en una investigación de Alex y Nelly Lhermillier.

El PNFA en Artes y Culturas del Sur inició en el 2017, primero dirigido por José Luis Omaña y luego por Edsijual Mirabal Cova, quien también está en el proyecto desde sus inicios. Tiyoctios como revista no pudo empezar a circular. Diversas circunstancias incidieron en ello, como las constantes convulsiones políticas, tanto internas como externas y la llamada Pandemia de la COVID-19.

En toda esta dinámica, el profesor Guillermo Peláez fue nombrado en la Dirección de Creación de Saberes de la UNEARTE, y en una actividad contactó al profesor Armando Gonzalez Segovia para conversar sobre el estatus en torno a la revista y cómo se podía reactivar. Desde ese momento, retomamos un trabajo conjunto que contó con el apoyo solidario del profesor Luis Felipe Pellicer, Vicerrector Académico de UNEARTE así como de su Rector, profesor Ignacio Barreto, quienes han posibilitado la consolidación de las ideas que hemos acordado.

Tiyoctios presenta como secciones, la dedicada a artículos, los cuales son los aportes principales. Se definió también una sección de reproducción para reeditar materiales que por su interés se consideren pertinentes. Se abrió asimismo una sección documental, para publicar textos de importancia en diferentes

temáticas. Las reseñas, conforman otra de las secciones que planteamos incorporar, para la que solicitamos el apoyo de todos los actores involucrados en el proceso de producción creativa, quienes podrán enviarnos sus notas para llevar un registro que visibilice la producción universitaria. Es sorprendente la copiosa producción artística y cultural que se realiza desde UNEARTE, pero que solamente queda en el recuerdo de quien lo vivió; la invitación es que hagamos de este espacio editorial una memoria de la diversidad de lo actuado en cada expresión realizada. Se plantea asimismo la sección creadores, para dar a conocer los folders de maestros y maestras que hacen vida en la universidad y que pueden servir de referentes a nuevas generaciones. Los artículos constituyen la única sección fija de Tiyoctios, todas las demás pueden o no estar presentes, según nos indique la dinámica.

Por supuesto, entre las reflexiones surgieron las inquietudes ¿Cómo se va a realizar el arbitraje? A nivel internacional se toma como “universal” el arbitraje por “pares” o “pares ciegos”, porque la categoría “evaluación universal” nos convoca a un cuestionamiento, mientras que el surearnos invita a lo “pluriversal”. ¿Cuáles pueden ser esas evaluaciones pluriversales? ¿Y los impares? ¿Aquellos a quienes no se escucha, los negados, oprimidos y explotados, las comunidades, todos los seres a quienes se alude desde las Epistemologías del Sur?

Era innegable la existencia de la evaluación por pares, pero se hace necesario abrir otras posibilidades que permitan que esas voces el Sur se expresen desde su filosofía, su teoría, su voz rebelde, si no estaríamos haciendo una convocatoria que en la práctica no estaría en el Sur epistémico, sino regida por los cánones de la ciencia eurocéntrica y norteamericana.

Y esto, de entrada, se constituye en un contrasentido al surearnos, en cuanto para nosotros las epistemologías no eurocéntricas se caracterizan por ser coherentes entre el discurso y la praxis. Esto plantea varios problemas: a nivel internacional, los procesos formativos de especialistas, magíster y de doctorado, conllevan a la mediación de discursos filosóficos, epistémicos,

teóricos y metodológicos que son ineludibles. Desde allí, se presenta un primer nudo crítico, porque éstos debían partir de la convalidación de los mismos principios que se cuestionan. Asimismo, tampoco pueden ser una receta a seguir. Y estas reflexiones mediaban tanto al PNFA, como a Tiyoctios.

Un primer nivel de las Epistemologías del Sur, implica la crítica a la construcción de las epistemes del Norte, sin embargo, en el segundo nivel se debe avanzar en la construcción de otros discursos que puedan trascenderlos. Convocatoria que también transitan juntos el PNFA y Tiyoctios. Y estas construcciones, incluso deben partir de un lugar de enunciación: la exterioridad de la modernidad. Esta exterioridad es coherente con el lugar de opresión y explotación que lo sitúa en la modernidad-colonialidad misma, desde donde lo racializa, o sexualiza. Sea un afrodescendiente, negro, indígena o poblador originario, campesino o habitante de zona rural, de zona marginal, los desposeídos, aquellos que se les niega su religiosidad, comunidad y pueblo también conforman la exterioridad negada por las civilización moderna-colonial, entre muchas otras. Las exterioridades de la modernidad son múltiples y diversas.

En este proceso moderno colonial se rompen las divisiones que se han generado en las disciplinas como departamentos-estancos y se trastocan las ciencias entre sí, de manera que la historia se entiende desde lo antropológico y sociológico con incidencia en la naturaleza, en ejercicio de comprender y actuar sobre la vida misma, donde el arte es la expresión simbólica que conlleva un mensaje ético-místico de vida y por la vida.

Comprender la idea de Dussel de la modernidad desde su primera y segunda etapa temprana, así como la madurez, conforma consigo un ethos de la violencia de la invasión y colonización, donde el despojo se convirtió en leitmotiv de lo actuado para imponer su modelo civilizatorio moderno-colonial. La colonialidad del poder, del saber y del ser son los enunciados sobre los cuales se están descubriendo múltiples colonialidades que cobijan estos despojos, así como los espacios transmodernos

que cuestionan la existencia del modelo civilizatorio de muerte que es lo moderno. Se nos despojó de nuestra esencia de vida, como pueblos originarios y como pueblos africanos, secuestrados para ser convertidos en esclavos. Se nos despojó de las formas de sanación con elementos de flora, fauna y minerales, conjuntamente con las creencias místicas, a las que se les denominó herejía, brujería, hechicería, y en pleno ejercicio de extractivismo epistémico, esos mismos elementos se “estudiaron” por la “ciencia” moderna-colonial para apropiárselos; por ello eran renombrados como representación de invención, luego se establecieron las formas de borrar la memoria histórica que los custodiaba para pasar del extractivismo al epistemicidio. Asimismo, se despojó de la fuerza de trabajo y de las tierras. Todo nos fue arrebatado desde dos grandes procesos: 1) la violencia directa y armada, con la espada o con la cruz, en la cristiandad católica y 2) la violencia simbólica, de igual importancia y trascendencia para justificar la primera, porque cada violencia directa o indirecta fue justificada por la violencia simbólica.

En la actualidad continúan las marcas de violencia heredadas de la modernidad que aún vivimos. Los pueblos Yukpas, los mismos que prestaron el nombre a esta revista, están en una situación de marcada violencia, herencia de la colonialidad. Desde el inicio de la invasión europea, se les despojó la tierra sobre la cual producían su vida, terrenal y mística, y ahora, reclaman algunos elementos de existencia digna en una coyuntura política de gran complejidad ante la cual, desde nuestros espacios de acción y reflexión no hemos sido ajenos. Hoy como ayer, se continúa la violencia directa y simbólica contra las grandes mayorías racializadas y avasalladas por el “progreso” y el “desarrollo”.

En una oportunidad una persona señaló que las Epistemologías del Sur eran espirituales, y tiene razón. Sin embargo, en estos momentos a nivel internacional, nadie va a validar una investigación de cuarto o quinto nivel o un artículo que no incluya una tesis, que carezca de teoría y método. La

pregunta es ¿Cómo podemos pasar del plano espiritual-místico y del sentimiento al pensamiento? porque una espiritualidad-sentimiento que se queda allí, no genera pensamiento y un pensamiento que no se mueve por lo místico-espiritual se centra en la experiencia, sin concretar, sin reflexión ni trascendencia. No es pues, pura espiritualidad-misticismo, sino espiritualidad epistémica.

El asunto central es cómo podemos transitar las rutas académicas de la universidad todavía y a nuestro pesar, con bases eurocéntricas moderno-coloniales, hacia una academia que no reproduzca la modernidad, sino que tribute plenamente a la vida y a las grandes mayorías hasta ahora excluidas del discurso científico y académico.

Para iniciar el diálogo sobre estos y otros temas abre el telón de su primer número Tiyoctios, como espacio de expresión de la cultura para la vida, como tributo a los nuevos amaneceres que conlleven a lo inédito viable, a los sueños de utopías por construir a través del amor y el ensueño de lo místico que heredamos de los pueblos originarios, de las comunidades afrodescendientes y de aquello que nos une por ser sangre del pueblo, como categoría de la exterioridad de la modernidad que lo excluye, al tiempo que no puede exterminarlo por completo porque vive de lo que estos producen.

Tiyoctios, en su primer número, abre con la investigación de Carmen Hernández, reconocida investigadora y curadora de arte, quien reflexiona sobre el sistema moderno de arte, cánones y la historia del arte como creación eurocéntrica para hacer prevalecer sus patrones y conceptos. José Luis Omaña, convoca a la confrontación entre el potencial epistémico del arte, tanto el comunitario como el generado desde la modernidad/colonialidad desde las vivencias y pensamientos que se ubican en la exterioridad de lo moderno. Rosa Mujica Verasmendi, reflexiona sobre el uso del lenguaje como un elemento reproductor de la modernidad, de lo cual surgen preguntas que dan pie a la posibilidad de generar nuevas epistemes liberadoras. Armando González Segovia, por su parte, confronta la idea de la

modernidad que se sustenta en la religiosidad de la cristiandad, a través de la cual se generó la racialización consustancial del mismo sistema civilizatorio moderno/colonial en su relación con el arte, en cuanto parte de los sistemas de biocontrol, tanto corpopolíticos como geopolíticos.

Andrés García Torres sistematiza una experiencia de enseñanza musical en dos liceos de Caracas a través de la evaluación del Proceso de Análisis y Deconstrucción de Melodías, en niños y docentes de segundo grado, a través de esta propuesta educativo-musical. Carmen Ochoa Jiménez, se expresó sobre una buena maestra que llegó a ser quien era, la cultora Zobeyda Jiménez, Premio Nacional de Cultura 2002-2003. Oswaldo Marchionda e Inés Pérez-Wilke, escriben sobre los procesos de improvisación en la danza, el primero desde una eco-somática sabrosa como perspectiva y Pérez-Wilke desde la Danza comunitaria como articulación de cuerpos en acción donde los ritmos y los sentimientos se sintetizan en la escena creadora y armonizadora de vida.

Ana Sofía Afanador reseñó el montaje de egreso Tenebros, en la bitácora de un viaje de partida. Alex y Nelly Lhermillier, también nos honran con la reproducción de su escrito *Kano or mak'a*, sobre los tiyotios, que prestan su nombre a esta revista, seguidamente un trabajo colectivo de estudiosos del pueblo de Sanare, quienes elevan la voz para expresar en un manifiesto, la disconformidad ante la celebración del cuatricentenario de esa población. Cierra este número Joanna Cadenas, quien recuerda desde su propia relación como hacedora del campo audiovisual, el valor de una figura siempre joven como Román Chalbaud.

Armando González Segovia
Guillermo Peláez Machado



La colonialidad desde el sistema moderno del arte, la historia del arte y el canon¹

Carmen Hernández

Resumen

El propósito de este ensayo es reflexionar sobre la vigencia del sistema moderno del arte, cuyos parámetros legitimadores cumplen la función de conservar sus propias reglas de producción, circulación y consumo que delimitan, afirman y reproducen lugares privilegiados dentro del amplio campo de “lo cultural”, fortaleciendo su supuesta autonomía desde diversos mecanismos, como la historia del arte con sus categorías diferenciadoras. ¿Cómo enfrentar este impacto valorativo desde una mirada decolonial? Reconociendo esos flujos orientadores y propiciando la insubordinación cultural que representa la interdisciplinariedad material y simbólica del arte contemporáneo, desde un sentido crítico y autocrítico constante frente a la herencia moderna.

Palabras clave: sistema moderno del arte, historia del arte, canon artístico, insubordinación cultural, reticulofagia, hibridación, decolonial.

Abstract

The purpose of this essay is to reflect on the validity of the modern art system, whose legitimizing parameters fulfill the function of preserving their own rules of production, circulation and consumption which delimit, affirm and reproduce privileged places within the broad field of "the cultural," while strengthening its supposed autonomy through various mechanisms, such as the history of art with its differentiating categories. How can one face this valuative impact from a decolonial perspective? By acknowledging these guiding flows and fostering the cultural insubordination represented by the material and symbolic interdisciplinarity of contemporary art, from a constant critical and self-critical sense in the face of modern heritage.

Keywords: modern art system, art history, artistic canon, cultural insubordination, reticulophagy, hybridization, decolonial.

Reflexionar sobre el arte desde un posicionamiento crítico implica abordar aquellas trayectorias que han transitado largamente estos senderos pedregosos y por ello, resulta pertinente convocar la noción de colonialidad desde la crítica cultural y el activismo feminista que caracterizan el trabajo de la antropóloga brasileña Rita Segato, quien la reconoce como: “una matriz que ordena jerárquicamente el mundo de forma estable” (2010: s.p.) y que atraviesa la modernidad como un nuevo orden civilizatorio que se atribuye una

superioridad moral. Para Segato, más allá del poder económico, es importante reconocer la bipolaridad que representa el cruce entre colonialidad y patriarcado, que define como: “patrón colonial moderno binario” orientado a la construcción de alteridades y de géneros discursivos.

Desde esta perspectiva se puede plantear que el concepto “arte” es una construcción etnocéntrica y eurocéntrica que ha sido aplicada de manera práctica y teórica, en la llamada “civilización occidental”, incluyendo a América Latina.

Esta expansión epistemológica representa la visión de algunos grupos sociales dominantes que han favorecido unos rasgos por sobre otros, especialmente aquellos basados en el culto a la individualidad creativa, sostenida sobre una estética heroica y clásica, que define un modelo de “belleza” supuestamente “universal” y “trascendental”.

La emergencia de la noción de arte como un campo especializado está asociada a la centralización de la sociedad moderna sustentada en una compleja división del trabajo, implementada durante el proceso de fundación de los estados nacionales. Según el antropólogo social británico de origen checo Ernst Gellner, la noción de “cultura” como civilización fue superada por la categoría de “Cultura” con mayúsculas, o el término alemán Kultur que se entendía como alta cultura: “o gran tradición, un modo de conducta y comunicación que el hablante nota de superior, como sentando una norma que debería cumplirse en la vida real, real, pero que a menudo no lo es, y cuyas reglas suelen codificarse por un conjunto de especialistas que las promulgan y que gozan de consideración dentro de la sociedad (Gellner, Ernst 2001 [1988]: 122).

Ese modelo de cultura se impone para modelar a los sujetos. Al respecto, el filósofo colombiano Santiago Castro Gómez bien ha advertido que: “La modernidad es una máquina generadora de alteridades que, en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y contingencia de las formas de vida concretas” (Castro Gómez, Santiago 2000: 145). Este proceso de afianzamiento del colonialismo fue apoyado en las ciencias sociales que aportaron las

bases teóricas para legitimar la exclusión y el disciplinamiento de lo social con la “invención del otro” para así lograr la formación productiva de las personas y contribuir a que el Estado desarrollara sus políticas productivistas orientadas a la modernización. Desde una perspectiva binaria y positivista, asociada a la idea de progreso, se produce una alteridad hacia el interior como forma de control y domesticación de las pulsiones sociales y se produce una alteridad hacia el exterior que favorece las políticas de ultramar. Este disciplinamiento de doble vía representa: la “colonialidad del poder” y la “colonialidad del saber” que todavía sostiene al sistema-mundo capitalista.

Según este “patrón colonial moderno binario”, podemos comprender que en la valoración de la cultura y del arte actúa el etnocentrismo, que, según el antropólogo estadounidense Melville Herskovits, representa: “el punto de vista según el cual el propio modo de vida de uno es preferible a todos los demás. Como dimana del proceso primitivo de endoculturación, este sentimiento es connatural a la mayor parte de los individuos, ya sea que lo expresen o no” (Melville Herskovits citado por Mato, Daniel 1992: 41). Podemos entonces reconocer que ese modelo “ideal” fue impulsado desde diversos mecanismos disciplinarios que impulsaron una ética que debía “naturalizarse” por la escritura y la imagen, como La Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos (1847) de Andrés Bello, El Manual de urbanidad y buenas maneras (1853) de Manuel Antonio Carreño y La Constitución Federal para los Estados de Venezuela de 1811², además de los proyectos urbanísticos

que implicaron la geometrización urbana, y las exposiciones universales y los museos con sus selectivas estrategias expositivas.

Así, el "arte como sistema, tal lo entendemos hoy en día, se consolidó a mediados del siglo XVIII, sobre tres conceptos básicos: 1) la categoría de arte constituida por la delimitación de disciplinas específicas que privilegiaron prácticas menos utilitarias, dejando de lado la retórica, la óptica y la historia, entre otras³; 2) la noción del artista como un modelo; y 3) la experiencia estética como un acuerdo común sobre "principio (s)" específicos y distintivos. En esa época fue común que se describieran estas artes como "elegantes" "nobles", o "superiores", pero finalmente se impuso el término francés que se tradujo al castellano como "bellas artes" (Shiner, Larry 2004 [2001]: 129-131).

El sistema moderno del arte instauró esa bipolaridad mencionada a partir de la separación entre "arte" y "artesanía", lo cual fracturó una tradición de más de dos mil años en la cual no existía esta división. Desde ese momento el "arte" se considera espiritual y trascendente con relación a la artesanía que es vista como utilitaria y funcional. El investigador estadounidense Larry Shiner nos recuerda que: "Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza. Cuando hablamos de la medicina como un arte, o del arte culinario, usamos el concepto en un sentido que se aproxima al antiguo" (2004 [2001]: 23).

La consolidación de este sistema estuvo determinada por la fundación de museos en toda Europa, el surgimiento de la crítica de arte y de la historia del arte como campos especializados, la emergencia de un

público y un mercado que fortalecieron los nuevos conceptos.

La historia del arte como relato evolucionista

En general, el "arte" es comprendido como un lenguaje que se basta a sí mismo. Si tomamos en cuenta la moderna historia del arte fundada por el arqueólogo alemán Johann Joachim Winckelmann, en 1764, que sostiene una evolución racional de las formas visuales, dando paso a la idea de los "estilos" y que influyó en el desarrollo de la disciplina desde una visión formalista. Este autor se sustentó en los aportes del arquitecto y pintor italiano Giorgio Vasari, quien en el Renacimiento elaboró un catálogo de grandes artistas de la época, basado en tres momentos de la historia: nacer, envejecer y morir, lo cual permitió reconocer una irreversible sucesión de apogeos y decadencias. Winckelmann entendió el arte como emblema del espíritu de toda una cultura, que además alcanzaba un ideal en un momento "clásico", cuando las cualidades "esenciales" de un pueblo eran supuestamente plenas y verdaderamente reveladas, y privilegió como ideal el arte de la antigua Grecia.

Desde entonces, la disciplina moderna de la historia del arte se basa en una serie de supuestos sobre la trascendencia de los objetos de manufactura humana, desde dos suposiciones. La primera delimita el campo de la historia del arte por medio del ocultamiento de unos objetos por sobre otros, ya que se considera que no todos son iguales acerca de la cantidad de información que pueden revelar sobre sus fuentes o producción. La segunda suposición se relaciona con el dominio del sujeto en

visiones particulares y colectivas del desarrollo del arte y la historia, pues se considera que todos los objetos dependen del tiempo como factor, pues contienen marcas legibles de la genealogía histórica de los artefactos. Esto implica que toda marca existe dentro de la lógica genealógica de un pueblo o cultura en particular.

El principio de la colección o de genealogía se crea por el olvido activo que permite definir una supuesta continuidad de elementos en común que conforman una “tradición selectiva” (Raymond Williams citado por Hall, Stuart 2016: 19), con lo cual se evidencia que la noción de patrimonio, así como la disposición estética, son acuerdos sociales previamente contruidos por una hegemonía cultural, que para el proyecto moderno requería definir aquellos elementos de memoria capaces de cohesionar culturalmente a una nación.

Podemos deducir entonces que la historia del arte es eurocéntrica porque ha sido entendida como el desarrollo de variaciones, transformaciones y consecuencias de supuestos sostenidos sobre un acuerdo considerado universal que en realidad, sitúa a las obras de arte de origen occidental como las únicas privilegiadas, porque supuestamente comunican, simbolizan, expresan o encarnan ciertas verdades profundas o fundamentales acerca de sus creadores o fuentes, ya sea una sola persona, un pueblo o una cultura completa.

Bajo el influjo de Winckelmann surgieron las posturas de Hippolyte Taine, Alois Riegl, Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, quienes instauraron las características metodológicas de la disciplina, interpretando las ideas kantianas o hegelianas sobre la “belleza”, la

contemplación y su condición evolutiva asociada a una voluntad, empatía o disposición inscrita en la percepción visual⁴.

Luego, los aportes del historiador alemán Aby Warburg contribuyeron a que se desarrollara la iconología y la iconografía como la revelación de significados ocultos en las imágenes del inconsciente individual o colectivo, influyendo en los teóricos Erwin Panofsky (alemán) y Ernst Gombrich (británico), quienes ampliaron los horizontes de la disciplina, los cuales fueron reforzados luego con la historia social del arte y la sociología del arte desde una pluralidad disciplinaria basada en el paradigma del materialismo histórico y el psicoanálisis.

La sociología del arte (Pierre Francastel, Theodor Adorno y Max Horkheimer, Karel Kosík, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, entre otros) reconoce que la producción artística no es autónoma en cuanto a lo “espiritual”, debido a que los sujetos reciben la influencia de procesos históricos que afectan la sensibilidad simbólica. También se comprende que la noción de arte se ha institucionalizado como categoría diferenciadora en lo social, porque jerarquiza y privilegia lugares de poder. Asimismo cuestiona la autoridad representada por la figura del artista al desenmascarar la noción de “autor” como un constructo social asociado a la conformación del poder institucional.

Además de los aportes de Bourdieu (con sus conceptos de campo cultural, habitus y capital simbólico, entre otros), deben considerarse las contribuciones de los Cultural Studies, y especialmente la figura de Stuart Hall, así como la antropología cultural

(James Clifford), la historia cultural (Larry Shiner), la filosofía del arte (Arthur Danto), la teoría feminista (Lucy Lippard, Laura Cottingham, Jean Franco, Nelly Richard, entre otras), los estudios latinoamericanos en cultura y poder (Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo, Jesús Martín Barbero, George Yúdice, Daniel Mato, entre otros), los estudios visuales (Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey y José Luis Brea) y los estudios decoloniales (Walter Mignolo, Rita Segato, entre otros).

Pero aunque la historia del arte ha ampliado sus límites, todavía se sostiene sobre parámetros discriminatorios y por eso la crítica británica Griselda Pollock señala que:

La historia real del arte permanece fundamentalmente sin alterarse dado que su centro mitológico y psíquico no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas. El Relato del Arte es un Relato ilustrado del Hombre. Para dicho fin, y paradójicamente, necesita invocar constantemente una femineidad como el otro negado que por sí solo permite la nunca explicada sinonimia de hombre y artista (Pollock, Griselda, 2007: 143).

La producción artística también ha experimentado cambios. Los primeros modernos como Charles Baudelaire y Edouard Manet apostaban por el presente, pero pronto emergió la vanguardia que, basándose en la idea de progreso impulsada por el positivismo, se interesó por el futuro y se distanció del contexto para enfocarse en los propios códigos, hasta desarrollar la tautología del arte abstracto desde una visión teleológica orientada a la búsqueda de lo absoluto. Esto influyó en los criterios historiográficos que comenzaron a fetichizar

lo nuevo más que la innovación, asumiendo el futuro como “religión”. Esta narrativa ensimismada y alejada del contexto, fue fortalecida por el estadounidense Clement Greenberg, quien interpretó la obra de Jackson Pollock como la máxima expresión de ese proceso evolutivo. Esta es una de las paradojas que todavía vivimos hoy en día, pues para muchos agentes del campo artístico, como curadores, críticos y gestores, parece inevitable desprenderse de ese deseo de renovación constante.

Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez advierten que:

El arte y la estética modernos, en todas sus variantes y con su secreta aspiración a lo Uno (un arte y una estética válidos), expresan la matriz modernidad/colonialidad en sus modos de representación, en sus cuerpos discursivos, en sus instituciones, y en sus modos de distinción y producción de sujetos y sujeciones (Mignolo, Walter y Pedro Pablo Gómez, 2012: 15).

Hoy en día el conjunto de las reglas establecidas por el sistema moderno del arte, son reproducidas, en mayor o menor medida, por todos los agentes que se insertan en el campo artístico -instituciones museológicas, galerías, fundaciones, espacios emergentes, ferias de arte, casas de subastas, artistas, curadores, críticos de arte, historiadores de arte, profesores de arte, filósofos, funcionarios de las instituciones museísticas, patrocinantes, periodistas y público-. Y tal vez, sin proponérselo de manera explícita, especialmente el ámbito institucional museológico refuerza el canon articulado por el mercado transnacional de prácticas artísticas debido a esa condición legitimadora que todavía se le atribuye a los

museos.

El canon como mecanismo excluyente y modelizador

Además de los aportes teóricos que redimensionan los parámetros de la historia del arte y de la creación, desde un sentido decolonial es necesario atender aquellos aspectos cualitativos vigentes en la valoración simbólica de las prácticas artísticas, derivados de la naturalización del canon que continúa fortaleciendo el formalismo técnico y la destreza del oficio, para ignorar aquellas hibridaciones enfocadas en recuperar saberes y memorias residuales de diversos orígenes, con lo cual reproduce desigualdades simbólicas relativas a las alteridades y favorece el sexismo que no es solo un asunto nominal. Una postura decolonial representa una diferencia de enfoque en el quehacer artístico y en la labor interpretativa orientada hacia el presente y también hacia el pasado, desde un sentido crítico capaz de revisar críticamente la tradición intelectual y artística, cuestionando fórmulas disciplinarias y recuperando saberes, para proyectar nuevos criterios discursivos, no solo desde el lugar de enunciación, sino también desde las estrategias simbólicas (o semióticas) utilizadas que pueden romper o advertir aquellas operaciones que reproducen la cuadratura colonial.

Hago este señalamiento porque todavía se observa una disparidad selectiva en muchos eventos donde participan más hombres que mujeres. Además de este aspecto cuantitativo, la noción de género también representa jerarquías discursivas, lo

cual implica la aceptación de algunas producciones interdisciplinarias que abordan problemas asociados con la violencia simbólica, la subjetividad y/o la autorrepresentación.

El canon artístico fue conformándose desde fines del siglo XVIII como un conjunto de acuerdos tácitos entre especialistas que tienden a privilegiar ciertos modelos establecidos como “ejemplares”. Representa una tradición selectiva, modelizadora y valorativa, que lucha por sostener la autonomía del campo artístico y que funciona como eje articulador de categorías dirigidas a conservar el ideal trascendental del arte, como la figura del “artista”, revestida de una “autoridad” derivada de la trayectoria, el estilo, la originalidad y la supuesta “universalidad” de códigos y referentes, afirmando los fundamentos de la historiografía del arte. Por todo esto, se rechazan muchas prácticas híbridas, como las de algunas mujeres que se han atrevido a abordar sus propias vivencias, porque “la valoración de las obras sigue sujeta al canon modernista sustentado en el culto a la personalidad del artista y en el supuesto carácter universal de su lenguaje” (Hernández, Carmen 2002: 169).

Y, a pesar de que el canon se supone “universal” y “neutro”, se lo puede reconocer como una estrategia política sexuada, según advierte Griselda Pollock, cuando aclara que: “políticamente, el canon se basa ‘en lo masculino’, así como culturalmente es ‘de lo masculino’”. Y justamente desde los años 70 del siglo XX el feminismo ha desarrollado varias estrategias para erosionar el canon y visibilizar la producción artística de las mujeres. En esta primera etapa el feminismo reconoció el

efecto del sexismo en la formulación de la “Historia del arte”, y se propuso recuperar figuras que habían sido ignoradas, como Claude Cahun, Hannah Hoch y Frida Kahlo, quienes no fueron valoradas oportunamente por sus círculos culturales. En nuestro país se han hecho esfuerzos por revisar los aportes de las mujeres, como la exposición *Mujer y creación en el arte venezolano*, presentada en octubre de 2015 en la Galería de Arte Nacional, con curaduría de Esmeralda Niño y Fernando Aranguren. Es innegable que en las colecciones existen numerosas obras realizadas por mujeres, pero muchas obedecen a representaciones asociadas a los cánones de sus momentos históricos debido a que tuvieron que “ajustarse” a ciertos esquemas para ser aceptadas, pues los planteamientos más rupturales podían ser rechazados si no contaban con el interés de algún funcionario con capacidad de riesgo. Estas revisiones son importantes si se hacen estudios comparativos de las estrategias usadas con relación a los modelos instituidos y se visibiliza la “insurgencia” desde las ambigüedades de sentido. No basta con reconocer que las mujeres son artistas, sino también reconocer su relación crítica o favorable con ese modelo que las ha descalificado históricamente. Un ejercicio interesante podría llevarse a cabo con el análisis de las estrategias discursivas de las integrantes de la exposición *Contemporáneas* que actualmente se exhibe en el Museo de Bellas Artes, donde participan ciento nueve mujeres. Tal vez sus planteamientos puedan ser abordados y analizados desde la curaduría institucional desde una perspectiva contracanáónica que contribuya a perfilar una decolonialidad

técnica y simbólica.

Además de la etapa reivindicativa impulsada por las feministas desde los años 70, una mirada política ha impulsado la recreación de formas, materiales marginales y estrategias discursivas menores para valorar lo femenino como diferencia discursiva, desde un alejamiento consciente de la pintura y la escultura, disciplinas asociadas a los códigos hegemónicos del modernismo. Se privilegió el arte procesual caracterizado por el video, las acciones corporales y las instalaciones. Como parte del cuestionamiento a la visión evolucionista y restringida de la historia del arte, emergió un paulatino interés por la autobiografía, el testimonio y las crónicas. Aunque las mujeres comenzaron a tener más visibilidad en el campo cultural, descubrieron que debían subordinarse a ciertos estilos, técnicas y materiales tradicionales para ser reconocidas, pues la división de género ha sido desplazada desde lo biológico hacia los géneros discursivos para definir signos y materiales “nobles” e “innobles”. Afortunadamente hoy en día muchas creadoras no se subyugan frente al canon y asumen el reto de erosionar los saberes instituidos desde estrategias oblicuas, difíciles de ser instrumentalizadas, porque se debe comprender que: “El significado se produce en los espacios intermedios, y eso es lo que movemos a lo largo de los cánones, disciplinas y textos para oír, ver y comprender de una nueva forma” (Pollock 2007: 146).

Y lo más importante, desde la teoría de género se han hecho aportes teóricos para “des-universalizar” el canon y redimensionar la historia del arte. Parte de este reto implicaría revisar críticamente

aquellas categorías que continúan sosteniendo las separaciones entre “arte” y “artesanía”, así como entre arte “culto” y “arte popular”, para construir nuevas formulaciones valorativas que no deriven de los parámetros que sostienen la separación entre “bellas artes” y “artes menores”, excluyendo no solo a las mujeres, sino también a quienes no se ajustan a ese modelo trascendente, heroico y viril. Aunque públicamente se observan muchos enunciados que asumen una perspectiva crítica, en la práctica institucional todavía se observan posturas disciplinarias en nuestro país. Por ejemplo, los museos solo exhiben la artesanía en aquellos espacios abiertos donde no se altera la solemnidad e higiene del “cubo blanco”.

Es importante entonces reconocer que la estética y la historiografía ya no contribuyen a comprender nuestras dinámicas, por lo cual debemos atender las posibles paradojas y contradicciones desde una mirada contextualizada y crítica que advierta oportunamente la “despolitización” que representan los procesos de canonización de las prácticas emergentes, que son absorbidas por esa “cultura del consenso” que deja todo igual.

Enfrentamos el reto de re-nombrar el mundo no solo con enunciados, sino con argumentos derivados del análisis de las tramas de poder, otorgándole otros significados a las desigualdades sostenidas sobre el género sexual y los géneros artísticos, reconociendo que el arte representa la dimensión de la heterogeneidad poética, dúctil y polisémica que puede contribuir a romper con los determinismos formalistas que favorecen la despolitización de las formas, ya sea desde la

supuesta “autenticidad” del llamado “arte popular” o desde la supuesta “universalidad” de la herencia del cinetismo, que son apreciaciones vigentes en las políticas del estado como en las privadas. Es decir, seguimos viviendo bajo el imperio de un pensamiento reticular que niega la corporalidad y la diferencia.

Para Mignolo “El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo de ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder” (Mignolo y Gómez 2012: 15). Ese enfrentamiento debe ser ético, contextualizado, humilde y paciente para poder observar todas aquellas tramas de poder que continúan reproduciendo el “patrón colonial moderno binario” y poder entonces “hacer campo” y contribuir así a conformar un horizonte epistémico propio, sobre todo desde aquella institucionalidad que no asume retos desde un sentido autocrítico.

Es importante valorar la insubordinación cultural como un giro reflexivo que ha dado muchos frutos desde la producción artística y la teoría del arte desde mediados del siglo XX, desde una perspectiva crítica hacia la tautología moderna y su herencia colonial para abrirse al abordaje del contexto y de las dinámicas sociales, abordando los procesos de subjetivación individual y colectiva, incluyendo la conformación decolonial del pensamiento latinoamericano como soberanía epistémica. Asimismo, planteo la necesidad de asumir la visión disruptiva de reticulofagia en la medida en que se puede entender: “como el impulso irresistible de

devorar la estructura que representa la retícula en la tradición del arte moderno” (Hernández, 2012). Este concepto acuñado por la artista Argelia Bravo en 2012, y desarrollado por mi persona en una conferencia sobre esta postura subversiva desde el arte, cuestiona también la retícula como forma disciplinaria del conocimiento y como estructura arquitectónica y urbanística que delimita los territorios y los cuerpos. La investigadora venezolana Yuruhary A. Gallardo, quien se ha inspirado en esta reflexión para proponer una estética latinoamericana, advierte que existe:

...una necesidad común de romper con el paradigma impuesto desde Europa y Estados Unidos y proponer otros medios de valoración que no apelen al exotismo o a la simplificación de nuestro arte, por eso cuando vemos obras de arte creadas en diferentes partes de Latinoamérica podemos reconocer una actitud común: la reticulofagia que es propia del acto creativo más subversivo (Gallardo, Yuruhary A.: 2021: 32).

La reticulofagia como actitud híbrida contribuye a ampliar el horizonte social desde la experiencia de nuestro propio cuerpo para reconocernos como naturaleza y conectarnos con esa energía primordial asociada a nuestras pulsiones que han sido secuestradas por la retícula productivista. Asimismo, puede asumirse como política de resignificación porque: “reciclar lo ajeno puede llegar a ser una estrategia transgresora si su operación está orientada a confiscar para uso propio mientras cuestiona los cánones y la autoridad de los paradigmas hegemónicos” (Hernández 2002: 173). Desde esa postura podemos imaginar y conceptualizar nuevas formas para indagar en nosotros mismos y nuestro contexto desde una vivencia más afectiva y polisémica que apunten hacia la conformación de una perspectiva epistémica acorde a las realidades de nuestro territorio.

Notas:

- 1) Este artículo fue presentado en una fase inicial en el conversatorio *Las artes y su historia ¿decolonialidad o eurocentrismo?*, presentado en Caracas, en la Sala Aquiles Nazoa de Unearte, el 4 de mayo de 2023. Está inspirada en algunos trabajos previos de mi autoría, como: El arte como construcción cultural. Reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte, en Relea - Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados, Nro. 29, Caracas, enero-junio de 2009, pp. 51-80; y en el conversatorio Reinención del espacio de Gloria Rojas, presentado en la GAN, Caracas, 11 de junio de 2022.
- 2) Para mayor información, ver: González Stephan, Beatriz, 1996.
- 3) Antes de definirse el repertorio de las bellas artes: poesía, pintura, escultura, arquitectura música, estas prácticas formaban parte del término “matemáticas mixtas”, que incluía a las artes hidráulicas, la navegación, junto a la poesía, la gramática y la retórica. En esta época en que se estaba reorganizando el conocimiento bajo el impulso de La Enciclopedia, se creaban nuevas disciplinas como el conocimiento “Científico o Natural” que agrupaba la aritmética, la geometría, junto a la física, la minerología y la zoología (Shiner, 2004 [2001]: 123-134).
- 4) Ver: Gellner, 2003 [1987]; Ocampo y Peran, 2002 [1991].

Bibliografía

- Castro Gómez, Santiago 2000. “Ciencias Sociales y violencia epistémica y el problema de la «invención del otro»” en: Edgardo Lander (Editor): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas (Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FACES_UCV) y el Instituto Internacional de la UNESCO para la Educación Superior en América Latina y el Caribe (IESALC) pp. 145-161.
- Gallardo G., Yuruhary A. 2021 Reticulofagia o la apropiación caníbal: propuesta para una identidad estética latinoamericana (Tesis de maestría) (Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta).
- Gellner, Ernst. 2001 [1988] Naciones y nacionalismos (Madrid: Alianza editorial).
- Gellner, Ernst. 2003 [1987] Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales (Barcelona: Editorial Gedisa).
- González Stephan, Beatriz 1996 “Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano”, en Beatriz González Stephan (Compiladora): *Cultura y Tercer Mundo. 2 Nuevas identidades y ciudadanías* (Caracas: Editorial Nueva Sociedad) pp. 17-47.
- Hall, Stuart 2016. “Patrimonio ¿de quién? des-estabilizar ‘el patrimonio’ y re-imaginar la post-nación”, Intervenciones en estudios culturales, Pontificia Universidad Javeriana, N° 3, pp. 15-31 / 15, disponible en: https://intervencioneseecc.files.wordpress.com/2017/01/n3_art01_hall.pdf
- Hernández, Carmen 2002 “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”, en: Daniel Mato (compilador) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (Caracas: CLACSO, Consejo

Latinoamericano de Ciencias Sociales) pp. 167-176.

Hernández, Carmen 2012 “Con qué se come el arte o reticulofagia en acción, Conferencia presentada el 31 de agosto de 2012, en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, con motivo del cierre de la exposición de la artista Argelia Bravo, titulada Aula 7. Escuela de cuadros y pepas del Comando María Moñitos, disponible en: https://www.academia.edu/36895508/Carmen_Hernandez_Reticulofagia_octubre_2012_pdf

Mato, Daniel 1992 Narradores en acción. Problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela (Caracas: Academia Nacional de la Historia).

Mignolo, Walter y Gómez, Pedro Pablo 2012 Estéticas decoloniales, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Ocampo, Estela y Martí Peran. 2002 [1991]. Teorías del arte (Barcelona: Icaria Editorial).

Pollock, Griselda 2007 “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (compiladoras) Crítica feminista en la teoría e historia del arte (México D.F.: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero) pp. 141-158.

Segato, Rita 2010 “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial” Quijano, Aníbal y Julio Mejía Navarrete (eds.): La cuestión descolonial (Lima: Universidad Ricardo Palma - Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder) Disponible en: https://nigs.ufsc.br/files/2012/09/genero_y_colonialidad_en_busca_de_claves_de_lectura_y_de_un_vocabulario_estrategico_descolonial__ritasegato.pdf

Shiner, Larry. 2004 [2001]. La invención del arte. Una historia cultural (Barcelona: Editorial Paidós).

Carmen Hernández
(carmenhernandezmardones@gmail.com)
Chilena-venezolana. Es investigadora en arte latinoamericano, con experiencia curatorial y museológica. Licenciada en Artes Plásticas, UCV, 1994. Magíster en Literatura Latinoamericana, USB, 2000. Doctora en Ciencias Sociales, UCV, 2008. Entre 2020 y 2022 asumió la curaduría de la Trienal de Tijuana: I Internacional Pictórica en el CECUT. Actualmente es curadora independiente y docente Agregado a tiempo completo en la Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas, Venezuela. Reside en Caracas.



El potencial epistémico y comunitario del arte de la modernidad/colonialidad vivido y pensado desde la exterioridad

José Luis Omaña

Resumen

En este texto planteo que las artes de la modernidad/colonialidad, determinadas por el concepto de estética, belleza, anti belleza y genio, pueden ser herramientas para el cuidado de la vida, para la vida feliz-plena comunitaria, y no para la racionalidad moderna/colonial como racionalidad de muerte, cuyo fin es aumentar la tasa de ganancia y la tasa de plusvalía, administradas oligárquicamente y por ende, sin justicia. Eso sí, siempre y cuando estas artes sean reconstituidas y restituidas en sus “adentros y afueras”. Siempre y cuando partan de horizontes de sentido, modelos ideales, mitos o utopías no modernas para aportar a la construcción de un nuevo relato del cielo y de la tierra. Es decir, siempre y cuando las y los actores que producen, teorizan, circulan estas artes estén dispuestxs a distanciarse y “desprenderse” de sus privilegios simbólicos, sociales y económicos y a verse crecidos en ese “desprendimiento” y “distanciamiento”.

Palabras clave: arte, modernidad/colonialidad, desprendimiento/distanciamiento, subjetividad, transmodernidad.

Summary

In this text I propose that modernity/coloniality arts, determined by the concept of aesthesis, beauty, anti-beauty and genius, can be tools for the care and happiness of community existence, and not for modern/colonial rationality as rationality of death. But this is possible only if these arts accept the challenge of reconstructing themselves structurally, from beyond modernity/coloniality: as long as these arts (assumed as superior by the modern/colonial project) "detach" from their symbolic, social and financial privileges, and accept to be grown in that "detachment".

Key words: art, modernity/coloniality, existential detachment, subjectivity, transmodernity.

Lo bello-estético moderno/colonial como tecnología moderna de captación, capitalización y racialización de la sensibilidad

El arte no puede seguir siendo una dimensión constituida por seres individualistas y alejados del resto de la trama cultural que, sin proponérselo, continúan complaciendo los intereses de una élite poco preocupada por las condiciones de posibilidad de cambio. Las prácticas artísticas deben tomar en

cuenta las políticas hegemónicas que las absorben -o neutralizan-.

Carmen Hernández

¿Nacidos en América? Deseo y ficción

Comienzo razonando las palabras del título. En primer lugar, por “episteme” me refiero a la posibilidad de conocer, a aquello que hace posible tal o cual conocimiento, a las condiciones de posibilidad de la acción de conocer, y no simplemente al hecho de

conocer o de saber, y mucho menos a un conocimiento intemporal y fetichizado al cual, “si se piensa bien”, “si se sabe pensar” -como diría Descartes- se debe acceder. A lo largo del texto voy a suponer que, en ciertas condiciones muy específicas, las artes de la modernidad/colonialidad pueden servir para elaborar conocimientos, no sólo de la subjetividad y de la propia experiencia estética, sino de la ciencia, la economía, la ética, la política, la pedagogía, la erótica y la sociedad del mundo moderno/colonial. Es decir, que estas “artes” pueden producir un conocimiento de las propias condiciones de posibilidad de la pulsión civilizatoria (moderna/colonial) que produce su propia noción de “arte”¹. Lo cual permite algo así como un tipo de conciencia de las estructuras de la modernidad, por la vía del autoconocimiento de quienes experimentan el tipo de prácticas que denominamos “artísticas” e intelectuales. Tengo la esperanza de que ese conocimiento no deje intacto aquello que conoce, el sí-mismo que conoce. Pero ello no tiene por qué ser así. Está demostrado que el conocimiento ideologizado de la opresión no lleva necesariamente a la liberación.

A lo largo del texto la noción de comunidad la tomo de Juan José Bautista, expresada en escritos como *¿Qué significa pensar desde América Latina?* (2015), así como en sus participaciones en las Escuelas de Pensamiento Crítico Descolonial realizadas en Caracas entre los años 2016-2018. Bautista diferencia “sociedad” y “comunidad”. La primera es la trama específica relacional que produjo la modernidad-colonialidad, universalizada y materializada en la burguesía y en su espacio-tiempo de poder: la ciudad, donde se

secularizan los valores religiosos de la modernidad y surge el capitalismo como religión. La comunidad es el espacio-tiempo del pueblo, del pauper, incluso antes de ser clase, antes de ser proletario. Es el espacio-tiempo de las correspondencias entre los seres humanos, los ancestros y la naturaleza como subjetividades con entendimiento, conciencia y posibilidad de agencia.

La noción de exterioridad es la de Enrique Dussel (2015), entendida como todo aquello que quedó fuera del proyecto moderno y de su totalidad: aquellas realidades que quedaron negadas, encubiertas, opacadas, pisadas, aplastadas, exterminadas, humilladas y ridiculizadas por ese proyecto civilizatorio. La modernidad la entiendo en el sentido de las teorías/prácticas de los debates descoloniales, es decir, no sólo como una categoría histórica (estilística, que es como usualmente se entiende en la historia de las artes), sino como un proyecto civilizatorio que comienza en 1492², fundado en la explotación de la naturaleza y de las energías vitales de los seres humanos, y en especial de los pueblos del gran sur del mundo, transformados en mercancía comprable, expropiable, derrochable y, por último, destinada a aumentar la tasa de ganancia. Ello tiene como fundamento la biologización de la desigualdad (como racialización³), impuesta sobre/contra nuestros pueblos, a través de identidades políticas e históricas coloniales, y a través de la reducción de la naturaleza a ser mero recurso patrimonial y económico.

Por último, lo que aquí denominaré “artes de la modernidad/colonialidad” es un tipo de experiencia y de producción simbólica y cultural, un tipo de oficio

-estético, diría Immanuel Kant⁴- que fue y sigue siendo ubicado en la cúspide de la jerarquía de los oficios (incluso dentro de cierta narrativa descolonial), desde la cual los demás oficios, considerados mecánicos por Kant, son determinados, juzgados y valorados como inferiores.

Yo hablo desde la exterioridad de la modernidad porque vivo en su "afuera" como sujeto miserabilizado-racializado-sexualizado-desterrado, que sólo tiene la posibilidad de vender su corporalidad viviente para sobrevivir.

Lo que voy a plantear a continuación se puede resumir así: las artes, las que están determinadas por el concepto de belleza de la modernidad, de anti belleza (Hall, Foster 2002) y de genio (Kant, Immanuel 1997), que llamaré "artes de la modernidad/colonialidad", y sus sistemas de producción, pueden ser herramientas para el cuidado de la vida, para que el ser humano sea el ser supremo para el ser humano (Hinkelamert, Franz 2017), y no para la racionalidad moderna/colonial como racionalidad de muerte (Bautista, Juan José 2015), cuyo fin es aumentar la tasa de ganancia y la tasa de plusvalía (energética, física, ideológica y espiritual), administradas oligárquicamente y por ende, sin justicia. Eso sí, siempre y cuando estas artes sean reconstituídas y restituidas en sus "adentros y afueras". Siempre y cuando re-existan (Albán, Adolfo 2009)⁵. Siempre y cuando estemos dispuestos a asumir modelos ideales, mitos y utopías no modernas. Es decir, siempre y cuando esos haceres y saberes, o más bien sus actores, jerarquizados como superiores por el proyecto moderno/colonial, estén dispuestos a "descentrarse", a distanciarse (Bautista, Juan José 2015) y

"desprenderse" (Mignolo, Walter 2008) de sus privilegios simbólicos, sociales y económicos, y a verse crecidos en ese "distanciamiento", que en realidad es la llegada de una esperanza y de un más allá del mundo que conocemos: un más allá de la modernidad. Lo cual implica un proceso de desfetichización y por ende, de conversión espiritual.

De fondo voy a plantear que lo bello-estético moderno/colonial, dominado y administrado oligárquicamente, es una tecnología moderna de captación, capitalización, pauperización, racialización y sexualización de la sensibilidad, propia del proyecto mercantil y cristiano-imperial de control de la naturaleza y de los seres humanos. Lo bello y las artes modernas, definidas aquí como herramientas biotecnológicas de captación de la afectividad y de la imaginación, han sido utilizadas por todos los campos de la producción simbólica-matérica del eje Atlántico-Norte, desde las llamadas bellas artes, las artes utilitarias hasta la mediática y las industrias culturales, la agroindustria, la clínica, la farmacéutica, la política y la pedagógica, incluyendo muchas veces las propias perspectivas emancipatorias.⁶

¿Lo bello como experiencia del espíritu comunitario?

Hace tiempo Cristina Russell, bailarina del Teresa Carreño de Caracas, me hablaba de la posibilidad de resignificar lo bello-moderno; resignificar esa tecnología de biocontrol de la subjetividad. Entonces me parecía que una resignificación de lo bello debía ser transmoderna (Dussel, Enrique 2015), y requería ubicar lo bello en

un espacio-tiempo que no es de “fin en sí mismo” o de “finalidad sin fin” (Kant, Immanuel 1997), sino un espacio-tiempo en que se desplegasen herramientas y estrategias de mediación para “la vida perdurable” (Naoa, Aquiles). Esto implicaría que lo bello quedaría disuelto en lo erótico, lo religioso, lo político, lo económico, y en todos los campos de poder y de saber. El fin de la experiencia de lo bello no sería lo bello en sí mismo, por sí mismo, sino el de ayudarnos a cuidar la vida, a racionalizar desde y con el prójimo que nos habita, a pensar “con arreglo a la reproducción de la vida”, y desde horizontes de sentido y modelos ideales no modernos, así como a superar el autoerotismo y a reinventar y reconstruir nuestros bienes/valores comunes afectivos y simbólicos. Sería una belleza no dependiente del arte y de la estética de la modernidad.

Lo bello, así planteado, no sería el privilegio de la experiencia de los sentimientos del sentido común blanco-noreuropeo, sino la experiencia sentipensante de que es posible un “más allá” de la modernidad, el capitalismo y el patriarcado. Sería una experiencia del “sentimiento/pensamiento” como bien común, como uno de los “comunes” que hacen posible la reproducción de la vida comunitaria, la vida de las personas, de natura y de la memoria-presencia de los antepasados. Lo bello no sería un asunto estético, sino profundamente transontológico, es decir, fundado en mitos no modernos, y con capacidad de incidir en la aparición comunitaria de realidades transmodernas.

Me parecía que el desafío no era darle a la belleza un sentido de comunidad, como

hace la publicidad con la construcción de sus fetiches, o darle a todo el mundo acceso a lo bello, en el sentido de las políticas culturales desarrollistas de inclusión⁷, sino de convertir lo bello en una vía, una apertura, una comunicación con el prójimo para construir lo común, lo que constituye comunidad. Es decir, para que la relación con el “más allá” de la modernidad suceda sin -o con menos- mediaciones modernas; una relación que no sea un proceso para sufrir sino para vivir en plenitud. ¿Pero qué noción de belleza sería esa?

Esto implicaría que las artes ya no se considerarían artes de lo bello-moderno, sino haceres, experiencias que utilizan lenguajes técnicos específicos para operar como mediadores en realidades de liberación concretas. Artes/haceres que no sirven para la contemplación desinteresada o para el mercado del arte, para crear prestigio oligárquico y apariencia de estatus, sino que sean útiles para cultivar, parir, nacer, criar, comer, beber, abrigar, amar, sembrar, cocinar, sanar, encontrarse, comunalizarse con soberanía de vida y desde el principio de cuidado de la vida -no solo la humana-. Lo cual implica una retoma de la capacidad ritual que las artes siempre tuvieron antes de la modernidad, y que todavía sigue presente en pueblos exteriorizados por el proyecto civilizatorio moderno/colonial.

Las jerarquías determinadas por dicho proyecto nos hacen pensar que lo artístico está en la danza, en el teatro, el cine, la plástica, en las industrias culturales, en la mediática, en elementos estéticos, estetizados o folklorizados de la fiesta popular, es decir, en lo que institucionalmente se denomina “artes”, sean populares o no. Y de hecho lo artístico

está ahí (encapsulado, descontextualizado, fetichizado), pero también está en muchos otros haceres inferiorizados por el tipo específico de jerarquización racial, por el patrón de poder fundado en la raza⁸ que la modernidad-colonialidad le impone a la inventiva y a la fabricativa humana.⁹

Por otro lado, es también propia de la matriz colonial –pero de izquierda– la idea de que las artes de la modernidad, superiorizadas-racializadas, derivan como superestructura de otros haceres asumidos como no artísticos y, a lo sumo, como fuentes de las que emana lo artístico. Se piensa que las artes surgen, como superestructura, de los oficios humanos llamados "productivos" y de la naturaleza. Se supone que de la cría de animales, la crianza de las y los hijos, las prácticas religiosas minorizadas, la partería, la cocina, el trabajo doméstico, manual, técnico, etc., derivarían el canto, la música, la danza, la expresión plástica, la arquitectura, etc. Se nos olvida que hasta hace muy poco aquellos oficios eran llamados "artes".

Esta es la posición clásica de Luckacs, la idea de que las artes son una forma especial de lo humano, y que devienen como superestructura de las actividades pragmáticas que hacen posible la sobrevivencia humana en su cotidianidad. Desde esa lectura, las artes serían el resultado de las relaciones sociales de producción y de los medios de producción. No serían valoradas ellas mismas como medios de producción. Luckacs parte de la lectura mecanicista que se hace de Marx, que supone que la superestructura surge de la estructura material en una relación determinista. Hay compañeras y compañeros muy luchadoras, con posiciones

muy de izquierda que siguen esta matriz de opinión, e insisten en algo así como "la cosa particular del canto, la voz, los sonidos, el movimiento corporal, la expresión plástica, etc", presente en los ritos y la fiesta popular. Esta visión es deudora de la del marxismo del siglo XX, y se basa en el mismo proceso descontextualizador que la modernidad/colonialidad le impone a la totalidad de la existencia.

Incluso Enrique Dussel (2018) entiende en muchos sentidos la noción de arte modernamente (es decir, como canto, danza, literatura-poesía, expresión visual, etc.), y plantea que es la forma en que se culturiza lo que él llama la "aisthisis natural". Del canto del gallo se pasa al momento cultural de la canción humana, o de la música. Este planteamiento sigue enmarcado en la utopía moderna del arte, o en lo que he llamado en otros textos "la religión moderna del arte". Dussel asume la división clásica, mecánica y cartesiana entre naturaleza y cultura que está en los fundamentos de la modernidad, y que está siendo ampliamente revisada a la luz de hallazgos arqueológicos en la Amazonía. Estos hallazgos apuntan a que la existencia de la selva y sus características biológicas están relacionadas con el modo de vida de pueblos anteriores a la invasión ibérica. Esto implica una compleja simbiosis humano-natura (ver: Varese, Stefano; Apffel, Frédérique; Rumrill, Róger (coord), 2013, *Selva vida*).

Sobre la cuestión del arte y la estética, la propuesta dusseliana de la estética de la liberación es tematizada desde los horizontes de sentido de la modernidad. Esto demuestra el poder de la estética como forma religiosa-pública de la cultura secular

de la modernidad, y enseña que el campo del arte es el campo privilegiado al que se le permite hablar laicamente de la espiritualidad del sistema dominante.

¿En una fiesta popular, cuál hacer es artístico y cuál no? ¿Cuáles hacedores son artistas? ¿Cómo se distribuyen o se administran las jerarquías técnico-simbólicas? En el San Juan de Chuao o de Curiepe el arte del músico no es más importante que (ni deviene del) arte de la tejedora de la cofradía, que además canta y baila al santo, cuida la casa, cría a hijos y nietas, resguarda los saberes, los sabores y los cantos, es maestra cocinera, hierbatera, curandera y conuquera.

En la comunidad Wotuja de Alto Carinagua, el chamán Rufino canta y sopla yopo durante toda la madrugada cada dos noches; mantiene a raya a los invisibles, los verdaderos dueños de la selva, consigue la proteína para toda la comunidad en el mercado de Puerto Ayacucho; teje toda clase de utensilios, construye churuatas y caneyes, siembra, guarda la memoria mítica de la comunidad, conduce una escuela de conocimiento indígena que no tiene horario.

En esos contextos, la danza, la canción, la palabra, la producción que nosotros llamamos “plástica” o visual, y en general la producción de imágenes, tienen una función mítica-espiritual, ritual, política y económica inseparable de los haceres de la cotidianidad que cuidan la reproducción de la vida-plena, la vida posible más allá de la dominación moderna, colonial y capitalista.¹⁰ El folklorismo y el tradicionalismo, como políticas subjetivadoras del Estado nación y luego de los estados transnacionales, funcionan

opacando estas operaciones rituales de la vida del pueblo.

En la modernidad/colonialidad, el campo institucionalizado del arte y las industrias culturales administran la jerarquía de ciertos oficios que, por razones históricas, son susceptibles de generar prestigio social y por ende, pueden producir mayor capital financiero. Estas jerarquías operan sobre el campo del arte a través de 1) la tecnificación -como científicismo-desarrollismo- de los procesos de producción, teorización, circulación y consumo; 2) una pedagogía centrada en el genio, el prestigio, el ninguneo de la diferencia cultural, cognitiva, motora, etc., la racialización (biologización de la diferencia colonial) y la lucha de clases, 3) y a través de los estamentos legales en torno al concepto de propiedad intelectual y patentes, fundado en -y justificadora de- los dos puntos anteriores.

En esta discusión hay que resaltar dos asuntos de fondo: el de la raza y el de la clase. Igual que las jerarquías raciales, las estéticas y las artes de la modernidad/colonialidad generan diferencia colonial y distinción social, existencial y de clase. Producen una desigualdad que luego se biologiza a través de la idea de genio.¹² El segundo asunto de fondo es el de la distinción de clase: desde finales de la Edad Media, tratadistas de las artes y artistas que no contaban con prestigio social -como los pintores renacentistas- lucharon contra el estatus feudal por adquirir prestigio social, por “ascender socialmente”. Los banqueros florentinos y venecianos (como los Medicci) pioneros de la modernidad, como luego los holandeses y los prusio-germanos, fueron piezas clave en esto. Vieron en los artistas visuales marginalizados una fuente de poder cultural y cultural. Esa

instrumentalización del arte a manos de las oligarquías para perpetuar la cultura burguesa perdura hasta nuestros días.

Entonces, como se ve, voy aquí construyendo la palabra “arte” de dos maneras: 1) como biotecnología moderna/colonial, y 2) como oficios fuera de, o en los márgenes de, o en tensión con las jerarquías modernas/coloniales del trabajo.

A partir de esas dos tematizaciones, mi objetivo será plantear que las artes modernas y coloniales -racializadas, sexualizadas y jerarquizadas como superiores-, además de -o a pesar de- desarrollar complejos procesos técnicos, determinados por la ideología del desarrollismo-cientificismo y por el ideal de muerte y dominación antes expuesto, pueden tener una función teórica, es decir, pueden ayudar a pensar y agenciar las luchas del poder popular, por ejemplo, o aportar metodologías para las ciencias sociales; pueden ayudar a activar procesos políticos en contextos específicos -no sólo artísticos-; pueden servir para potenciar tramas comunitarias políticas: hacer que la gente se encuentre para construir lo común, para "hacer político lo personal"; pueden tener una función pedagógica crítica, incluso liberadora: para aprender e intercambiar saberes; e incluso pueden tener una función sanadora sicofísica, como sucede con la gente que utiliza su formación técnico-artística como medio de sanación colectiva. Pero, sobre todo, pueden ayudar a restituir el espíritu de lo comunitario, pueden provocar la presencia de la ausencia del más allá de la modernidad, ayudar a convocar el advenimiento de un mundo desconocido.

Pero, como dije antes, esto es posible “si y solo si” estas artes, y en general quienes

las ofician -los llamados trabajadores intelectuales-, asumimos la ardua tarea de desmontar las jerarquías que nos superiorizan; si nos desprendemos profunda y estructuralmente de estas jerarquías, si asumimos la conciencia de su particular historicidad-opresora-racializadora-sexualizadora, y si comprendemos la posibilidad de ensancharnos y transformarnos trascendiendo el poder de esas jerarquías. En suma, si quienes producimos estas artes de la modernidad sospechamos de absolutamente-todo-lo-que-nos-constituye, y descubrimos en ese recelo la posibilidad concreta de vivir bajo cielos míticos no modernos.

Plusvalía ideológica y subjetividad

Todo esto puede ser generalizado en el hecho de que los seres humanos tenemos la posibilidad de subjetivar la realidad y de objetivar nuestra subjetividad -en el sentido de realizar la subjetividad materialmente. Pero también podemos objetivar simbólicamente, a través de artefactos signo-somáticos, la subjetividad tanto como podemos subjetivar signo-somáticamente la realidad material -a través del deseo, la imaginación y la inventiva. Ello sucede en el proceso social del trabajo, por un lado, y en la experiencia erótica y ética del cara a cara de la liberación (Dussel, Enrique 2007), es decir, en la apertura del encuentro con la alteridad como alteridad radical, como diría Rita Segato (2017), e incluso con lo-otro-que-humano.

El desafío es pensar los tipos de trabajo y las acciones de la sabiduría humana y comunitaria más allá de las estrategias de dominación, lo cual nos conduce a la función

liberadora del trabajo -entendido como la acción de proyectar mundos posibles más allá de la modernidad-, que en nuestro caso se funda en la espiritualidad insurrecta de los pueblos exteriorizados. Esto implicaría pensar el trabajo, incluyendo por supuesto el trabajo que llamamos artístico, desde la conciencia comunitaria, desde los autogobiernos comunales, desde la proyección concreta de acciones/imágenes/inventivas comunes, compartidas, más allá de la administración oligárquica de los excedentes simbólicos, subjetivos, mentales-gástricos, energéticos y espirituales.

Tengo en cuenta que en el trabajo de subjetivar la realidad, en el trabajo de producir bienes comunes, cosas que sirven, que son verdaderamente útiles para la vida, no sólo aparece la posibilidad de la administración de los excedentes materiales -el plus del trabajo nunca remunerado como extracción de energía vital-, sino que ese excedente material conlleva un excedente subjetivo, un excedente de subjetividad: la presencia de lo espiritual contenido en la energía vital que, a su vez, es contenida en la mercancía, y que en lugar de servir para reproducir y proteger la vida es extraída y robada para ofrendar al Dios Capital. Esto es lo que Ludovico Silva (2017) llamó “plusvalía ideológica”, el robo de nuestra energía psíquica en el proceso social del trabajo y en el consumo de mercancías.

Comprendo la plusvalía ideológica así: cuando transformo artesanalmente el maíz en arepas para la venta, termino por querer -en un sentido carnal y amoroso, desde el apetito sentipensante- esas arepas; me veo amándolas, y me identifico con ellas, con mis arepas, porque me doy cuenta de que no son más sino que son de un pueblo, de

una cultura con historia. Pueblo que se materializa en mis manos, que son apenas una carnalidad más de su historia. Pero a la vez veo en las arepas un poco de mi sangre, que también es la sangre del prójimo, de los vivos y de los muertos. Mi amor palatal-gástrico-afectivo es mi identificación con una particular historicidad (en conflicto), que yo reconstruyo y revivo cuando hago arepas.

Pero, y he aquí el centro del problema, en las arepas no cabe todo el amor que pongo en ellas, no cabe toda esa historia, pues es energía vital y espiritual (en el sentido de energía para construir la vida perdurable) de miles de años que no cabe en ningún lugar, en ningún objeto, en ninguna arepa particular. Aquel amor es incontenible, y por eso las arepas son artefactos simbólicos y culturales signo-somáticos. En el proceso social del trabajo de hacer arepas para la venta, no solo genero un plusvalor económico sino que también re-produzco una infinitud amorosa ancestral, que el capitalismo y la modernidad intentan convertir en un plusvalor ideológico y psíquico -a través de la explotación de la necesidad humana de creer. Esto se intenta hacer, con bastante éxito, buscando detener tal infinitud amorosa en la forma de un excedente simbólico, ideológico y somatopoiético que tiene su concreción en la imposición somática, gastro palatal y psicológica de mercancías que corporeizan en nosotros la creencia en el Dios Capital y en la modernidad. Imposición que “consumamos en el consumo” de mercancías como la Harina PAN en tanto fetiche o falso dios.

En todo trabajo se entrega energía de vida y creencias, de modo que todo producto contiene energía de vida, es decir, impulso de vida y ganas de vivir sus creencias asociadas. Esa energía proviene del (y es) trabajo vivo,

como aquello que hace posible el trabajo: el hecho de vivir, que no tiene valor, que es lo que pone el valor y desde donde se extrae el valor. Pero ese amor, que es bien común -porque el amor está más allá de toda propiedad-, puede ser administrado oligárquicamente a través de tecnologías para atrapar y capturar la afectividad. El ejemplo clásico son las iglesias cristianas y católicas, que hacen que el amor a Dios sea redirigido hacia ellas mismas. Ello deriva en amor extraído y capitalizado, convertido en capital cultural y cultural a través de toda clase de artefactos signo-somáticos y simbolizantes. De igual manera, la modernidad y el capitalismo hacen que el amor producido en el proceso social de trabajo, que es incuantificable, aumente la tasa de ganancia a través de procesos de filiación y fidelidad amorosa, físico-química (tacto-gastro-palatal-hormonal) hacia los productos industriales y sus marcas.¹³

De ese excedente simbólico, de esa energía vital y esa fuerza amorosa sin límites, es de donde parte la producción de formas de identificación y de identidades: la identificación que los pueblos generan con lo que hacen y con lo que recuerdan que han hecho, es decir, con sus particulares historias y mitos. Estas identidades son constantemente acechadas y robadas por poderes modernos que utilizan esa energía identitaria para su propio beneficio, a través del diseño, la publicidad, la escuela y todas las instituciones del Estado-Nación (con su producción de identidades políticas homogéneas), el sistema de salud y el arte moderno/colonial anclado al concepto de genio.

Esa fuerza productiva, simbolizante e identitaria, cuando se vive como bien común,

genera identidades y experiencias signo-somáticas no administradas oligárquicamente. Es lo que pasa con las cofradías de algunas fiestas populares -en sus elementos menos folclorizantes/estetizantes-, por ejemplo.

Evidentemente, uno de los problemas centrales es quién, quiénes y mediante qué mecanismos se administran, en el proceso social de trabajo, esas creencias y esa energía de producción de identidad, simbolicidad y amor. La historia nustramericana y venezolana puede comprenderse desde quienes se han apropiado oligárquica e históricamente de la administración de los amores y las creencias de las personas y los pueblos. Pero también puede comprenderse desde quienes trabajan por la soberanía amorosa y la liberación palatal-gastro-mental-espiritual, como liberación de la sensibilidad y la subjetividad. Ese trabajo es, sin duda, el del espíritu de la liberación que el pueblo sabe profetizar y encarnar: el espíritu de la revolución: la fuerza energética-material que pulsa por la concreción del más allá de la modernidad/colonialidad.

Un poco de historia

En el capitalismo y la modernidad, la gestión oligárquica del excedente simbólico se funda en la idea del alma individual como origen de todo ser, o como la formalización última del ser universal. Esta idea tiene uno de sus orígenes en el neoplatonismo renacentista del siglo XVI y en el luteranismo. Desde entonces, se supone que toda la producción simbólica, y en especial la artística -en el sentido ya moderno-, tiene como fin hacer crecer el espíritu individual,

o hacer que el alma de la gente -“cierta gente elegida”, culta, o con cierta “disposición del alma”, como luego se dirá- se eleve por encima de la llamada “gente común”. Esta es la creencia moderno/colonial, fuente de la metafísica y de la religión europea y eurofílica del arte. Hay que subrayar que esa creencia se funda en la idea de un alma individual y no en la comunidad de almas -prójimo. Esta última suele ser teorizada como cosa del pasado o como cosa que se da por añadidura. Al fundarse en el ego-individuo, en las “facultades humanas” -tematizadas por Kant-, queda invisibilizado el lugar del cual proviene esa alma individual, es decir, su origen necesariamente agregado a otras almas, y así se borra el alma del alma, que necesariamente es la vida espiritual de la comunidad, que está en su materialidad. Esto genera el espejismo de que el alma individual lo crea todo. Así arranca el fetiche del alma individual, de donde devienen todas las categorías modernas del arte y de la estética -como la idea tan socialmente arraigada de que el alma egocentrada requiere expresarse.

Tal fetiche se autoconfirma y se reproduce en la idea de belleza y de genio, teorizadas por Immanuel Kant y en general confirmada por los pensadores y artistas de la modernidad/colonialidad. Como veremos más adelante, tal autoconfirmación es la del ego conquiro (Dussel), porque implica una pretensión de dominio de la llamada razón humana -fetichizada, separada de su origen cósmico, o de la totalidad de lo vivo- sobre el mundo ontificado, reducido a ser objeto, cosa dependiente de un sujeto -el artista o el científico- que se asume creador. Como dice Javier Romero Flores (2015):

Lo bello reproduce una forma particular de comprensión de la realidad que presupone a esta idea como parte componente de un objeto y, al mismo tiempo, como percibida y representada en la mente de un determinado sujeto. Esta manera de comprender la realidad, que ha sido concebida por la modernidad/colonialidad como la “más desarrollada” y ha sido elevada al estatus de ciencia, atribuyéndole características de universalidad, se sustenta a partir de una estructura de relaciones sujeto-objeto a partir de la cual se supone la existencia de un sujeto racional, que para el tema puede ser considerado sujeto creador (artista), y la de un objeto construido, que en este caso será el objeto creado (obra de arte). Entonces, así como para el conocimiento este modo particular sitúa al sujeto como sujeto de conocimiento por encima de la cosa o ente, como objeto cognoscible; en el campo que nos compete, el creador se sitúa por encima de su creación, y en lugar de conocimiento científico se produce la creación artística, cualidad que, como privilegio, sitúa al artista no solo por encima de la obra de arte, sino por encima de la “gente común”, como “genio creador”, al nivel de la divinidad.

El espíritu común, el espíritu comunitario, del prójimo, la energía amorosa y cuidadora de la vida de grupos humanos, queda así como objeto de explotación. Y al final, ni las personas individualizadas ni sus almas tienen la posibilidad de acceder totalmente a esa energía amorosa fetichizada, porque, “des-sujetada” -aislada, marginada- como está de la subjetividad comunitaria, esa energía amorosa es fácilmente robada por los capitales transnacionales que la procesan industrialmente y luego la regresan en forma de mercancías que nos prometen amor, y que

a cambio de nuestra energía mental, corporal y espiritual nos dicen qué es el amor y cómo amar, e incluso nos dicen cómo creer y en qué creer, y qué es la identidad y cómo asimilarla y actuarla. Se trata de una verdadera "paideia" de la modernidad.

Cuando Kant habla de las facultades del ánimo como conformadoras del ser -de conocer, de desear y de sentir placer- invisibiliza el trabajo social de producción del placer social y comunitario, que nunca es placer en sí mismo sino momento constitutivo de todo hacer, del tiempo de trabajo socialmente -o comunitariamente- necesario de producción y reproducción de la vida espiritual-material de la comunidad.

Para Kant lo primero es el sujeto con alma, el yo con alma, no el sujeto social o el alma social, y menos el alma o más bien el espíritu de la comunidad -en el sentido trans-romántico¹⁵-, sino el alma del sujeto: "sujeto" a su propia alma y al concepto abstracto, homogeneizado-encasillado de ser humano¹⁵. Kant hace lo mismo que Adam Smith, que arranca su filosofía diciendo que en el principio de la llamada "civilización universal" hubo un sujeto-individuo productor, y luego otro sujeto-individuo, y luego ambos sintieron una natural inclinación al intercambio.¹⁶ Gracias a esa natural inclinación nace la economía, según Smith. Y Dussel lo desmiente: "en sus primeras líneas Smith borra toda la historia humana, porque nunca hubo un sujeto primero sino que hubo una comunidad: lo primero no es el intercambio sino la vida".

El arte moderno y colonial (como herramienta de control social y como tecnología de captación de los excedentes afectivos-imaginativos y simbólicos) no está hecho ni siquiera para el individuo como

persona concreta, sino para el sistema de reproducción de capitales y de reafirmación o culto de la modernidad como gran mito. Nuestro caso más cercano es el de Armando Reverón, que al amparo de la narrativa del artista supuestamente autoexilado de la "civilización", fue explotado simbólica y económicamente por la burguesía caraqueña y ahora por la gringo-latina del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Incluso, si observamos las prácticas de algunos artistas, historiadores, promotores y filósofos de las artes, que intentan escapar de la religión del sujeto-individual, y que proclaman la necesidad de la subjetividad-comunitarista, llama la atención lo fácil que suelen ser aplastados por las fuerzas de la individualidad moderna, reducidos a su espacio-tiempo: celda, salón de arte, lugar en la orquesta, puesto en la compañía de danza, publicaciones, disco, etc. Al final, en esta lógica quedamos reducidos a ser sujetos-individuos que crean para sí: para expresarse, para enunciar su supuesta alma individual. Presas fáciles del sistema de las artes.¹⁷ En otro texto veremos que el paradigma de la expresividad es característico del tipo de existencia que nos impone la modernidad como mandato.

La función ritual -ocultada por los actores del campo del arte en el capitalismo- fue y es confirmar la -construida- naturaleza autoerótica del sujeto moderno, su supuesta supremacía ante la naturaleza y ante los otros sujetos reducidos a objetos, a la vez que confirma el ethos del narcisismo-fetichista del sujeto-capitalista, la subjetivación del consumo capitalista como destino biológico, como naturaleza.

En muchos sentidos, el campo del arte fue el laboratorio de control de la

experiencia somato-simbólica de la modernidad/colonialidad. Las herramientas de ese campo fueron utilizadas como arma para controlar la simbolicidad de los pueblos del Abya Yala.¹⁸ En el siglo XX la política y la economía se estetizan y se vuelven artísticas a través de la fotografía, el cine, el diseño y la publicidad. Exagerando un poco, podría decirse que la era posfordista toma del campo del arte todas sus herramientas de biocontrol. Del museo, el salón, el environment y la instalación de los años 30 a los 60 provienen el concepto y las estrategias de los centros comerciales de los años 80 y 90; del teatro y del happening provienen la performática de los políticos desde antes de la Segunda Guerra Mundial. Del dibujo, la fotografía, el diseño y el cine surgen la imaginería y la imagología normativas de la industria clínica, de la farmacología y la pornografía.

Esta historia tiene su origen en el espacio-tiempo de arranque de la modernidad. En la obra y vida de Leonardo da Vinci el arte sirvió como tecnología para la conquista simbólica y real de la naturaleza. Leonardo “dibuja” la teoría de la identidad moderna/colonial del ego conquiro entre razón y naturaleza.¹⁹ La perspectiva y el punto de fuga son las representaciones sensibles del infinito moderno, es decir, representaciones sensibles del “yo pienso”, de lo que Descartes luego llamará la “conciencia”.²⁰ Así como la retícula renacentista es imagen de la res extensa cartesiana, de la naturaleza como cantidad -más de un siglo antes de Descartes. Con ese “yo-como conciencia del yo-individual” el Atlántico Norte buscará detentar el control absoluto sobre la realidad.²² Para ello impondrá un quiebre dualista entre la

conciencia y el cuerpo, con supremacía de la primera. La conciencia del yo que duda de la realidad-real, que supone que existe porque duda -es decir, porque piensa, y que luego configura y juzga la realidad desde su propia existencia-pensamiento como criterio de verdad- se nos impone colonialmente como totalidad.

El trabajo de Leonardo da Vinci es ya una “biotecnología moderna”. A través de técnicas de producción visual, el arte del Renacimiento buscó reducir la naturaleza, el cuerpo y la realidad a la estructura “trascendental” (diría Kant) de la racionalidad de la modernidad. Mientras esto ocurre, Tomás Moro denuncia la usurpación y el robo de las tierras comunes en lo que hoy llamamos Europa, convertidas en tierras de monocultivo a manos de terratenientes. Moro denuncia el origen del agronegocio, que fue y sigue siendo la práctica concreta de imponer la identidad entre el yo (como individuo-razón) y la naturaleza por sobre las realidades de los pueblos y sus alteridades radicales (Moro 2015).

Esa tecnología tiene otro momento de desarrollo en la noción ilustrada y pre-romántica de gusto. Específicamente en Inglaterra y Alemania del siglo XVIII: en Hume y su norma del gusto y en Kant y su teoría del gusto como criterio del juicio estético. La finalidad política de estas dos teorías fue consolidar, en el ámbito de lo simbólico-matérico de la burguesía europea y de su expansionismo mundial, la hegemonía de la subjetividad moderna/colonial (en tanto subjetividad individualizada-indivisible-idéntica a sí misma) como paradigma humano y social. Desde entonces, el buen gusto lo tiene aquel que domina el sentir y que supuestamente sabe cómo sentir: aquel que

logra la identidad entre la verdad de la razón ilustrada y la imaginación moderna, es decir, entre el yo como pensamiento y los sentimientos como unidad del sentir. Aquel que domina su pasión a través del gusto, y asume que el gusto es algo así como el sentimiento más parecido a la razón egocentrada.²³

Sin embargo, las relaciones entre arte y política, o entre el campo del arte y los mecanismos de control social, son ocultadas en el concepto mismo de arte de la modernidad, que es inoculado a la opinión pública como expresión libre y liberadora del sujeto individual, como estadio superior de la supuesta *aisthesis* de la naturaleza. Lo cual esconde y "encubre" la operatividad ritual, ontológica y metafísica-matérica, religiosa, política, pedagógica, económica y hasta militar del mundo moderno/colonial del arte. Esta ideología es la fuente de los optimismos de izquierda respecto al arte. En general, hay la creencia de que el arte tiene la posibilidad de liberar la sensibilidad humana. Pero ya esa es una trampa de la ideología moderna que separa sentir y pensar. Al parecer, las izquierdas y las derechas se juntan en ese optimismo. Para las izquierdas es cuestión de producir contenidos revolucionarios con el fin de afectar la simbolicidad y los imaginarios. Para las derechas, el artista es un enviado de dios. Ambos son herederos del romanticismo y el idealismo alemán, el de derecha y el de izquierda.

Artistas, críticos, productores, curadores y teóricos de las artes como subjetividades al servicio de la dominación colonial

Como subcampo de la biotecnología moderna, el campo del arte estético, y en general el de la producción simbólica de la

modernidad, está signado por la extracción y confinamiento de la experiencia de los sentires con fines mercantiles. Esto se sustenta en el concepto moderno de estética, convertido a partir de los alemanes del siglo XVIII en sub-totalidad o totalidad - dependiente de la modernidad como totalidad.²³ La tarima, la exposición, el concierto, el disco, la publicación, el "paper", el libro, la pantalla son escenarios de culto al fetiche de las mercancías matérico-simbólicas de la colonialidad/modernidad. Allí las energías poéticas humanas y el antiguo poder ritual comunitario de las artes son reducidos al espectáculo, a la contemplación y la expectación estética. De este modo ese poder queda aislado, fetichizado y luego recontextualizado en el universo del consumo y la hegemonía del valor de cambio por sobre cualquier otro valor -incluso por encima de la vida misma como fuente de todo valor.²⁴

Esto permite que el arte de la modernidad -incluyendo su teorización, promoción, administración, consumo, etc.- sea valorado como el más alto ejercicio y expresión de la libertad individual y del espíritu moderno -absolutizado por Hegel. La energía potencial de generación y transformación del mundo es convertida así en fuerza de trabajo artístico, cuyo mayor esfuerzo cae en la producción de efectos de legitimación social, reconocimiento y prestigio simbólicos como formas de "plusvalía ideológica".

El campo del arte en el proyecto civilizatorio moderno/colonial es el campo de confinamiento y control del potencial comunalizador de las experiencias del hacer-imaginar-entender-aprender-sentir que nosotros llamamos artísticas. Lo cual, a mi

parecer, está en la base del fetichismo de la modernidad, del que habla Juan José Bautista (2018) a partir de su diálogo con Franz Hinkelammert.

Ese control se ejerce a través del sistema de las artes y de sus instituciones, y a través de la promoción (como propaganda) de que la inventiva, la creatividad, la imaginación, la afectividad y la expresividad humanas sólo existen en plenitud en el contexto del proyecto civilizatorio moderno/colonial, es decir, que sólo son realmente humanas dentro del sistema-mundo moderno/patriarcal/capitalista/cristiano/colonial/racializado. La verdad es que la creatividad, la imaginación, la sensibilidad estética existen fetichizadamente en la modernidad. Es decir, existen desligadas de los procesos totales de "la vida de las comunidades de vida". Tal fetichización está en la base del campo del arte y en la producción intelectual en general.

Desde Giorgio Vasari y los Medicci -en la Florencia y la Venecia de los siglos XV-XVI-, pero fundamentalmente desde la globalización de la revolución romántica europea -siglo XVIII-, las fuerzas del sistema mundo moderno/colonial ponen a circular por medios hegemónicos la idea de que, en esencia, y a diferencia de cualquier otro trabajador, el artista es alguien que puede ser libre porque puede -por "voluntad de poder"- expresar la verdad de su alma, su profunda sensibilidad estética, su poder creador humano... Algo similar se piensa acerca de la libertad económica. El sentido común liberal plantea que cualquier ser humano -universalizado por el discurso moderno- puede llegar a ser dueño, propietario, poseedor de capital, y por ende libre como Henry Ford o como los dueños del

Deutsche Bank, cuando en realidad ninguno de esos sujetos existiría sin la explotación sistemática de millones de vidas trabajadoras, a quienes se les impone la creencia de que, con mucho trabajo y fe en sí mismos, pueden llegar a ser como Henry Ford.²⁵

Lo mismo sucede en el campo del arte

El artista y el crítico-teórico de las artes -cuyos modelos son Leonardo Da Vinci y Giorgio Vasari- son subjetividades producidas por la modernidad/colonialidad. Es decir, sólo tienen 500 años. No son sujetos transhistóricos, anteriores a la invención de Europa entre los siglos XVI y XVII. Son sujetos utópicos-ideales que se valoran como la más alta manifestación de la metafísica occidental: la metafísica de la divinidad del alma-individual-sintiente-pensante-propietaria e independiente -poseedora-creadora-autora-europea-blanca-masculina- en la cual cree el yo-pensante-propietario, o quienes aspiran a serlo. Esta creencia, que se practica como religión, o como parte de la religiosidad del capitalismo y la modernidad, está en la base del tiempo-espacio ontológico moderno.

A pesar de que la modernidad/colonialidad se asume como proyecto secular, tal metafísica es valorada y ritualizada como lo sagrado en sí, y como parte importante de la religión del dinero como capital. El yo del artista moderno y del crítico-teórico-profesor de las artes modernas, también está ligado religiosamente a esa misma metafísica. El artista y el intelectual son representados como unos de los seres más sagrados y cercanos a la verdad de la metafísica moderna, como aquellos en quienes la verdad de esa alma-individual-autora-creadora-

europaea-universalizada se hace cuerpo. Ambos son, además, valorados como iniciadores, como sacerdotes-chamanes de esa religiosidad.²⁶

La/ el artista moderno es concebido como una de las representaciones humanas más puras del relato metafísico moderno.²⁷ Es, como identidad histórica y política, la mejor representación del fetiche de la modernidad. Sobre el artista²⁸ se arroja el pesado privilegio de ser protector de la sensibilidad y la afectividad del Atlántico Norte globalizado; protector de lo más profundo del alma del yo-individuo y de la subjetividad moderna, liberal, racista, patriarcal y capitalista.^{29 30}

Sin embargo, como subjetividades explotadas por el capitalismo mercantil para la reproducción de capital simbólico, cultural y cultural, lxs artistas son lxs primerxs a quienes se les extrae plusvalor ideológico. Y se les extrae doblemente: 1) porque, cuando tienen conciencia de lo que hacen, son los que generan los más finos mecanismos de extracción masiva de plusvalía ideológica; y 2) porque, con esa misma (auto) conciencia (cuando la asumen y llegan a ella), aceptan continuar el juego de la extracción masiva de plusvalor ideológico.³¹

Tal necesidad de masificación, propia del capitalismo mercantil, explicaría porqué la modernidad comienza convirtiendo a los artistas de la visualidad, la arquitectura y el sonido en los más privilegiados. Recordemos que hasta el siglo XV, en lo que después de la invención de América se llamará Europa, las artes visuales y luego la música tenían una función masificadora-evangelizadora de la religión católica. Ese mecanismo es utilizado por los burgueses, primero italianos y después alemanes (o prusiano-germanos)

para masificar el aura de su emergente poder.

Pero, como dije, esos mismos artistas son los primeros explotados. Hasta el día de hoy la captación de fuerza de trabajo artístico no le cuesta nada o casi nada al sistema. Quienes aspiran a ser artistas trabajan desde el amor a la utopía -universalizada y consolidada por el romanticismo- de que a través del arte podrán acceder a la libre expresión del yo individual -es decir, que accederán a ser humanos-, y que, al mismo tiempo, podrán llegar a ser propietarios de su obra. Pero en realidad las y los trabajadores artistas no son como los trabajadores de la fábrica, que al sistema les cuesta producirlos, sino que están más o menos al mismo nivel de la subjetividad femenina-madre en el patriarcado-capitalismo: las mujeres que reproducen la vida del próximo obrero u obrera, y cuyo trabajo de cuidar la vida no lo paga nadie. A las y los artistas, sobre todo las y los estudiantes de arte, entusiasmados con el optimismo estético dominante -tanto de derecha como de izquierda- les ocurre algo parecido, pero de menor intensidad que a la mujer-madre de la civilización cristiana/patriarcal/colonial. El optimismo estético hace que las y los estudiantes de artes y sus familias sostengan el sistema de las artes sin retribución económica y con un relativo reconocimiento social. Desde luego, la mujer-madre recibe mucho menos o casi nulo reconocimiento social. Desde luego, la mujer-madre recibe mucho menos o casi nulo reconocimiento social. Es más, la sociedad suele atacarla y presionarla para que no amamante, por ejemplo, y ceda su poder a la industria farmacéutica y clínica.

Esto quizás explica porqué a muchos

artistas-teóricos-curadores, productores, intelectuales, etc., les cuesta identificarse como clase, e incluso como sujetos comprometidos con una ética social -mucho menos comunitaria- y con algún proyecto político. En general, se sienten por encima o al margen de todo lo político-concreto. Sobre ellos cae la estructura filosófica del liberalismo en su versión kantiana-romántica, que dice que el arte no tiene nada que ver con la ética, ni sirve para conocer la realidad. Pero además, esa narrativa le dice a los artistas que se parecen a un dios porque supuestamente “crean como un dios”, y porque se expresan como un dios, aunque el sistema les esté matando de hambre. En la práctica, o en concreto, los artistas son sacerdotes del culto a la religión del Capital que no le cuestan casi nada al sistema. Con regularidad son, incluso, mártires de las industrias culturales.

Lo interesante, por ser digno de un trabajo aparte, es que esta divinización del genio artístico se expande luego al resto de los campos académicos-políticos-burocráticos de la modernidad, a la opinión pública y a la sociedad toda. El genio artístico sirve como paradigma de la subjetividad para los campos de la economía, la ciencia, la política y en general para todos los campos de poder de la modernidad/colonialidad.³²

Quien quiera hacer, haga, promueva, teorice y valore el arte de genio le sirve al proyecto moderno/colonial: a la desaparición de la comunalización del excedente y a la instalación del ser como ser-propietario-individual-independiente, y por ende le sirve al despojo de los pueblos y de sus tierras, así como a la anulación de las alteridades radicales, convertidas en folklore o en patrimonio cultural de las naciones y de

la humanidad; patrimonio que luego es administrado por el brazo cultural de los Cascos Azules de la ONU, entiéndase: la Unesco³³.

Las y los artistas e intelectuales, y en general quienes trabajan para consolidar cualquier forma de compromiso con las artes de la modernidad, somos, sin quererlo, publicistas de la muerte. Consagramos el principio de cosificación de la realidad, la naturaleza y las y los humanos que está en la base del proyecto civilizatorio moderno/colonial, y que hace posible todos los exterminios, extractivismos, genocidios y todas las formas de violencias contra las alteridades. Tal consagración acontece mediante el culto a la obra, a la creación del individuo libre, y el culto al fetichismo de la mercancía a través del concepto de belleza y a sus prácticas racistas asociadas, tanto en sus postulados teóricos como en sus procesos pedagógicos y sus correspondientes patrones de subjetividad e identidades políticas.

La mayoría de las y los actores del campo del arte -y en general, quienes participan de la llamada “creación intelectual”- creen que lo que hacen les pertenece, y que lo hacen por libre elección, en la búsqueda de una identidad y un lenguaje propios y originales. Se sienten más allá de toda atadura y no comprenden su acción como parte de la totalidad del sistema-mundo moderno-colonial, ni tampoco su lugar de dependencia, subdesarrollo, subalternidad y servicio ante el imperialismo transnacional. No se hacen -no nos hacemos- la pregunta que Walter Benjamin propone, y que el campo del arte ignora y encubre: ¿cuál es el lugar que la fuerza y los medios de producción del mundo del arte ocupan entre las fuerzas productivas de la sociedad? Se

ignora, por conveniencia, que desde que somos niños se nos imponen las agendas coloniales pro-dependencia cultural diseñadas por las instituciones del eje Atlántico Norte, aplicadas en las escuelas y en todas las instituciones subjetivadoras en forma de cultura humana y hasta humanista.³⁴

Asombra que muchos artistas y técnicos/productores/ intelectuales del campo del arte se sigan llamando “creadores”, cuando lo que son es repetidores de la anticultura de la modernidad-colonialidad, el patriarcado y el capitalismo. Abastecedores de ideología, de la anticultura en la que nos formamos y ante la que no contamos con reales herramientas críticas para el autoconocimiento. Si desarrolláramos verdaderas herramientas autorreflexivas, aprenderíamos a ver en el espejo la manifestación del autoerotismo impuesto sobre los actores del campo del arte y del campo intelectual en general, como actitud/lugar que nos corresponde ejercer/habitar para el correcto funcionamiento del capitalismo y de los valores morales de la modernidad/colonialidad. Un espejo así dejaría a la vista que tal autoerotismo no nos pertenece, sino que se nos ha impuesto como bueno y conveniente por los factores más conservadores del sistema.

Pero las y los actores políticos del campo del arte somos profundamente autoeróticos. El arte es la iglesia de ese autoerotismo. Por eso las instituciones legitimadoras del arte no saben o no les interesa saber qué hacer con el bien común, pues forman para su revés: el autoerotismo patriarcal, que implica, en todas las disciplinas, la concepción jerárquica sujeto-objeto impuesta sobre la vida, la cultura de la

dominación extractivista y biofágica de todos los principios cósmicos comunitarios de la vida. Y este autoerotismo se ejerce casi siempre sin conciencia, y con la mejor de las voluntades, con amor, trabajo, entrega y esmero.

En mi experiencia en instituciones artísticas formales e informales, emergentes y establecidas, sobre todo en instituciones de formación -museos, universidades, ministerios-, a las y los actores del campo del arte les parece que todo intento liberador de la doctrina autoerótica es una imposición que atenta contra sus supuestas “libertades creadoras”, pues por tales libertades entienden el autoerotismo que se les ha impuesto socialmente, y ante el cual no han adquirido ninguna práctica de autoconocimiento, como ya dije. Esto sirve para encubrir y ocultar la noción de libertad individual del colonialismo y la modernidad. Estos artistas e intelectuales no quieren saber que salir del autoerotismo y de las artes-autoeróticas no es la muerte ni la miseria, sino el poder de la restitución ancestral de principios no modernos aún vivos en nosotros mismos en tanto que pueblo.

En términos extremos, no existen artistas ni campo autonómico del arte (en el sentido de P. Bourdieu, 2002) antes de la modernidad: hay acciones poéticas, artísticas -en un sentido no moderno- que son y fueron fundamentalmente -y abiertamente o directamente- espirituales y místicas, cosmogónicas, y tenían una función ritual, significativa y de utilidad pragmática para la reproducción de la vida comunitaria: decían cuándo y cómo sembrar, cómo parir, cómo sanar, cómo y cuándo comer, sembrar, constituir y qué es y por qué vivir y morir, y

de dónde venía la vida y la energía y el pueblo.³⁶ Hoy en día, lxs artistas e intelectuales seguimos cumpliendo esta función religiosa, pero ahora fetichizados: somos gente fetichizada creadores de fetiches, de falsos dioses terrenales que encubren el culto al Dios Capital.

La estética, a su vez, funciona como fundamento teórico-ontológico de las artes de la modernidad. Es un invento europeo -sostenido sobre una narrativa anacrónica y falsa (aria) impuesta sobre el mundo antiguo, en especial el griego³⁶- que sirve para separar el trabajo espiritual -pero convertido en inútil y destinado a artistas, intelectuales, “trabajadores culturales”, etc.- y el trabajo manual, supuestamente menos culto, menos espiritual, destinado al pueblo con el fin de convertirlo en proletario, en obrero. Tal división permite el desprestigio tanto del obrero-campesino como de su trabajo, pues se asume que lo artístico es lo noble, lo elevado, lo espiritual, mientras que el trabajo del obrero, a pesar de requerir mayor energía corporal, queda identificado con lo que no es espiritual, o con lo que se hace sin espíritu, es decir, sin alma, y, por ende, con menos valor.³⁷ Esto permite la racialización y sexualización, el abaratamiento y la miserabilización de las y los obreros, campesinos y de sus trabajos.

Al arrebatarle o extraerle la dimensión espiritual al trabajo del obrero o del campesino o del indígena, al reducirlo al mundo de lo mecánico (en el sentido de Kant), se le extrae al pueblo la creencia en sí mismo, en su potencia poiética, en su poder de “criar mundos”, de criar experiencias, horizontes de sentido, mitos, realidades radicalmente distintas a las del proyecto moderno. Se le extrae al pueblo su condición

de “espíritu mesiánico”, es decir, su conciencia de pueblo. En términos de la estética moderna, a las y los obreros y campesinos se les extrae la poiesis de sus acciones poiéticas. Y en términos de la teología de la liberación, se les oculta el hecho real de ser hijos e hijas de Dios, es decir, “hacedores” y cuidadores del Reino, según el ejemplo profético de la vida de Jesús.

Ese poder pasa a manos del patrón y se objetiva en la mercancía como plusvalor, de donde se extrae y reproduce el valor del capital. Lo cual hace de las y los obreros y campesinos -proletarios- seres dependientes económica y espiritualmente del sistema que los esclaviza, el sistema que sacrifica sus corporalidades vivientes ante los altares del fetiche de la modernidad en el culto cotidiano del consumo. El problema es que en el mito de la modernidad, el consumo capitalista se identifica con la humanidad. Para poder acceder a la condición de ser humano hay que consumir mercancías fetichizadas. El consumo es el momento de culto a los dioses del capitalismo y la modernidad. Falsos dioses, fetiches, que, como tales, no pueden vivir sin la sangre derramada de la humanidad a manos de la propia humanidad.

Las y los artistas y trabajadores intelectualizados, o quienes pretenden serlo, a quienes se les “destina” el rol social de realizar el trabajo espiritual-secularizado en el capitalismo, son, como cualquier otro empobrecido, también proletarizados. En nuestros países, determinados como estamos por la dependencia económica, geopolítica y cultural del norte global, las y los artistas son, además, miserabilizados. De la masa de voluntades -sobre todo jóvenes menores de

30 años- que aspiran a ser artistas, o que han logrado serlo, la mayoría no logra ni logrará vivir de su arte. Sólo una ínfima parte de esa masa accede a la condición de proletario-artista. Y de esa ínfima parte, sólo unos poquísimos logran acceder plenamente al modelo ideal de artista, a la utopía burguesa del mito del artista moderno -como ocurre, en general, en cualquier otro campo determinado por la economía burguesa. Esos pocos elegidos son adorados por las oligarquías-burguesías como semidioses, y de esa forma son devueltos a aquella masa de aspirantes a artistas, artistas-proletarios y al resto de la sociedad. Son los genios, mitos, leyendas, los elegidos del campo del arte. Elegidos por el Dios Capital y ritualizados secularmente por el sistema de las artes. Elegidos por las 8 familias dueñas del 80% de la riqueza de la especie humana³⁹, a través de sus operadores políticos regionales y transnacionales.

Quisiera terminar esta parte escribiendo la siguiente intuición, que necesariamente tendremos que desarrollar en otro texto: la lucha en lo simbólico, la posibilidad de constituir una subjetividad más allá del proyecto moderno -una posible subjetividad transontológica- pasa necesariamente por volver a espiritualizarnos en un sentido cósmico-comunitario, es decir, pasa por volver a retomar el sentido cósmico del trabajo, incluso pasa por ir más allá del proceso social del trabajo hacia el proceso cósmico-comunitario-ancestral del trabajo. Porque no se trataría solo de espiritualizar el trabajo del obrero, y de reivindicar su valor -eso lo sabe hacer muy bien la modernidad, dejando la opresión intacta-, sino de retomar la senda postergada de los oficios como ofrenda, como

comunicación comunitaria con cosmos no modernos, como aceptación plena y dichosa de la posibilidad de que la vida plena suceda y siga sucediendo.

Pero esto implica ya que las y los intelectuales dejemos de ser productores de contenidos simbólicos para ser reproductores de la materialidad-simbolicidad del mundo que habitamos y, sobre todo, del mundo que queremos habitar. Sobre esto volveremos al final de este texto.

El potencial epistémico y comunitario del arte de la modernidad

Lo expuesto hasta aquí no niega del todo el hecho de que el arte de la modernidad/colonialidad, cuando es practicado, teorizado y producido en países del gran sur del mundo, puede: 1) dar cuenta de su propia condición de biotecnología o tecnología para la muerte de las subjetividades comunitarias de vida; 2) servir como herramienta de análisis de los artefactos culturales mediáticos y transmediáticos -de los cuales el mismo arte hace parte-, descifrando y exponiendo las estrategias de articulación del campo del arte y del campo intelectual como laboratorios de control de la naturaleza y de las relaciones humanas; 3) aportar en la construcción de tramas sociales y potenciar espacios de encuentro con las alteridades radicales; e incluso aportar a la recuperación o reconstrucción de la conciencia comunitaria y popular; 4) operar con sentido de utilidad y liberación en lo pedagógico, 5) ser utilizado para plantear problemas teóricos anti y des-coloniales; 6) problematizar y denunciar las relaciones de

poder simbólicas y las formas de extracción de plusvalía ideológica en todos los campos de poder, comenzando por el propio campo intelectual³⁹; 7) potenciar procesos de salud personales y colectivos; 8) asumir su función ritual y transformarla para provocar el surgimiento de modelos ideales, mitos y modos de vida transmodernos; 9) asumir su condición de medio de producción en el contexto de las relaciones sociales mundiales de producción.

Insistimos en que todo lo anterior es posible SI, por un lado, las y los artistas e intelectuales asumen la pérdida de privilegios simbólicos, lo cual implica recuperar la ampliación del universo de lo concebido como artístico, más allá de las fronteras del mundo del arte, del campo intelectual y de la estética; y, por otro lado, SI se trasciende la supuesta inferioridad y minusvalía de las artes frente a la razón moderna, ante la cual, paradójicamente, el artista y en general el trabajador intelectual se erigen como seres superiores-divinos-especiales pero incomprendidos y por ello: malditos y en apariencia marginados. En la práctica, tanto la razón moderna como las artes de la modernidad responden a la misma racionalidad de la modernidad. La ilusión de la separación entre sensibilidad y razón es propia de la matriz colonial de poder.

Por último, pero quizás lo más importante, es que, para que las artes de la modernidad/colonialidad tengan un sentido liberador, es necesario trascender la diferencia entre producir contenidos liberadores y producir una existencia de liberación. Si no trascendemos el fetichismo de las artes y de la producción intelectual, si no volvemos a amarrar la producción simbólica y la producción material con

sentido liberador, seguiremos reforzando la matriz colonial de poder, pero ahora con contenidos formales revolucionarios o liberadores.

El trabajo artístico comunalizado -deslindado de los prejuicios modernos y de la división estética del trabajo-, con intención de transmodernizarse, podría asumir la experiencia de la ética de la vida comunalizada -no sólo en sentido metafísico-, trascendiendo el placer y la afectación individualizada-fetichizada de la estética como crono-topos de la propiedad privada y del capitalismo, sobre todo en su fase afectiva y cultural.⁴⁰

Si uno de los objetivos de nuestra lucha es hacernos conscientes de que las y los explotados somos la fuente de la que se extrae el valor como capital, y que el asunto está en ejercer soberanía comunitaria sobre los medios de producción y reproducción de la vida -en términos matéricos y metafísicos- entonces uno de los objetivos de la lucha en lo simbólico podría ser asumir -ontológicamente, primero, y luego o a la par, transontológicamente- que el trabajo artístico es la fuente de valor del sistema que utiliza a los agentes del campo moderno del arte -artistas, cultores, teóricos, profesores universitarios, consumidores culturales, audiencias, etc- para reproducir el paradigma social de la libertad individual de la modernidad, ese canon de lo humano al que solo tienen acceso el 1% de la población mundial. Es asumir que el campo del arte y de las industrias culturales son usados para reproducir el fetiche de la modernidad y/o la modernidad como fetiche.

El potencial del campo del arte, en un sentido transontológico, es decir, desde un más allá del Ser de la modernidad (Bautista,

Juan 2015), podría ser el de ponerse al servicio de la vida más allá del espectáculo, de la ejecución y del aplauso: ¡incluso más allá del propio arte de la modernidad y de la estética!, en el campo de los territorios invisibilizados y de las experiencias encubiertas por la modernidad: en la vida más allá de la obra de arte y del autoerotismo artístico, intelectual y científico. La vida más allá del capital y la modernidad.

Allí quizás ya no existan obras de arte y artistas e intelectuales en el sentido que hoy los entendemos. A lo mejor no necesitaríamos del genio, ni de la obra de arte que cante los himnos de la humanidad.

De todo ello podría desprenderse que no hay nada especial en lo que las instituciones venezolanas y el sentido común mediático o la opinión pública hegemonizada llaman artes -música, danza, teatro, cine, plástica, letras, etc. Lo que estas artes tienen es una peculiar especificidad, tanto histórica, técnica como teórica, en diversas escalas, estratos socioeconómicos y proyectos políticos. Asumir que hay algo especial -en el sentido de “superior”- en esas artes nos lo imponen las jerarquías que controlan y clasifican los oficios y el trabajo en la modernidad: quienes nos siguen imponiendo la ilustrada y romántica -y heleno-católica- división entre trabajo mecánico y trabajo intelectual, es decir, entre un supuesto trabajo libre -de intelectuales, científicos y artistas- y el trabajo mecánico como trabajo de obreros: trabajo sexualizado y racializado, pues se supone -desde Aristóteles- que aleja de la condición humana.

La condición "ontológica especial" de las y los artistas e intelectuales como subjetividades autonomizadas, eso que supuestamente los distingue como seres

geniales-divinos-más sensibles que el resto de la humanidad, tiene apenas 500 años de vigencia, y sólo 200 años como sentido común globalizado.

De esto hay registros históricos. Antes de la modernidad, en las abadías del territorio que luego sería conocido como Europa, la retórica y la matemática eran artes de mayor jerarquía que la pintura o la escultura, que eran consideradas artes menores.⁴¹ También hay registros contemporáneos. Entre nosotros, en el mundo de vida popular venezolano, el artista no es sólo el músico o el actor, sino aquel cuyo trabajo es lograr que, cósmica y comunitariamente, la realidad opere simbióticamente o biomiméticamente con el cosmos. Y ello en las más diversas actividades humanas, desde la siembra hasta el cuidado de la casa.

Al respecto, Ananda Coomaraswamy me parece esclarecedor:

Haber considerado el arte como un valor esencialmente estético es un desarrollo muy moderno y un punto de vista sobre el arte muy provinciano, nacido de una confusión entre la belleza (objetiva) del orden y lo (subjetivamente) agradable, y engendrado por una preocupación del placer sólo. No queremos decir, ciertamente, que el hombre no haya tenido siempre un placer sensitivo en el trabajo y en los productos del trabajo; lejos de esto, el placer perfecciona la operación. Queremos decir que al afirmar que “la belleza es afín a la cognición”, la filosofía escolástica está afirmando lo que ha sido verdadero siempre y en todas partes, independientemente de que nosotros lo hayamos ignorado o queramos ignorar la verdad. Decimos que explicar la naturaleza del arte primitivo o folklórico, o, para hablar más exactamente, de todo el arte tradicional, por una asunción de instintos decorativos o propósitos estéticos es una falacia patética, una proyección engañosa de nuestra propia mentalidad sobre otro terreno; que el artista tradicional no

miraba su obra con nuestros ojos románticos y tampoco era un amante de la naturaleza según nuestra manera sentimental. (2019)

En el mundo popular “tradicional” -en el sentido que A. K. Coomaraswamy le da a esta palabra-, todos los oficios son somato-simbólicos, útiles y metafísicos, todos son a la vez útiles y significantes. La división entre esos atributos de lo artístico parte de “nuestra particular distinción entre un arte fino o inútil y un arte aplicado o útil, y entre el artista y el trabajador, y de nuestra sustitución de los ritos por las ceremonias” (Coomaraswamy, Ananda 2019). Esta es la base de la división estética del trabajo.

Pero cuando esos oficios jerarquizados e institucionalizados actúan fuera del régimen que los controla, cuando asumen horizontes civilizatorios no modernos, o cuando visibilizan y resignifican la propia estructura de su régimen; cuando su signo de poder empieza a funcionar fuera de la jerarquía moderna/colonial, entonces la situación relativa de poder de eso que llamamos “artes de la modernidad”, es decir, su capacidad de generar distinción racial, social, religiosa y de clase, se debilita, mientras sus posibilidades de transformación y vinculación política, económica y comunitaria se acrecientan. Se vuelven artes traidoras del régimen de las jerarquías modernas -de raza, género, religión y clase- que nos protegió, promovió y dotó de identidad social.

Entonces es posible que seamos hacedores o artistas, en un sentido acaso transmoderno, y que no solo construyamos contenidos revolucionarios, o contenidos para la revolución, sino que podamos

empezar a ser productores de la revolución, lo cual implica la necesidad de empezar a creer que somos capaces de “hacer” la revolución.

Un motor inicial de estas reflexiones/intuiciones es el texto: El artista como productor de Walter Benjamin (2013), ese profundo crítico de la modernidad. En ese texto Benjamin plantea tres tipos de artista e intelectual: 1) quienes trabajan directamente para las oligarquías-burguesías y producen contenidos simbólicos y somato-poiéticos para proteger y reproducir el capitalismo y la modernidad; 2) quienes producen contenidos revolucionarios de consumo masivo, para derechas e izquierdas, y que por ende también trabajan a favor del capital, 3) y quienes no se concentran en producir contenidos revolucionarios sino que sitúan su técnica y sus medios de producción en espacios y con actores que luchan por crear realidades más allá del capitalismo y la modernidad, y se ponen a sí mismos al servicio de esas luchas. Para Benjamin, estos últimos son los artistas que hacen la revolución, y que no tienen nada que ver con el genio -ni con la estética, digo yo.

Por razones históricas y presentes, es posible y necesario para nosotras asumir el potencial comunitario del arte de la modernidad, trascendiéndolo en tanto mecanismo de ocultamiento de la modernidad como mito y como religión, y él mismo como uno de los rituales secularizados y ocultos de la propia modernidad. Es decir, es posible para nosotras situarnos en un más allá del arte y de la producción intelectual en general -científica, mediática, etc.- entendidos como mecanismos rituales de dominación, que

permiten el control social de las afectividades y de las subjetividades, y por ende, el control y el dominio de las relaciones comunitarias con el cosmos, lo cual deviene en un tipo específico de materialidad: la materialidad secularizada producto del sacrificio de millones de vidas humanas en el altar del Dios Capital, como dice Dussel.

En nuestros países exteriorizados por la modernidad, tenemos la posibilidad y las condiciones materiales-históricas necesarias para que artistas e intelectuales cambiemos de horizonte de sentido, de modelo ideal, y asumamos vívidamente la utopía de la liberación. Pero eso ya no podría ser una postura intelectual, y requiere no un giro descolonial sino un giro existencial. Yo entiendo esa necesidad de cambio como una posibilidad de asumir las heridas coloniales y patriarcales. A las herramientas técnicas que hemos aprendido en las instituciones modernas/coloniales, le podemos dar un sentido -una dirección no óptica ni ontológica sino transontológica- que nos permita trascender la cultura de la civilización moderna. Eso pasa, tal vez, por recuperar el carácter utilitario-cosmogónico que los oficios humanos tenían antes de la modernidad, antes de ser fetichizados, y que todavía tienen en muchos pueblos del presente. Un carácter que históricamente ha sido rescatado por quienes han aplicado y aplican las técnicas de las artes de la modernidad con otros horizontes civilizatorios, no modernos, como quienes las usan para fortalecer tramas humanas, afectivas y políticas, desde un horizonte de sentido comunitario-ancestral y no desde el predominio de lo artístico-estético-moderno.⁴²

Se trata entonces de las posibilidades

que las artes tienen para ayudar a tejer transiciones entre el mundo modernizado y el mundo del más allá de la modernidad. Transiciones hacia fuera de la zona del ser, e incluso fuera del horizonte del ser. Los llamados artistas -y en general las los intelectuales, científicos, etc.- podemos ayudar a restituir el carácter espiritual del trabajo, el proceso cósmico-comunitario-ancestral del trabajo del que hablé antes, la acción humana de producir el mundo junto y como parte de "la naturaleza" -asumida como subjetividad con capacidad de acción conciente- y también junto a lo que está más allá de lo humano, lo otro-que-humano. Ello sería -y es- la acción humanísima -no humanista- de habitar la gran trama comunitaria-cósmica, el gran tejido ecológico-cósmico que nos da vida.

Desde lo que hemos aprendido en la herencia de la modernidad/colonialidad, desde las herramientas que hemos adquirido en ese contexto de dominación, pero también desde nuestra especial circunstancia de ser exteriores a ese proyecto civilizatorio, podemos atrevernos a ayudar a restituir las relaciones comunitarias, no solo entre los seres humanos -como relaciones políticas, económicas, pedagógicas, etc.- sino entre los seres humanos y el mundo de lo no humano, y así retomar el hilo de las correspondencias cósmicas. Allí, en ese atrevimiento, en ese giro existencial-espiritual, los oficios (re)productores de mundos más allá de la modernidad, que podríamos llamar "artes mesiánicas" -en sentido de Walter Benjamin-, pueden ayudar a reinventar una nueva totalidad: la presencia de la ausencia de un más allá desconocido que siempre late como posibilidad de manifestación, y que de hecho

se manifiesta en miles de prácticas que sostienen nuestras cotidianidades.

Lo cual implica, por último, una “intención de trascendencia” de la modernidad/colonialidad, una posición ética-espiritual de apertura hacia el más allá posible y materializable en el presente; una “intencionalidad distinta” que, al decir de Juan José Bautista (2015), “no presupone el mundo entendido como modernidad [o la modernidad como único mundo posible], sino una intencionalidad de trascendencia de ella”. Esto sería, como dice el filósofo boliviano, “una apertura, una disposición a lo nuevo, a lo inédito, a lo desconocido, a lo anhelado, a lo soñado, a lo imaginado, a lo posible.” (2015)

Como el capital y la modernidad se reservan para sí el ámbito secularizado de la espiritualidad, aquellas artes que tienen intención de deslindarse de la modernidad pueden, en franca actitud resignificante, hacer visible la invisibilidad del dios del Capital en todos los ámbitos de la cultura (que son todos los ámbitos humanos); las y los artistas e intelectuales podemos develar los mecanismos de ocultamiento de ese dios: el funcionamiento, estructura y contenidos del fetiche de la modernidad y del capital como religión. También podemos, como en la práctica muchos artistas hacen y han hecho, aportar a la “transformación del discurso del cielo”, como diría Bautista, hacer conjuros para neutralizar el fetiche de la modernidad/colonialidad, ayudando a construir, a criar, a

hacer viables y habitables los mitos de liberación que trascienden el proyecto civilizatorio moderno/colonial/patriarcal, y que han sobrevivido en el espíritu de lo comunitario en Nuestramérica. Pero ya no estoy pensando aquí sólo en músicos, actores, escritores, poetas, cineastas, críticos, curadores, pintores, escultores, bailarines, etc, sino en mucha gente de los mundos de vida de los pueblos, en quienes no actúa tan fuerte la división estética-social del trabajo.

Las y los cantores, poetas, escritores, intelectuales, músicos, cineastas, actores, etc, en fin, quienes componen el llamado “campo del arte”, sobre todo aquellos con intención descolonial, podemos buscar cerrar la brecha entre la producción simbólica y la producción matériaca con sentido liberador.

Entre lo que hacemos y las fuentes de energía que sostienen lo que hacemos. Esa brecha es parte de la herida colonial. ¿Pero quiénes quieren o pueden poner su técnica al servicio de comunidades de vida perdurable? No en el sentido de hacer espectáculos sino en el sentido de insertarnos plenamente en comunidades de vida en las que nuestras fuentes de energía (y la de nuestras artes) se parezcan a lo que cantamos, escribimos, danzamos, musicalizamos, audiovisualizamos, pintamos, etc. Ello implicará necesariamente una modificación de nuestras técnicas y de sus sentidos y usos.

Este giro existencial de las artes y de la producción intelectual no puede ser absoluto, ni calculable, y tendremos que intentar distintas vías de acción.

Notas:

- 1) Me parece que esto es justo lo que cierta corriente de la antropología posmoderna (Clifford, James y Geertz C., 2005) hizo con la propia antropología, como en general las corrientes posmodernas hicieron con el conocimiento: criticaron la razón y sus límites. Claro, como dice Dussel, esa crítica no fue descolonial, porque los posmodernos asumieron el mismo principio moderno/colonial de que la razón europea-norteamericana es la universal. Algo similar hizo, un poco antes, Pierre Bourdieu (1995), en libros como *Las reglas del arte*, que devela el carácter mítico y ritual del arte de la modernidad.
- 2) Aunque en sus más recientes conferencias (2018), José Romero Losacco ubica los orígenes de la modernidad en el Concilio de Nicea, en el 335 dC, y lo elabora como el proyecto secular de la cristiandad (3era Escuela de Pensamiento Crítico Descolonial, Caracas, Venezuela, 2018).
- 3) Ver: Cox, 1948, Caste, Class, and Race y Quijano, 2000, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*.
- 4) Kant, Immanuel, 1997.
- 5) En este texto citado de Adolfo Albán se deja muy claro cómo es, en la práctica, esta opción descolonial de lxs artistas.
- 6) La modernidad/colonialidad reformula las artes liberales de la Edad Media pre-europea en bellas artes. Se trata de una estrategia de captación y ocultamiento de la imaginación, la creatividad y las formas de determinación/aparición de la espiritualidad de los distintos pueblos pre-modernos, disminuidos a servir a las cosmovisiones dominantes de las oligarquías burguesas. Un ejemplo: es curioso que hoy en día tengamos que usar términos como “teatro de calle”. Antes de la modernidad no existía otro teatro que no fuera de calle, es decir, del pueblo, de la espiritualidad-religiosidad-materialidad de los pueblos (incluyendo el griego). Esto me lo ha planteado en varias oportunidades Mercedes López, integrante del grupo Soma Teatro, de Mérida, Venezuela, y profesora de la Universidad Nacional Experimental de las Artes.
- 7) José Romero Losacco (2018) ya demostró las limitaciones y los peligros del concepto de “inclusión” y las políticas que de éste se derivan.
- 8) En el sentido que le dan a este concepto Aníbal Quijano (2000) y el pensador trinitario Oliver Cox (1948)
- 9) En los circuitos académicos se utilizan términos como “teatralidad” o “musicalidad” como cosas diferentes del teatro o de la música. Los primeros se utilizan para designar cualquier forma escénica o musical popular fuera de las historias hegemónicas y sus correspondientes genealogías. Los segundos se reservan para la confirmación de estas genealogías.
- 10) Dice A.K. Coomaraswamy (2019): “Sabemos que en la filosofía tradicional la obra de arte es un recordador, la convocación de su belleza es hacia una tesis, hacia algo que ha de comprenderse, antes que gozarse” (...) “en toda obra de arte tradicional podemos reconocer el equilibrio polar entre lo físico y lo metafísico, la satisfacción simultánea de los requerimientos prácticos y espirituales”.
- 11) La idea de individuo genio es profundamente racista, es decir, moderna. Este asunto requiere un artículo aparte. Mi hipótesis es que la idea de genio típica de la modernidad, conceptualizada por Kant en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, es, como el ego cogito, una consecuencia del ego conquiro, del ego conquistador con el que arranca la modernidad, América y Europa (1994). Es otra forma de la voluntad de poder. En todo caso, es una categoría que naturaliza, biologiza y, más aún, diviniza como fetiche y plantea como modelo ideal la supuesta superioridad de la sensibilidad de la modernidad (como proyecto civilizatorio) y de los pueblos del eje Nor-Atlántico (como pueblos en los que supuestamente se concreta el espíritu absoluto de Hegel). Esta superioridad es impuesta sobre el resto de los pueblos del mundo como universal. Mi hipótesis es que esta sensibilidad superiorizada (esta genialización de la sensibilidad, que supone que existen dos clases de seres humanos: unos superiores y otros inferiores) está en la base cultural y cultural del sentido común de la modernidad/colonialidad, de sus derivas económicas y políticas, y es un elemento constitutivo de la colonialidad. (Revista *Interpsique*)
- 12) Desde el año 2013 hemos vivido en Venezuela el recrudecimiento de lo que en algún momento llamé la guerra

por la arepa, guerra somato-simbólica contra la espiritualidad revulsiva y transmoderna del pueblo venezolano. Desde 1950 (aprox), en Venezuela, la industria productivista buscó apropiarse y así neutralizar el contenido ancestral presente en la cultura de la arepa. Tanto, que se ha producido una anti-cultura de la arepa, una “acultura”. La “Harina P.A.N” (Producto Alimenticio Nacional, según sus siglas), como mercancía posindustrial producida por Empresas Polar (la harina industrializada de maíz con que se preparan arepas), sirve para administrar la arepa, su tactilidad, cocción y consumo como “valor de cambio”. Sin embargo, el contenido ancestral persiste. No muere. Está ahí. Y si por acaso asumimos que murió a manos de la industria Polar, la información ancestral persiste, como persistimos nosotros. En esa persistencia radica nuestra intención de transmodernidad.

13) Es interesante el hecho de que sólo desde la modernidad-capitalismo aparece la posibilidad plena de un excedente amoroso y espiritual convertido en eje civilizatorio. El amor, como fuerza vital infinita, fuente de creación de vida, es capturado en múltiples artefactos y así se vuelve finito, lo cual permite que sea incluido en los intercambios económicos, afectivos, relacionales, éticos, políticos y eróticos. Ver: Omaña (2017): El amamantamiento humano como mercancía postindustrial. Estudio crítico de la campaña "Leche materna" realizada por Unicef-Venezuela en 2010, N° 25 Revista Dilemata: <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/412000141>

14) Una transmodernidad implicaría un transromanticismo, un más allá del romanticismo y del "espíritu absoluto" de Hegel.

15) Por eso Kant habla de las facultades del ánimo como facultades humanas. Pero aquí humano es una categoría universalizada y universalizante del individuo moderno (Kant, Ídem). Es el yo como pensamiento y como Ser, universalizado en los territorios expoliados por el yo-conquistado.

16) En el “sujeto-individuo” la producción de su subjetividad está “sujeta” a la individualidad, que es la forma estandarizada de producción capitalista de la subjetividad.

17) Para una crítica del “paradigma de la expresión” en las artes de la modernidad, ver Coomaraswamy, 2019.

18) Ver Gruzinski, Serge, 2012, La guerra de las imágenes.

19) A propósito de este tema, ver Ernst Cassirer, 1993.

20) La posibilidad de representar en signos y metáforas la estructura del yo como pensamiento fue, y sigue siendo, el objetivo del proyecto hegemónico de las artes y de la producción de imágenes de la modernidad/colonialidad. Hoy día se expresa en el hiperrealismo que toma todos los espacios de la visualidad.

21) Esto es solo posible por la experiencia europea de los 150 años del ejercicio de un “ego conquiro”, el ego del conquistador (que luego será Voluntad de poder) sobre el indio, lxs africanxs esclavizadxs y después sobre todo aquel que naciera en Nuestramérica. Ver Enrique Dussel, 1994.

22) Esta teorización fue utilizada para la realización del genocidio contra los pueblos originarios de América del norte, y luego fue utilizada por los ingleses y los franceses para invadir India y África. Como dijimos, se trata de una teoría que racializa los pueblos del Sur, sobre los que se impone la sensibilidad del eje Atlántico Norte como fin último y última instancia de cualquier existencia espiritual, psicológica y afectiva.

23) Los griegos no tematizaron ni teorizaron la noción de aisthesis como lo hicieron los alemanes del siglo XVIII. La aisthesis griega muy poco o nada tiene que ver con la noción moderna de estética.

24) En lo que refiere a las “artes”, el principio del capitalismo de que la propiedad privada y el valor de cambio están por encima de la vida misma se manifiesta en la desconexión de las artes de sus fuentes originales de vida, de sus funciones rituales originarias para hacer posible la reproducción de la vida, desde el primer sujeto de la comunidad hasta el último. En la modernidad, las artes, transformadas en valor de cambio y sostenedoras del prestigio social, son separadas de la vida. Ya no sirven para sostener (en los ritos) la recurrencia de los mitos de liberación de la mayoría de los pueblos anteriores a la modernidad. Ahora quedan confinadas a la distracción, como manifestaciones del gran espectáculo de la sociedad moderna/colonial/capitalista/patriarcal. De esta manera cumplen una nueva función ritual: la de celebrar el relato de origen de la modernidad/colonialidad.

25) Pero lo cierto es que esta utopía sólo se realiza masivamente en el consumo, pero solo como realización ilusoria que encadena los sujetos al deseo de consumir. Y este deseo es más importante que el consumo mismo.

26) Pierre Bourdieu (1988) dice esto mismo de la siguiente manera: “En la modernidad el juicio del gusto se concibe como “la suprema manifestación del discernimiento [es decir de la racionalidad, del ser civilizado], reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender... [lo cual] define al hombre consumado”.

27) Una ideóloga del arte de la ultraderecha venezolana y defensora de la religión del ego conquiro y del ego cogito de la modernidad/colonialidad, Sandra Pinardi, dice que el arte es la materialización de la libertad del ser-individual comprendido como cúspide de la existencia humana, a lo Hegel. (Pinardi, 2010) Desde la perspectiva de la izquierda moderna, el arte es la materialización del espíritu de la liberación o del impulso histórico revolucionario de los pueblos. Ambos razonamientos tienen, a mi parecer, la misma lógica, y ambos suponen el mismo “optimismo estético”.

28) Uso aquí el masculino adrede y con intención.

29) El yo-individuo se basa en la idea cartesiana de que el ser se autoimpone el ser, como si fuera un dios, y que ese poder radica en la condición indivisible del yo: la individuación del yo. Por eso, desde la revolución romántica, las artes modernas serán valoradas como una manifestación sensible de esa capacidad autoimpositiva del ser, que tendrá en el artista su mejor representación. Hegel dice que el arte permite el autoconocimiento del espíritu de su condición de absoluto.

30) Sin embargo, en la historia, en el tiempo-espacio moderno, esto no se presenta ni se ha presentado sin tensiones. Desde inicios de la modernidad, las y los artistas establecieron una relación de tensión con el sistema que los creaba y legitimaba.

31) Esto es lo que sucede con casi todos los artistas-críticos que terminan sumándose al juego del capitalismo. Ludovico Silva (2017) lo plantea de la siguiente manera: “El caso de los artistas e intelectuales merece ser considerado aparte, aunque no pretenderemos aquí sino esbozarlo, como un elemento más de nuestra teoría. Merece importancia porque, por tratarse de una venta, hay más elementos de conciencia en el proceso de producción de la plusvalía. El obrero que conscientemente se deja explotar, que produce plusvalía a sabiendas, es, como decía Lenin, la antítesis del revolucionario: pues hay más potencial revolucionario en aquel que es explotado sin saberlo. Así ocurre con artistas e intelectuales dentro del capitalismo. Precisamente porque su trabajo requiere un ejercicio constante de la conciencia, es difícil que no intuyan cuándo son explotados ideológicamente. (...) Pero se da el caso, que no deja de ser paradójico (y frecuente, al menos en las latitudes en que escribimos este libro), de que la mayoría de los artistas, a pesar de estar ligados material y espiritualmente al capitalismo, aseguran poseer una «ideología revolucionaria», algo que permanece al fondo de ellos intacto y puro, que los preserva de toda «contaminación». No dudamos de que ello pueda ocurrir; pero lo más frecuente es aproximadamente lo contrario: creer que se posee una conciencia revolucionaria sólo por esgrimir determinadas consignas en determinadas ocasiones. (...) Por eso es tan raro encontrar en nuestros países artistas revolucionarios, ciertamente revolucionarios, que tengan más de treinta o treinta y cinco años (...) Lo más grave, sin embargo, no reside en eso, sino en que tales artistas e intelectuales son los mayores productores de plusvalía ideológica para el sistema. Completamos, pues, nuestra teoría, añadiendo un corolario fundamental y necesario: la plusvalía ideológica se produce proporcionalmente al potencial revolucionario de aquellos que la producen. De ahí el interés ideológico del capitalismo norteamericano por todos los «izquierdistas» de América Latina; ellos le son mucho más importantes, por su mayor capacidad para producir plusvalía ideológica.”

32) Ver nota nº12 al pie de la página 9.

33) En Bolivia, Javier Romero Flores está trabajando a profundidad las implicaciones y consecuencias de las políticas de la Unesco aplicadas a la América Nuestra, en tanto políticas que aseguran la continuidad de la colonialidad del poder en contra del pueblo. Hace énfasis en el hecho de que esas políticas han sido asumidas por los mismos estados revolucionarios del siglo XXI. Ver: Esbozo para una descolonización de la idea de cultura, ponencia presentada al II Congreso Culturas en Movimiento, del 1 al 3 de diciembre. Cochabamba-Bolivia. En línea 2019. O: Romero, Javier, (2016). “De la extirpación a la folklorización: a propósito del continuum colonial en el siglo XXI”. Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, 1 (1) pp. 14-36.

34) Es más, se nos impone como acceso a la humanidad. No manejo estadísticas al respecto, pero sé bien que

anualmente a lxs países del llamado tercer mundo se nos extrae artistas e intelectuales de todas las disciplinas, que luego de ser formadxs en sus países de origen, van a participar subalternamente en los espacios hegemónicos del eje Atlántico Norte en todo el planeta tierra. Es la misma operación extractivista de renta de la tierra pero aplicada a los seres humanos de estas latitudes.

35) Escribe Adolfo Colombres: "El poeta, en otras culturas, no es un prestidigitador, sino un hechicero que busca el secreto de las hondas comunicaciones (...) El poeta expresa lo que debe ser, sin explayarse mayormente en lo que él piensa, siente, desea o ha vivido, a menos que quiera incorporar esta vivencia al acervo tradicional, por su valor ejemplar. El pasado, la tradición, no es una repetición ciega ni una abstracción vacía, sino la fuerza espiritual de los ancestros, una palabra que también anima, ilumina, transforma, y que por lo tanto se respeta y cultiva. Buena parte de la creación poética está consagrada a su memoria. O sea que los muertos no tienen vida, pero sí existencia, y ésta se cifra en la palabra. El muerto y su palabra tienen sed, y pueden beberla de la vida, del agua y la sangre de los vivos, dicen los dogon. Dicha palabra, para ellos, se pasea en el viento, es inconsistente y disecadora como el viento, y carece de "granos". Para los bantú, es la palabra lo que mantiene a los muertos en su condición de Muntu, salvándolos de la nada." Colombres, 2006.

Ahora bien, este asunto no puede asumirse como cosa del pasado, como nos impone la linealidad temporal de la modernidad, sino como práctica viva y presente en muchos pueblos. Los "turén" del pueblo Pemón son historias y cantos que tienen el poder de sanar o de proteger contra fuerzas malignas. Hoy día para el pueblo Yecuana, al inicio de la siembra se canta para pedir autorización para el uso del espacio y para pedir por la protección de lxs trabajadorxs del conuco. Así se narra en el Watunna, que Marc de Civrieux intenta traducir al lenguaje del mundo criollo: "Wanadi se sentó, fumaba, cantaba, tocaba su maraca, pensaba, soñaba". Música, sueño, pensamiento y subsunción de tabaco (que nosotros llamamos "consumo") parecen ser momentos de un mismo proceso. En todo caso, son acciones no deslindadas ni descontextualizadas del continuo de la vida. Además, son acciones determinadas por un "para qué": "para que tal cosa suceda". La música, el canto, el pensamiento y el sueño (sin deslindes entre sí) tienen un claro "para qué". Nunca son en sí mismos, para sí mismos, ni para la humanidad en abstracto, ni para el cosmos en abstracto. Son una totalidad de acciones poderosas que no se ontologizan, y por eso están libradas de su ontificación (exactamente lo contrario de lo que nos ocurre a nosotrxs). A diferencia de lxs científicos y lxs artistas de la modernidad/colonialidad, que tienen como una alergia a los "para qué". Para el pueblo Yecuana, los para qué determinan toda agencia. Se canta para preparar el conuco, como vimos, del cual depende toda la comunidad. Se toca maraca y se piensa-sueña para hacer gente nueva, como se relata en el Watunna, para que la humanidad pueda comer. Por eso el "para qué" es aquí para todxs, literalmente, para toda la comunidad (porque allí el modelo ideal es la vida en común). Cantos, músicas, relatos, bailes, pensamientos son para la comunicación con el cosmos, pero en un sentido muy pragmático, muy concreto, determinado por la reproducción de la vida de la comunidad como horizonte de existencia.

36) Como se demuestra en el libro: Atenea negra, de Martín Bernal.

37) Esta es una división racializada de clase y de género que aún hoy día es aplicada por los jesuitas en Caracas, que ofrecen dos estrategias de formación, dos destinos para la educación secundaria. El del liceo San Ignacio de Loyola, donde estudian jóvenes de familias con alto poder adquisitivo, y el del liceo Jesús Obrero, ubicado en un sector popular de Caracas y destinado a los hijos de obreros y obreras. Según el testimonio de varies exalumnos del Jesús Obrero, las evaluaciones y calificaciones son distribuidas con benevolencia y ventaja a lxs estudiantes del San Ignacio de Loyola, quienes obtienen "fácilmente" altas calificaciones, mientras que a lxs estudiantes del Jesús Obrero se les restringe y se les dificulta -adrede- el acceso a altas calificaciones. Este control social, que es también en muchos sentidos un bio-control, es el mismo que se aplica a los haceres y técnicas en la modernidad, a través de la estética y del discurso del arte. Tal división e inferiorización tiene su fundamento y justificación teórica y civilizatoria en Aristóteles, el gran filósofo de la cultura imperial y esclavista griega.

38) Según el informe Oxfam de enero de 2022: "Los diez hombres más ricos del mundo han duplicado su fortuna, mientras que los ingresos del 99 % de la población mundial se habrían deteriorado a causa de la COVID-19". En línea: oxfamlibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/621341/bp-inequality-kills-170122-es.pdf

39) A finales de la década de los noventa, en Caracas y en Valencia (Venezuela), el Grupo Provisional presentó este problema. Ver mi trabajo: *Estética provisional*. En la UNEARTE hay estudiantes trabajando en la línea de comprender las performáticas sociales a través de herramientas artísticas: los roles de género, por ejemplo, que nos asignamos y que asignamos, desde los modos de construir las subjetividades hasta la performática de la mediática.

40) Sobre el concepto de capitalismo afectivo, ver José Luis Brea, 2008

41) En su clásico libro *Historia de seis ideas estéticas*, Wladislaw Tatarkiewitz (2001) dice: “En consecuencia, no sólo podían considerarse arte la pintura y la sastrería, sino también la gramática y la lógica en tanto en cuanto son conjuntos de reglas, tipos de habilidades. De este modo, el arte tuvo en un tiempo un campo mucho más amplio: era más amplio porque incluía no sólo los oficios manuales, sino también parte de las ciencias. Aquello que vinculaba las bellas artes con las artesanías impresionó más a los antiguos y a los escolásticos que lo que las separaba; nunca dividieron las artes en bellas artes y artesanías. En su lugar, las dividieron según su práctica requiriese sólo un esfuerzo mental o también uno físico. (...) Las mejores clasificaciones que se hicieron de las siete artes mecánicas las ofrece Radulf de Campo Lungo, llamado el Ardiente (Ardens), y Hugo de San Victor, pertenecientes ambos al siglo XII. La lista de Radulf incluye: ars victuaria, que servía para alimentar a la gente, lanificaria, que servía para vestirles, arquitectura, que les daba cobijo, suffragatoria, que les suministraba medios de transporte, medicinaria, que curaba enfermedades, negotiatoria, que era el arte de intercambiar mercancías, y militar o arte de defenderse del enemigo. La lista de Hugo incluía la poesía; y en segundo lugar, incluía las siguientes artes mecánicas: lanifium, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatrica.

42) Varios ejemplos de esto los encontramos en el texto “Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia”, escrito por Adolfo Albán, 2009.

Bibliografía

Albán, Adolfo 2009 “Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia” en *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (W. Mignolo y Z. Palermo, Ediciones del Signo, 2009).

Bautista, Juan José 2015 *¿Qué significa pensar desde América Latina?* (Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura).

Bautista, Juan José 2018 *Dialéctica del fetichismo de la modernidad. Hacia una teoría crítica del fetichismo de la racionalidad moderna* (La Paz: Yo soy si tú eres Ediciones).

Benjamin, Walter 2013 *El autor como productor* (Madrid: Casimiro Libros).

Brea, José Luis 2008 *Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (Murcia: Editorial CENDEAC).

Bourdieu, Pierre 1988 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Editorial Taurus).

Bourdieu, Pierre 1995 *Las reglas del arte* (Barcelona: Editorial anagrama).

Bourdieu, Pierre 2002 *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires: Editorial Montessor).

Cassirer, Ernst 1993 “El nacimiento de la ciencia exacta”, en *El problema del conocimiento*. (México D.F.: Fondo de

Cultura Económica).

Clifford, James y Geertz C. 2005 El surgimiento de la antropología posmoderna (Barcelona, España: Gedisa Editorial).

Colombres, Adolfo, 2006 Literatura oral y popular de nuestra América (Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC).

Coomaraswamy, Ananda K. 2019 “Ornamento”, en Símbolos, Revista internacional de arte, cultura y gnosis, <http://symbolos.com/071ornam.htm>, visto el 01/08/2019.

Cox, Oliver 1948 Caste, Class, and Race: A Study in Social Dynamics, (New York: Monthly Review Press).

Dussel, Enrique 1994 1492: el encubrimiento del otro, Biblioteca Virtual Clacso, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20111218114130/1942.pdf>

Dussel, Enrique 2007 Para una erótica de la liberación (Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana).

Dussel, Enrique 2012 Filosofía de la liberación (México D.F.: Fondo de Cultura Económica).

Dussel, Enrique 2015 Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad, (México D.F: Ediciones Akal).

Dussel, Enrique 2018 “Siete hipótesis para una estética de la liberación”. En: Praxis. Revista de Filosofía (San José de Costa Rica) N°77, enero-junio.

Foster, Hal 2002 The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, (New York: The New Press).

Gruzinski, Serge 2012 La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (México D.F.: Fondo de Cultura Económica).

Hinkelammert, Franz 2017 La vida o el capital: el grito del sujeto vivo y corporal frente a la ley del mercado (Buenos Aires: Editado por Estela Fernández Nadal. CLACSO/ALAS).

Kant Immanuel 1997 Crítica del juicio (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana).

Lezama Lima, José 1981 “El romanticismo y el hecho americano”, en El reino de la imagen (Caracas: Editorial Ayacucho).

Losacco, José Romero 2018 La invención de la exclusión (Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana).

Mignolo, Walter 2008 “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, en: Revista Tabula Rasa. (Bogotá), No.8: 243-281, enero-junio.

Pinardi, Sandra 2010 La obra de arte moderna: su consolidación y su clausura, (Caracas: Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar).

Quijano, 2000 La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Edgardo Lander (comp.) (Buenos Aires: CLACSO).

Romero, Javier 2015 Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “Danza artística” en Oruro, Bolivia. en: Calle14, (Bogotá) Número 10 (16) pp. 14 - 27.

Silva, Ludovico 2017 La plusvalía ideológica, (Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes FUNDARTE).

Segato, Laura Rita 2007 La nación y sus otros (Buenos Aires: Prometeo Libros).

Tatarkiewicz, Wladislaw 2001 Historia de seis ideas estéticas (Madrid: Editorial Tecnos).

Varese, Stefano; Apffel, Frédérique; Rumrill, Róger (coord) 2013 Selva vida: de la destrucción de la Amazonía al paradigma de la regeneración (Copenhague: Editorial IWGIA).

José Luis Omaña

(joseomanag@gmail.com)

Investigador egresado de la Escuela de Artes UCV, Magister en Estudios Literarios. Doctorante en Artes y Culturas del Sur de UNEARTE. Fue uno de los corredactores del Proyecto y el Programa de Formación Avanzada en Artes y Culturas del Sur, del cual fue su primer director. Docente-investigador de UNEARTE.



La colonialidad del lenguaje ¿puede expresar
las epistemes decoloniales?
Ko hukoloni hwemutauro hunogona kuratidza
epistemes yedecolonial?¹

Rosa Mujica Verasmendi

Resumen

La manera de alcanzar saberes y conocimientos, así como de compartirlos, es diferente en cada persona, posee elementos bio-psico-sociales y, prevalecen necesidades e intereses personales. En la búsqueda de respuestas, la horizontalidad es la forma de mediación. La modernidad ha creado su propio lenguaje, en los que el uso de prácticas discursivas y mecanismos de dominio, es afín a la colonialidad del ser; el cual opera desde la esencia de la comunicación a través del lenguaje, como colonialidad del lenguaje. En este sentido, se invita a crear, hablar y expresar nuestras ideas en un lenguaje común que nos unifique en cuanto a la exterioridad de la modernidad, éste debe ser nuestro propósito.

Summary²

Nzira yekuwana ruzivo uye ruzivo, pamwe nekuigovera, yakasiyana mumunhu mumwe nomumwe, ine bio-psycho-social zvinhu uye zvido zvevanhu uye zvido zvinokunda. Mukutsvaga mhinduro, horizontality ndiyo nzira yekuyanana. Mazuva ano akagadzira mutauro waro, umo kushandiswa kwemaitiro ekutaura uye nzira dzekutonga kwakafanana nehukoloni hwekuve; iyo inoshanda kubva pachinhu chekukurukurirana kuburikidza nemutauro, semutauro wekoloni. Nenzira iyi, tinokokwa kuti tigadzire, titaure uye titaure pfungwa dzedu mumutauro wakafanana unotibatanidza maererano nekunze kwechimanjemanje, ichi chinofanira kunge chiri chinangwa chedu.

La manera de alcanzar saberes y conocimientos, así como de compartirlos, es diferente en cada persona, posee elementos bio-psico-sociales y prevalecen necesidades e intereses personales. Ortiz Ocaña, Alexander et al (2018: 179) enfatizan: “mientras más universal se pretenda un saber, menos válido y verdadero es. Mientras más local es un saber, más verdadero es. El saber es más verdadero mientras más situado está”. Ideas que coinciden con la propuesta del

conocimiento situado de Haraway, Donna (1988: 586), que “siempre se construye y se cose de forma imperfecta, y por ello es capaz de unirse a otro, de ver juntos sin pretender ser otro”³, no se impone uno sobre el otro, es horizontal, se respetan las diferencias existentes.

En la búsqueda de respuestas, la horizontalidad es la forma de mediación. Es “una apuesta estético-política sobre la incertidumbre y el tiempo: los dos tropos

donde más horizontales somos, donde la certeza del dominio se desdibuja ante la apertura de lo posible” (Rufer, Mario 2020: 299), donde reconocer cómo aprendemos y el cuestionamiento propio, de por qué lo hicimos de ese modo y no de otro, expone las marcas coloniales y las limitaciones en diversos contextos. Comprender el presente sin indagar en las acciones pasadas, representaría un sesgo en las apreciaciones e interpretaciones e impediría conocer cómo se ha ido configurando un sistema de creencias, una subjetividad, una manera de hacer las cosas, una episteme, un lenguaje; siendo éste último manipulado como medio principal para la reproducción de la dominación estableciendo la colonialidad del lenguaje, basada en la racialización y, por ende, la explotación:

...los misioneros españoles aprendieron las lenguas indígenas y con ellas lograron escribir manuales para enseñar la fe católica, catecismos para promover «la salvación». Luego de estas enseñanzas prohibieron su uso, lo que llevó al exterminio de la mayoría de las lenguas aborígenes; fue diferente, por ejemplo, la situación de sometimiento de los africanos, quienes continuaron utilizando sus lenguas, que aún existen, aunque simultáneamente utilizaban también la de sus opresores (Mujica Verasmendi, Rosa Elena 2022: 5)

La oralidad ha prevalecido en el tiempo, se reconoce como forma de comunicación ancestral; en algunas regiones de África, existen expresiones o vocablos que no cuentan con términos equivalentes en el idioma español. “No hay traducción posible para Orishá o Vodum, Ashé, etc., cuyos conceptos pueden ser analizados, pero no traducidos” (Dos Santos, Juana y Dos Santos, Deoscoredes 1977: 118-120). En el caso de las traducciones, no puede dejarse a un lado la

expresión «traduttori, traditori», en alusión a «traductores, traidores», a la dificultad de expresar las mismas ideas en un idioma diferente y otra, la intencionalidad de deformar, modificar, hasta perder el significado original de múltiples términos e incluso presentarlos de forma contradictoria.

Un aspecto relevante es que la población africana impregnó un carácter simultáneo al lenguaje, utilizando la forma de hablar de sus opresores. ¿Han dejado de ser africanos por el uso de otro idioma? ¿Cómo resguardaron su subjetividad con el uso de ambos lenguajes? ¿Cómo puede comprenderse esta forma de comunicarse? Estas interrogantes parten de la necesaria distinción de la tradición oral, afín con el ámbito femenino; mientras lo escrito, se ha asociado al espacio o “principio masculino”, en palabras de Foucault, Michel (2005: 46-47).

De cierta forma, lo escrito aniquila la memoria. Se trata de mecanismos de control, expresión de dominio de unos sobre otros, colonizadores sobre colonizados, subordinación de la palabra a lo escrito, imposición de lo masculino sobre lo femenino, de la colonialidad del lenguaje.

Asimismo, la carga metafórica del lenguaje es un elemento para la reflexión, ya que es una característica endilgada a los adultos por la capacidad de generar y comprender abstracciones, a diferencia de niños y niñas. Es significativo reconocer si las prácticas investigativas propias reproducen ámbitos de la modernidad; si las categorías creadas son utilizadas para borrar saberes y conocimientos ancestrales, inferiorizándolos; si se posicionan como saberes académicos, incomprensibles y alejados de la episteme descolonial. (Mujica

Verasmendi 2022: 182) Esta particularidad se detalla a continuación:

La ciencia masculina es una ciencia de la razón y es, por lo tanto, una ciencia cerebral cuyo principal resultado es la abstracción. Esta definición deja fuera el cuerpo como fuente del saber. Se conoce desde el cerebro, órgano localizado en la cabeza, por lo tanto, el resto del cuerpo es despreciado como si sus conocimientos fuesen conocimientos inferiores. En la oposición cerebro-cuerpo, el cuerpo es desvalorizado puesto que es considerado impuro, lugar de los deseos y las necesidades, en tanto que el cerebro es asimilado a la mente. El tacto, el olfato, el gusto, la kinestesia quedan relegados al lugar de lo impuro. (Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes 2010: 26-27)

La modernidad ha creado su propio lenguaje posicionado como universal, con la ciencia, la cultura y el arte; sus imposiciones y clasificaciones, junto a su permanente inferiorización de los seres humanos, son una trampa. En el caso de la ciencia, “es un conocimiento androcéntrico, el varón se convierte en el centro de la ciencia, como objeto y como sujeto”, connotación evocada por Pacheco Ladrón (2010: 21), donde trasciende la significación del término y alude a la exclusión de las mujeres, contraponiendo objetividad-racionalidad versus subjetividad-emocionalidad. Castro Gómez, Santiago (2008: 8-10) afirma que “la ciencia es un lenguaje bien hecho”, fundamentado en códigos, entendido por un grupo definido de personas –llamados científicos–, cuyo propósito se centra en el dominio y explotación de unos seres humanos por otros.

Refiere Castro Gómez (2005: 14) que “el lenguaje científico es visto por la Ilustración como el más perfecto de todos los lenguajes humanos”, de allí la metáfora del punto cero de la observación, en la que el

hombre asume la función de Dios o de los dioses (sustituyéndola), por encima de todo lo creado, aplica para todo el mundo, sin cuestionamientos de ninguna índole, es la colonialidad del lenguaje, incluso “la ciencia no tiene un lugar específico en el mapa”. Genera discursos, categorías y formas de percibir el infinito, la tierra, el orbe o naturaleza, que se repiten en las universidades y en otros espacios, por “autoridades” del área. De esta forma, se configura una brecha de los conocimientos: académicos y/o empíricos, denominados “conocimiento vulgar” hasta hace pocos años atrás. Esto ocurre, por cuanto “la lengua ha sido, y sigue siendo, un elemento de discriminación”. (Osuna Nevado, Carmen 2012: 108)

Este afán de clasificar y ordenar es descrito por Perrot, Jean (1970: 14), donde más allá de la enseñanza gramatical y las investigaciones filológicas, base para la reproducción del idioma, han creado la lingüística como ciencia del lenguaje. De modo somero y sin referirse la imposición del lenguaje, señala que “las descripciones de las lenguas se han ido desarrollando a medida que el conocimiento de las lenguas del mundo se enriquecía (viajes, exploraciones, actividad de los misioneros, expansión colonial)...” (1970: 15). Pudiera ser una forma romántica de numerar los grandes beneficios del “desarrollo” y establecer la existencia de la racialización, una colonialidad del lenguaje. “Pero todo estaba por hacer, hasta fecha reciente, para las lenguas habladas por poblaciones atrasadas en todas las partes del mundo” (1970: 17). Es la construcción de un discurso de superioridad de la “civilización” y de la inferiorización de otros pueblos.

Igualmente Grosfoguel, Ramón (2006: 25) alude a una multiplicidad de jerarquías de poder sustentadas en el racismo, de las que destaco “una jerarquía epistémica que privilegia el conocimiento y la cosmología occidentales sobre el conocimiento y las cosmologías no occidentales, y está institucionalizada en el sistema universitario global”, que se designa como científica y se reproduce en los centros de estudios, sin cuestionar; y la otra, “una jerarquía lingüística entre las lenguas europeas y las no europeas, subalternizando (...)”, en una lengua académica, indiscutible, que se posiciona por encima de la lengua vulgar o común, del lenguaje utilizado por la mayoría de las personas, etiquetándola y tildándola de inferior, dialecto, subordinada o cualquier otra categoría despectiva.

Irónicamente, se nos enseña a ser agradecidos “a las comunicaciones establecidas entre distintas regiones del globo, a la curiosidad suscitada por las civilizaciones extranjeras, y a la difusión de la imprenta” (Perrot, Jean 1970: 18). La creación de metáforas se posiciona por encima de la vida misma, sin considerar que “la esencia es la vida, toda decisión que contribuya a ella, bienvenida sea, todo lo demás es apariencias, es fetichismo. Discurso de la modernidad.” (Mujica Verasmendi, Rosa Elena 2022: 22). El uso de herramientas de fragmentación y clasificación de la existencia es otra de sus características.

La subjetividad: elemento reproductor de la colonialidad

El uso de prácticas discursivas y mecanismos de dominio, es afín a la colonialidad del ser; el cual opera desde la

esencia de la comunicación a través del lenguaje, como colonialidad del lenguaje, desde donde se “modela la percepción y se construye conocimiento” (Lizcano, Emmanuel 2003: 7). En este proceso, se conformaron subjetividades, ajustadas a los códigos de imposición. Y en la búsqueda de nuevos marcos categoriales, en la configuración de una realidad unificada, “el fenómeno de la colonización pasó a formar parte ya no sólo de la subjetividad de los colonizadores, sino también de la subjetividad y la interioridad de los sujetos colonizados” (Bautista, Juan José 2014: 65). Se fue consolidando una subjetividad capitalista correspondiente al sistema económico de la modernidad, el capitalismo.

Con Marx descubrimos que el capitalismo no produce solamente mercancías y capital, sino que para reproducirse, necesita producir paralelamente un tipo de consumo, un tipo de subjetividad y de humanidad, que en el mundo moderno se llama «sociedad». La sociedad moderna es ese conglomerado humano que articula al individuo moderno y egoísta, solo preocupado por sus intereses (Bautista, Juan José 2014: X-XI).

Por cuanto si consumimos mercancías, las subsumimos en nuestra corporeidad y, para dismantelar este entramado de representaciones simbólicas, incorporadas en la vida diaria, condicionando y solapando los haceres, sentires y pensares; es necesario “empezar a pensar desde lo negado por este Ser, es empezar a pensarse en perspectiva decolonial” (Bautista, Juan José 2014: 67). Significa revisar la conformación de una subjetividad en pugna con valores transmodernos, el cuestionamiento del status quo instituido y de constructos e

imaginarios de superioridad e inferioridad, de invenciones y fábulas convenientes. “En 1948, cuando el Banco Mundial definió como pobres aquellos países con ingreso per cápita inferior a 100 dólares, casi por decreto, dos tercios de la población mundial fueron transformados en sujetos pobres”. (Escobar, Arturo 2014: 72)

La colonialidad del poder se expresa de formas diversas; en el ejemplo anterior, el principio subyacente es el dinero, y cómo el “poder” económico establece la política a implementar, y a su vez, en este ámbito, la toma de decisiones se caracteriza por propósitos individuales en detrimento del colectivo. Y en los centros de poder, poseen los mecanismos y recursos para imponerse. Se racializa a los pobres, se les inferioriza y se traza una línea divisoria entre riqueza y pobreza, entre países desarrollados y países subdesarrollados, se les endilgan características conceptuales, psicológicas y biológicas para justificar su dominio y explotación; este proceso se facilita porque “somos lo que hablamos, cómo lo pensamos, lo construimos y lo expresamos con las palabras con las que llamamos las cosas”, como lo describe Acosta, Vladimir (2021: 240). Utilizamos el mismo lenguaje que nos ha sido impuesto; una colonialidad del lenguaje, una lengua que ha definido la subjetividad vivida, lo que a su vez nos permite, “contar-me, describir-me, pensar-me, reflexionar-me en relación con otros” (Toro, Tógliatty 2020: 6). Es parte de la contradicción en la cual nos encontramos inmersos.

Es la configuración colonial del poder económico y político, que utiliza una lengua específica y conforma la identidad, las tradiciones y la cultura según sus

requerimientos; implementa diferentes acciones y va cambiando los relacionamientos sociales, con sus múltiples matices e inquietudes, entre haceres y prácticas discursivas, entre vivencias particulares y políticas públicas. Todo ello, debido a que las lenguas corresponden a fenómenos culturales, por lo que forman parte de la trampa-engaño de la modernidad; “se posiciona por encima de la vida y justifica el capitalismo por diferentes medios, entre los que se encuentra el lenguaje de los colonizadores, con sus códigos y metáforas que marcan la praxis social” (Mujica Verasmendi, Rosa Elena 2022: 5). Como muestra puede mencionarse el papel mesiánico con el que se presenta (con el uso de una lengua) la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) y, el Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES); y analizar sus verdaderos resultados:

Cabe preguntarse a la fecha ¿Cuál ha sido la gestión en favor de los países latinoamericanos? ¿Cuántos países han superado el subdesarrollo con su ayuda? Simplemente han servido de instrumentos para profundizar los niveles de pobreza en América Latina, a través de convenios jurídicos, favoreciendo a sus países de origen adquiriendo materia prima a bajo costo, que luego nos traen manufacturada con precios exorbitantes (2022: 63).

La reflexión induce a pensar que quienes detentan el poder político y económico establecen prácticas discursivas que reproducen la modernidad, con sus características de explotación, su huella o impronta de colonialidad en el ser y en el hacer, expresadas a través del lenguaje en su acepción amplia. ¿Cómo ha sido posible este proceso? Uno de los instrumentos utilizados

ha sido la gramática.

Darle a una lengua una gramática presupone, primero, que esa lengua se va a enseñar y, segundo, que es importante que se aprenda. ¿Presupone también que, a diferencia de las lenguas vulgares, esta lengua puede expresar conocimiento? Las lenguas vulgares se aprendían en las calles. El castellano iba a ser enseñado en las escuelas, como el latín y el griego (Veronelli, Gabriela 2015: 42-43).

En consecuencia, el primer trazo para la imposición y posterior colonialidad del lenguaje, fue utilizado para la unificación del imperio español y la justificación de su expansión y dominio; con “La gramática de la lengua castellana”, elaborada en 1492 por Elio Antonio Nebrija (1756), se prepararon las bases para el establecimiento de una lengua. En Venezuela, “Pedro Arteaga fue el primer preceptor oficial de gramática que existió en Caracas. La creación de su cátedra fue confirmada en la Cédula Real del 14 de septiembre de 1592”, aunque se recibió el 2 de septiembre de 1593 como documenta Pérez Hernández, Francisco Javier (1988: 17). Estos datos nos permiten vislumbrar el contexto, el contenido y su relación entre sí.

De la misma forma, Aldrete Bernard (1606), señaló:

Recibió el hombre de la Divina mano dos beneficios en antigüedad natural los primeros; en utilidad ricos, en nobleza ilustres, la razón, y la lengua fue intérprete, con el primero le hizo semejante a sí, y con el segundo que tuviese compañía con los otros hombres mediante la comunicación, y trato (1606: 7).⁴

Se aplica lo del Reino de Dios en la Tierra y se subraya la razón como elemento imprescindible para la semejanza con Dios, del cual quedan fuera las mujeres “como seres sin razón, o al menos, con una razón

deficiente” (Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes: 28); además, se apela al vínculo, a la filiación con el latín como lengua que precede, para destacar su jerarquía. “De esta lengua escogida nuestro, que descende la Castellana, y como hija noble de tan excelente madre le cabe gran parte de su lustre resplandor, con que ambas se han extendido hasta los últimos fines del Orbe” (Aldrete, Bernard 1606: 7).⁵ Destaca la importancia de la herencia, de la lengua castellana por encima de otras lenguas, consideradas vulgares.

Es transcendental tener presente que, en la colonialidad del lenguaje como imposición de formas comunicacionales, prevalecen aspectos de índole histórica, religiosas, de supervivencia, acuerdos económicos o políticos; esto puede revisarse en cualquier espacio habitado, sin embargo, a modo de ejemplo Filipinas, que también fue provincia española en el siglo XVI, preservó sus lenguas nativas. En el siglo XIX, con la creación de escuelas para la educación pública ofrecida en español “(...) mediante una administración instrumentada desde esta lengua. El español se estableció entonces como lengua franca en todo el territorio” (Sánchez Jiménez, David 2014: 2-3).

Consideraciones epistémicas

Las palabras de Freire, Paulo (1993) en cuanto a “cambiar el lenguaje es parte del proceso de cambiar el mundo. La relación lenguaje-pensamiento-mundo es una relación dialéctica, procesal, contradictoria” (1993: 64) (énfasis propio) Nos hacen preguntarnos ¿Cómo se puede revertir la modernidad-colonialidad? ¿Cuáles

acciones coinciden con la expresión decolonial? Es posible que haya múltiples respuestas, pero se puede partir de ideas matrices como ejes transversales en las llamadas “verdades impuestas” y el cuestionamiento permanente a los elementos que han configurado el lenguaje y la naturaleza intrínseca que posee.

Fanon, Frantz (2009) en el contexto del racismo, la violencia y la alienación, detalla el peso psicológico de lo que representan y significan las palabras en una expresión:

Hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización (...) un hombre que posee el lenguaje posee por consecuencia el mundo que expresa e implica ese lenguaje. Se ve a donde queremos llegar. En la posesión del lenguaje hay una potencia extraordinaria (2009: 49, 50).

Fanon describe los cambios que manifiesta quien adopta el lenguaje del colonizador, con diversos ejemplos de su comportamiento. Y condensa la idea: “Todo idioma es una forma de pensar, decían Damourette y Pichon” (2009: 54). En consecuencia, el lenguaje tiene una relación estrecha con la subjetividad y, por ende, con la intersubjetividad; donde investigadores de diversas corrientes se han dedicado a estudiar la lengua y el lenguaje. Parece oportuno tener presente la relación existente entre el lenguaje y el arte, expresada por Lévi Strauss (1961):

(...) Para que haya lenguaje, es necesario que haya grupo. Es evidente de suyo que el lenguaje... es un fenómeno de grupo, es constitutivo del grupo, no existe más que por el grupo, pues el lenguaje no se modifica, no se trastorna a voluntad. No lograríamos

comprendernos si formásemos, en nuestra sociedad, una determinada cantidad de capillitas, cada una de las cuales tendría su lenguaje particular, o si nos permitiésemos introducir en nuestro lenguaje trastornos o rebeliones constantes (...). Así pues, quien dice lenguaje habla de un gran fenómeno, que interesa al conjunto de una colectividad y, sobre todo, de un fenómeno que tiene una estabilidad muy relativa, pero, de todas maneras, muy grande (1961: 54).

De estas apreciaciones, parte la idea que no se crea una lengua en solitario, de modo individual, sino que de forma intrínseca hay múltiples condiciones que favorecen el uso de un idioma. Algunos principios que aportan en la consolidación de una lengua, son:

El pensamiento humano, las leyes de la herencia, la fisiología bucal, las leyes de la Historia que son la imitación, la repetición y la relación; la adaptación al medio, el clima, la altitud habitacional, las migraciones y mezclas de razas, y hasta los ruidos de la naturaleza animal y vegetal, como el rugido de los animales, sus llamadas y el canto de los pájaros (...). (Haro Alvear, Silvio Luis 1980: 349).

¿Cómo construimos la episteme? Es una interrogante para reflexionar, ya que “la edad moderna hereda la episteme vinculada al ojo por encima del resto de los sentidos, incluso, en un desprecio del resto de los sentidos, en particular, del sentir” (Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes 2010: 29). Establece una sola forma de búsqueda de conocimientos, invalidando otros saberes e invitando de manera permanente a la repetición, a la reproducción de la modernidad, a la colonialidad del lenguaje, a la llamada certeza “del conocimiento científico”.

Es la colonialidad del saber que,

utiliza el lenguaje de la ciencia para imponer sus criterios de dominio y discriminación, en síntesis, su racismo. Por ejemplo, en la configuración del imaginario del sistema-mundo moderno-colonial, Estados Unidos invoca su superioridad como “raza blanca anglosajona” y se vale para ello del concepto “latino” contrapuesto e inferior, “introducido por la intelectualidad política francesa y empleado simultáneamente para trazar las fronteras entre anglosajones y latinos en Europa, así como en las Américas” (Mignolo, Walter 2003: 92-93). De cómo el uso de una palabra –al igual que señalaba Escobar con “pobres”–, es utilizada para justificar la expansión imperial de Estados Unidos, un discurso de imposición racial, que implica toda una política y unas acciones en detrimento de un grupo de personas a quienes se les etiqueta con este término, desde el año 1898.

Procesos lingüísticos

Las palabras son unidades lingüísticas con significados específicos y una a una, permiten hilvanar las ideas que tenemos en nuestros pensamientos. Representan la expresión de procesos históricos y políticos, religiosos, de los saberes de un pueblo, los relacionamientos cotidianos de una familia, de un grupo de personas, no de una persona; más allá del significado de las palabras, se trata del uso de las mismas en conjunto dentro de un contexto y tiempo determinado. Por consiguiente, resulta lamentable como en ese afán de clasificación, cada proceso se encierra en un término o categoría. Puede verse esta fragmentación, característica de la modernidad, en el texto “Palabras y mundos: informe sobre las

lenguas del mundo”, bajo la responsabilidad de ocho autores –iniciando con Félix Martí–, donde la lingüística se divide en especialistas de estudios históricos y descriptivos, en la demografía lingüística, la sociolingüística, la dialingüística –niveles de bilingüismo–, la dialectología, la filología, lingüística normativa, gramáticos tradicionales, lexicógrafos, la gloto-política, la etnolingüística y, hasta clasificaciones ecológicas (Martí, Félix et al., 2006: 36-37).

En consecuencia, la necesidad de aproximarnos a narrativas decoloniales se establece, cuando reconocemos la colonialidad del lenguaje y de la misma forma que Bautista, Rafael (2014: 163) consideramos que “la violencia se garantiza por la gramática y, de ese modo, se reproduce en la naturalidad del lenguaje cotidiano”. Mantener nuestros sentidos activados en una indagación permanente, teniendo presente que lo más álgido de estas reflexiones se encuentra en torno a las interrogantes ¿Es posible hacer una construcción decolonial desde el lenguaje impuesto y amañado del mismo invasor moderno-colonial, sea español, inglés, alemán, francés o portugués? ¿Se puede realmente avanzar en torno a las ideas que se generan en palabras y pensamientos que nos condicionan en la modernidad? ¿Pueden existir procesos descoloniales desde las epistemes, gramáticas y sintaxis de la modernidad-colonialidad, del poder y la opresión? Acaso ¿Se hace necesario crear lenguajes, sintaxis que expresen los conceptos de lo transmoderno, más allá del amañado lenguaje científico moderno? ¿Cómo incluimos las diversas formas de comunicación de nuestros sentidos y

percepciones, rituales, silencios y conexiones, expresiones gestuales y no verbales?

Se debe avanzar en la búsqueda de respuestas a estas interrogantes. Sin embargo, mientras se adelantan procesos de creación de nuestra propia lengua como hicieron los hermanos africanos y los patuá parlantes con el papiamento, tal vez nos conformamos con generar categorías que a lo mejor no indican con propiedad lo que deseamos hacer, la gigantesca tarea, nada más ni menos, que romper con el modelo civilizatorio moderno-colonial; donde lo más relevante, es no reproducir los elementos de la modernidad con códigos que solamente un número reducido de personas puedan utilizar, sino que por el contrario, se valoren los aportes de trabajos como el de Esteban Emilio Mosonyi, con el estudio y revitalización de lenguas indígenas ancestrales, aspectos que deberían considerarse base para el lenguaje que utilicemos.

La colonialidad del saber, expresada en una colonialidad del lenguaje, racista, no dejará de cuestionar desde los llamados argumentos “científicos”, que nuestras lenguas como el warao, denominadas durante largo tiempo “dialectos” por esa colonialidad, les caracterizan por:

(...) Un aislado lingüístico, ya que todavía no se poseen datos suficientes que lo aproximen a otras familias que se hablan en el continente o fuera del mismo. Es fácil conseguir analogías con el caribe, el arawak o con el macro-chibcha; pero los puntos de semejanza son demasiado macros y genéricos –cuando no debidos a simples fenómenos de préstamo o probable coincidencia– como para atribuirles un valor diagnóstico serio (Mosonyi, Esteban Emilio y Mosonyi, Jorge Carlos 2000: 118).

En este sentido, se invita a crear, hablar y expresar nuestras ideas en un lenguaje común que nos unifique en cuanto a la exterioridad de la modernidad, éste debe ser nuestro propósito. Las ideas comentadas por Coronel Molina, Serafín (2005) acerca de las lenguas originarias y el uso de múltiples medios como la tecnología con videos que muestren conversaciones, saludos y circunstancias cotidianas de interacción con personas de diferentes contextos, son relevantes. Sin dejar de lado, la importancia de incluir:

En los archivos digitales algunos ejemplos de los rasgos paralingüísticos de un idioma, es decir las comunicaciones no verbales que se manifiestan mediante los gestos, las expresiones faciales y los tonos de voz que sirven para detectar la actitud y el estado emocional del hablante. (Coronel Molina, Serafín 2005: 39, 40)

Esta propuesta puede facilitar el registro y la difusión de las lenguas originarias. Por ejemplo, acceder en la web o internet a la colección de dos relatos bilingües El camino de Porooru y La hija del rayo (Mosonyi, Jorge 2007), nos permitiría conocer las lenguas de nuestro país, y no solamente mencionarlas de manera abstracta. Estos últimos aspectos mencionados, generalmente se pasan por alto y la misma fragmentación de la modernidad que nos permea, hace que solamente quienes se dedican de lleno a la investigación de una temática, conozcan de la misma; por lo que, los resultados de valiosas investigaciones, tienen un arduo camino en la difusión.

Si se consideran las múltiples estrategias que podrían utilizarse, sirven de

ejemplo los lineamientos expuestos para fomentar el uso de las lenguas originarias, como el caso de la lengua indígena quechua en diferentes espacios rurales y urbanos, normar su uso en oficinas tanto públicas como privadas y policiales, concursos para formar parte del personal de los entes de gobierno, participación en espacios radiales y televisivos, encuentros literarios y académicos regulares, así como publicaciones en esta lengua (Zúñiga, Madeleine y Cano, Lucía 2005: 162); las cuales, acompañadas de la difusión y la puesta en uso de modo cotidiano, puede

permitir la gestación de formas de comunicarnos y, en esencia, comprendernos, ser más auténticos y creativos; sin los condicionamientos de etiquetas, imposiciones, fragmentaciones, característicos de la modernidad. Genera la posibilidad de construir nuevos mundos, nuevas epistemes liberadoras, con perspectivas de índole colectiva, que conlleven a la configuración de otros códigos y contextos diferentes de la modernidad/colonialidad. Lo que, en síntesis, no son acciones aisladas sino mancomunadas con propósitos colectivos definidos.

Notas:

1 Shona: Lengua bantú, utilizada en Zimbabwe, Mozambique, Zambia y Botsuana. Traducción realizada con Google Traductor.

2 Shona: Lengua bantú, utilizada en Zimbabwe, Mozambique, Zambia y Botsuana. Traducción realizada con Google Traductor.

3 “It is always constructed and stitched together imperfectly, and therefore able to join with another, to see together without claiming to be another.” (Traducción realizada con DeepL Traductor).

4 “Recibio el hombre de la Diuina mano dos beneficios en antigüedad natural los primeros, en vtilidad ricos, en nobleza iluftres, la razón. I la lengua fu interprete, con el primero le hizo femejante a fi, i con el fegundo, que tuuieffe compañía con los otros hombres mediante la comunicacion, i trato”. (Aldrete, Bernard 1606: 7).

5 “Deftalen gua cfcogida mueftro, que deciende la Caftellana, i como hija noble de tan, excelente madrele cabe gran parte de fu luftrei refplandor, con que ambas fes an eltendido hafta los vltimos fines del Orbe” (Aldrete, Bernard 1606: 8)

Bibliografía:

Acosta, Vladimir 2021 Salir de la colonia. (Caracas: Editorial Galac y Monte Ávila Editores Latinoamericana).

Aldrete, Bernard 1606 Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España. (España: Biblioteca de la Universidad de Valladolid).

Bautista, Juan José 2014a ¿Qué significa pensar desde América Latina? Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental. (España: Ediciones Akal, S. A.).

Bautista, Juan José 2018b ¿Qué significa pensar desde América Latina? Hacia una racionalidad transmoderna y

postoccidental. (Caracas: Monte Ávila Editores).

Bautista, Rafael 2014 La descolonización de la política. Introducción a una política comunitaria. (Bolivia: AGRUCO / Plural editores).

Castro Gómez, Santiago 2005a La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana).

Castro Gómez, Santiago 2008b La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). (Caracas: El Perro y la Rana).

Coronel Molina, Serafín 2005 “Lenguas originarias cruzando el puente de la brecha digital. Nuevas formas de revitalización del quechua y el aimara”, en Coronel Molina, Serafín y, Grabner Coronel, Linda (editores). Lenguas e identidades en los Andes: Perspectivas ideológicas y culturales. (Ecuador: Ediciones ABYA-YALA).

Dos Santos, Juana y Dos Santos, Deoscoredes 1977 “Religión y cultura negra”, en Moreno Fragnals, Manuel (relator). África en América Latina. (México: Siglo Veintiuno Editores S.A. – UNESCO).

Escobar, Arturo 2014 La invención del desarrollo. Traductora Diana Ochoa. (Popayán: Universidad del Cauca).

Fanon, Frantz 2009 Piel negra, máscaras blancas. Traducción de Iría Álvarez Moreno, Paloma Monleón Alonso y, Ana Useros Martín. (España: Ediciones Akal, S.A.).

Foucault, Michel 2005 Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores S.A.).

Freire, Paulo 1993 Pedagogía de la esperanza. Un reencuentro con la pedagogía del oprimido. (México: Siglo Veintiuno Editores).

Grosfoguel, Ramón (2006) “La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”, en: Tabula Rasa, núm. 4, enero-junio. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Haraway, Donna (1988) “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, en: Feminist Studies, Vol. 14, No. 3.

Haro Alvear, Silvio Luis 1980 Mitos y Cultos del Reino de Quito. (Ecuador: Editora Nacional).

Levi - Strauss, Claude 1971 Arte. Lenguaje. Etnología. Entrevistas a Georges Charbonnier. (México: Siglo Veintiuno Editores, S. A.)

Lizcano, Emmánuel (2003) “Imaginario colectivo y análisis metafórico”. Conferencia inaugural del Primer Congreso Internacional de Imaginario y Horizontes Culturales, en: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Mignolo, Walter 2003 Historias locales / diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. (España: Ediciones Akal S. A.).

Martí, Félix, Ortega, Paul, Idiazabal, Itziar [et al.] 2006 Palabras y mundos: informe sobre las lenguas del mundo. (Barcelona: Icaria).

Mosonyi, Esteban Emilio y, Mosonyi, Jorge Carlos 2000 Manual de lenguas indígenas de Venezuela. (Caracas: Fundación Bigott).

Mosonyi, Jorge 2007 “Estado actual de las investigaciones en las lenguas indígenas de Venezuela”, en: Boletín de Lingüística, v.19 n. 27, Caracas.

Mujica Verasmendi, Rosa Elena 2022 La Cultura ¿Fetichismo de la Modernidad? Una Visión Descolonial. (Caracas: Unearte).

Nebrija, Elio Antonio (1756) [1492] Gramática de la lengua castellana.

Ortiz Ocaña, A., Arias López, M. I. y Pedrozo Conedo, Z. (2018) “Metodología ‘otra’ en la investigación social, humana y educativa. El hacer decolonial como proceso decolonizante”, en: FAIA, Vol 7, No 30.

Osuna Nevado, Carmen 2012 “«Del dicho al hecho». Opiniones y actitudes frente al racismo en escuelas de La Paz”, en Hernández Sánchez, Caridad. (ed.). Racismo y Educación. De la invisibilidad a la evidencia: 172-190. Madrid: Universidad Complutense.

Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes 2010 El sexo de la ciencia. (México: Universidad Autónoma de Nayarit-Juan Pablos Editor, S.A.).

Perrot, Jean 1970 La lingüística. (Barcelona, Oikos-Tau, S. A. Ediciones).

Rufer, Mario (2020) “No vamos a traducir. Instalar un secreto, negar la dádiva, redefinir el juego”, en: Cornejo, Inés y Rufer, Mario (editores). Horizontalidad: hacia una crítica de la metodología. (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO).

Sánchez Jiménez, David 2016 El pasado lingüístico colonial y las lenguas de instrucción en la educación filipina. Argus-a. Vol. III Edición N° 12, Abril 2014.

Toro, Tógliatty (2020) El español: entre colonialidad y poscolonialidad. El binomio lengua e identidad, en: Dissertare, Vol. 5. N° 1. Universidad Centroccidental “Lisandro Alvarado”.

Zúñiga, Madeleine y Cano, Lucía 2005 “Construcción de políticas regionales. Lenguas y culturas en educación”, en: Coronel Molina, Serafín y, Grabner Coronel, Linda (editores). Lenguas e identidades en los Andes: Perspectivas ideológicas y culturales. (Ecuador: Ediciones ABYA-YALA).

Rosa Elena Mujica Verasmendi
(unearteverasmendi@gmail.com)

Doctora en Artes y Culturas del Sur, Universidad Nacional Experimental de las Artes. Magíster Scientiarum en Historia, Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado. Licenciada en Gestión Social para el Desarrollo Local, Universidad Bolivariana de Venezuela. Especialista en Gestión Cultural de Plataforma Pensamiento Crítico, Patrimonio y Memoria y, Operadora Cultural, Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Profesora categoría Agregado de UNEARTE. Ha participado en diversos eventos nacionales e internacionales, con diversas ponencias.



Una eco-somática sabrosa como perspectiva

Oswaldo Marchionda

Resumen

Es una reflexión sobre las resonancias entre la cosmogonía del Vivir Sabroso-Vivir Bien, presente en los legados culturales como el cimarronaje en el Gran Caribe y los postulados éticos de la eco-somática. Un vaivén entre el tiempo mítico, asociado a la relación memoria-tradición-imaginario en procura de modos de existencia sabrosos en conexión con la vida y la eco-somática como campo para el desarrollo de pensamientos y prácticas recíprocas de creación. Intuiciones que se expresan en la improvisación como metódica posible para la creación en prácticas artísticas y performativas de la danza, y gérmenes para la organización de los sujetos subalternos como perspectiva de transformación social.

Esta reflexión es parte de mi investigación "Ritualidades más-que-humanas" que hace parte del proyecto "Hacia una eco-somática de gestos vinculantes" que cuenta con el apoyo de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia a través de la Convocatoria para la financiación de proyectos de investigación y de creación de la Facultad de Artes 2021, dirigido por Sofía Mejía Arias, creadora colombiana de prácticas escénicas y performativas, coordinadora de la Maestría Interdisciplinar de Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.

Abstract

It is a reflection on the resonances between the cosmogony of Living Tasty-Living Well, present in cultural legacies such as marronage in the Greater Caribbean and the ethical postulates of eco-somatics. A swing between mythical time, associated with the memory-tradition-imaginary relationship in search of tasty modes of existence in connection with life and eco-somatics as a field for the development of thoughts and reciprocal practices of creation. Intuitions that are expressed in improvisation as a possible method for creating artistic and performative dance practices, and seeds for the organization of subaltern subjects as a perspective of social transformation.

This reflection is part of my research "More-than-human rituals" that is part of the project "Towards an eco-somatic of binding gestures" that has the support of the Faculty of Arts of the National University of Colombia through the Call for funding research and creation projects of the Faculty of Arts 2021, directed by Sofía Mejía Arias, Colombian creator of performing and performing practices, coordinator of the Interdisciplinary Master of Living Arts at the National University of Colombia.

Con cada beso juntos nos sumergiremos en
un mar de pasión, placer y sabrosura
Y yo, al compás sensual que marca tu
cintura, me dejaré llevar a una delicia eterna
Rubén Blades. “Creo en ti”¹

Los pluriversos (Dussel, Enrique 2018) que atraviesan las prácticas artísticas no son inmunes a los efectos de las crisis multidimensionales que durante los últimos tiempos han afectado a nuestro país. No lo son frente a cualquier acontecimiento que incide sobre la vida de sus protagonistas.

Me refiero no sólo a la gestión y producción de eventos y presentación de los productos artísticos sino a los diferentes territorios que permiten su desarrollo: desde los espacios de investigación, creación y diseminación de las propuestas, pasando por las instituciones de formación e intercambios de conocimientos hasta los entes del estado que deberían garantizar su existencia. Quizás esta observación sería una obviedad si dicha situación tuviese alguna respuesta oportuna.

Si a esta realidad sumamos los efectos de la Pandemia de la COVID-19 y sus consecuencias en proceso de revelarse, el panorama no solamente es complejo sino incierto. La incertidumbre no es una situación que pueda calificar de negativa, más bien al contrario si recupero para mí, una perspectiva optimista en el marco de tanta complejidad amenazante.

Perspectiva que me gusta concebir a partir de la relación entre la memoria, la tradición y el imaginario (Mezilas, Glodel 2015). Por ello, el Caribe o mejor dicho, el “Gran Caribe” (García de León, Antonio 2016), entendido como ámbito que trasciende su condición geográfica y más

bien como un extraordinario escenario de características histórico-culturales comunes y diversas, es mi referencia más preciada. Una extensa dimensión donde no hay espacio para esencialismos ni purezas, un inmenso territorio telúrico donde se difuminan las líneas jerárquicas y de subordinación en tanto que la posibilidad de aplicación de la norma se ejerce de forma rítmica por la negociación, la seducción, la maña y/o la fuerza. Condimentos que sazonan nuestra subjetividad.

La sazón está relacionada con el gusto y el sabor que se percibe en los alimentos, es un estado de “perfección” o punto de madurez alcanzado en la experiencia gastronómica de las cocinas. En el Gran Caribe, nociones como la sazón y el sabor ocupan una dimensión estrechamente vinculada a la experiencia sensible, a todo aquello que involucre los sentidos. Por este motivo, la música bien sazonada tiene sabor y las corporeidades se desplazan con sabrosura. Son referencias de un lenguaje que invoca la alegría, sensación y estado de ánimo que se asocia a cualidades sanadoras.

Me gusta intuir la relación memoria-tradición-imaginario como un resultado de nuestra propia capacidad de improvisación, como un canon de resolución que contiene al caos. Poder percibir esa heterogeneidad que nos provee una cualidad existencial sustentada en la actualización de las tradiciones, recuperadas por la memoria, enriquecidas por la imaginación como un proceso que nos confiere una particularidad distintiva, un talante mixto. Confluencias e intercambios que nos proporcionan resultados novedosos de intensos procesos de creación en constante búsqueda de sentido. Un marco infinito de otras formas

de existencia en un mar de resistencias.

En el Caribe, los esclavizados y sus descendientes experimentamos una temporalidad cotidiana distinta que ubica en la memoria el recurso de supervivencia que funcionó como acto de rebeldía frente al oprobioso sistema esclavista-colonial que nos negó cualquier posibilidad de reconocimiento humano. El cimarronaje surge como respuesta política y cultural antisistema a partir de su capacidad de creación de símbolos, sus modos de trabajar por la recuperación de la memoria y sus formas de organización colectiva.

La memoria fue el medio que los esclavizados dispusieron para reordenar sus pluriversos simbólicos. Allí, la dimensión espiritual fue la base fundamental para gestar diversas formas de organización sociocultural, medioambiental, política y económica. Formas de organización concebidas desde otra perspectiva temporal mítica y rebelde con una potencia de reappropriación e incorporación del pasado mediante la reconstitución de sus mitos y rituales, donde el cuerpo y las corporeidades se constituyeron como fundamento de la resistencia contrahegemónica del cimarronaje en tanto que eran el centro del proyecto hegemónico colonial.

La memoria sostenida por modos de existencia espirituales-religiosos² no homogéneos, donde prácticas culturales como la danza y la música, entre otras, derivan como formas de libertad imaginaria, enunciando otro tiempo hecho posible por el cimarronaje. La memoria es la conexión y funciona como el vínculo entre el pasado y el presente, resultante de la mixtura de distintas tradiciones culturales; una memoria como proceso de reconfiguración e

incorporación de diversos saberes rituales.

Desde esta perspectiva, el tiempo encuentra su contenido profundo en la relación particular con seres y materias “más-que-humanas”; modos de relación con el contexto ecológico, habitado por multiplicidad de seres y espiritualidades que otorgan otro sentido al flujo cotidiano de la vida y convierte el hecho de vivir en una opción optimista, pues supone una oportunidad de transformación de las condiciones de existencia.

La noción del tiempo reconstruida desde la percepción del cimarronaje posee una dimensión que rebasa la idea lineal del tiempo como la entiende la modernidad: un tiempo mítico que se opone al tiempo deshumanizado de la vida en esclavitud.

Improvisación desde la memoria

En este sentido, la incertidumbre y la improvisación me resuenan como nociones que atraviesan nuestra subjetividad, entendida esta como la capacidad de constitución de mundos posibles (Rolnik, Suely 2019). Ideas fuerzas que me gusta relacionar con un campo del pensamiento-creación³ que las investigadoras francesas y practicantes de Feldenkrais⁴ Joanne Clavel e Isabelle Ginot (2015), han denominado como “eco-somática”, la cual considera la percepción como la variedad de intercambios entre diferentes seres y su entorno. Propuesta que supone que el modo de percibir está en el centro de los enfoques de las prácticas somáticas; un vasto panorama de procedimientos para el aprendizaje de formas de conciencia corporal desde la experiencia personal y los diversos componentes que disponemos para

la constitución de gestos.

Esta categoría nos ofrece una concepción de la ecología que incluye a los seres humanos, quienes nos reconocemos como medio ambiente y respondemos por nuestro entorno, es decir, no separa a los sujetos de su ambiente. Me gusta imaginarla como una cosmogonía y una ética que nos hace responsables por nuestro desempeño como seres integrados con sentido de pertenencia. La eco-somática propone categorías como el potencial, la diversidad y la reciprocidad como elementos sustanciales para el despliegue de sus prácticas.

El potencial como el conjunto de posibilidades que ofrece la historia de los seres, las especies y sus interacciones entre ellas y el medio según las circunstancias del momento, la incertidumbre que surge en situaciones imprevistas en ambientes provisorios que favorecen dichas interacciones y relaciones. La diversidad como desplazamiento del antropocentrismo, entendido como lugar hegemónico de lo humano, lo que no sólo supone incorporar a nuestro medio lo “más-que-humano”, sino lo humano como medio, es decir que además de proporcionarnos una “conciencia de sí”, nos invita a considerar la conciencia de un “No-Sí”: un soma que acoge la vida dentro de mí. La reciprocidad es reconocida como principio ético de la relación. Nos provoca la toma de posición no sólo de cómo somos afectados por los acontecimientos del medio sino también cómo esta interacción afecta al medio, de cómo nosotros afectamos nuestro contexto.

En esta propuesta encuentro otra perspectiva para situarme en el cosmos, desde la cual comprender el mundo como un territorio de interacciones y relaciones que

habitamos y nos habitan. Desde este lugar, encuentro una oportunidad para improvisar otras formas de existencia que nos incluyan, responsabilicen y asocien al colectivo, a una comunidad “más-que-humana” que además invita a activar procesos de descolonización del relato moderno, los que a mi entender se inician también, en la medida que asumimos nuestra condición de colonizados.

Esta reflexión denota también un desplazamiento de lo que entendemos por cuerpo y una invitación a avanzar de esta noción como un “objeto” neutro, definitivo y definido sobre el que se ejerce un pensamiento. Más bien, pensar en corporalidades que se constituyen en relación. Lo que transforma nuestra manera de percibir el mundo, en tanto que desde esta perspectiva de la ecología de la somática, la percepción se centra en las múltiples maneras de atravesar el mundo y ser atravesados por esos mundos debido a la relación de reciprocidad que propone con el territorio. En este sentido, dialogo con la propuesta que enuncia la filósofa, creadora e improvisadora franco-argentina Marie Bardet (2019: 86), cuando plantea un “cultivo de los gestos”, al insistir en accionar más desde los gestos, como modos de relación, que sostengan una perspectiva eco-somática, entrecruzada y encontrada entre prácticas corporales-gestuales, ecológicas, micropolíticas y feministas.

Para Marie Bardet (2018), la improvisación es una posibilidad de revisar los hábitos, una manera de hacer memoria: una memoria de los hábitos que propicia variación y diferencias. La improvisación es una oportunidad para inventarse y fabular mientras se baila. A mi entender, un modo de percibir la memoria como referente de

nuestra propia historia como lo hacen la sabiduría del vivir sabroso⁵ y el vivir bien que alientan por una vida en comunidad como seres vivos con necesidades materiales, anímicas y espirituales. Prácticas que nos invitan a reconocernos en una ética cósmica, una economía sustentable y una alimentación sagrada, es decir, que nos permiten vivir la vida como un arte sazonado por los condimentos de su contexto. Modos de vida digna que son posibles a partir de la vitalidad producida por la permanencia en transformación que nos otorga el complejo mito-rito (Lopez-Sanz, Rafael 1992), en tanto experiencia sensible.

La posibilidad de imaginar y construir otros mundos, como nos enseña nuestra memoria cimarrona, es una forma de interpelar al relato moderno y el régimen colonial-capitalístico (Rolnik, Suely 2019). Las prácticas culturales y artísticas que recuperan y actualizan su memoria se me revelan como uno de los lugares desde donde los procesos de descolonización son posibles.

Prácticas que nos convoquen a relacionarnos más allá del individualismo antropocéntrico que nos desconecta del entorno. Reorganizar mi presente desde el tiempo mítico de mi herencia cimarrona es una apuesta política para que la transformación de nuestra existencia sea posible en modo sabroso, lo que supone la resignificación de elementos simbólicos y relaciones que permitan formas de organización desde las prácticas culturales.

Marie Bardet (2019), referenciada en Deleuze, insiste que los gestos son modos de relación más que una mera forma corporal, un estilo para usar de cierto modo una

técnica; un cuerpo junto a un espíritu. Para Jean Francois Bert (ídem), un gesto, una posición del cuerpo no tiene sentido realmente si no está asociada una situación determinada, es decir, un medio ambiente concreto, un contexto con el cual relacionarse. Según Georges Didi-Huberman (2017), ensayista francés y especialista en historia del arte, nuestros gestos poseen una antigüedad que nos rebasa.

En mi caso concreto, modos de relación Caribe como horizonte de significación que encuentra en la improvisación una posibilidad de procedimientos para el pensamiento-creación en la práctica artística y performativa de la danza. Un hacer-pensar improvisado y efímero que se enuncia desde la memoria, que recupera la corporalidad de las ideas y su dignidad dispuestas al encuentro y relación con lo que suceda. Experiencia de creación derivada de la escucha-contacto, entendida como un territorio difuso, sostenida de estructuras que se transforman en la medida que acontecen; acción no prevista que transgrede el orden que la soporta, que seduce con su invitación a la negociación y la interpelación de las jerarquías y las normas. Un “Cómo vaya viniendo, vamos viendo”⁶.

Escuchar donde sucede la relación eco-somática más allá del entrenamiento y la “gimnasia” corporal, percibir la resonancia con el mundo que habitamos y nos habita, reconocer el valor intrínseco que tiene nuestro entorno en tanto que también lo somos: entorno, contexto y medio que es vida. Una vida sazónada de formas recíprocas de relación que conviven con la diferencia.

La acústica que el mar improvisa eternamente, el ruido circular e irrepetible de su pulso, el diálogo entre el viento y el estallar de las olas en los farallones apareja el canon de las modulaciones y las cadencias del habla, el ritmo de las caderas al andar. Imprime su huella sobre todo: el acento de la vida, el paso de las horas, los gustos y los sabores. Nunca idéntico en sí mismo, monta su escenario cambiante con las horas, respondiendo al reto de la naturaleza con nuevos argumentos, adaptándose y contrapunteando con el horizonte.

(García de León, Antonio 2016: 6)

Subjetividad que encuentra en la improvisación un acto político asociado a la memoria actualizada de los sujetos vulnerables, como los artistas, los malandros y los cimarrones que localizan su singularidad en horizontes de significación que constituyen imaginarios de creación, modos de insurgencia micropolítica y local que favorecen la vida sabrosa y formas otras de creación. Gérmenes que atraviesan nuestras prácticas culturales y activistas que cobran sentido como fuentes metafóricas y poéticas para la creación de nuestras prácticas artísticas-performativas.

¿Qué es lo que nos mueve?

Provocación con la que Marie Bardet nos invita a pensar los gestos y los movimientos como resultado de las relaciones con el entorno, más que por un acto voluntarioso del individuo. Avanzar más allá de la condición egótica, antropocentrista y moderna de considerarnos el centro y cúspide de la nada. Interrogante que nos interpela para asumir que la posibilidad de incidir en la transformación de las circunstancias inciertas y complejas que nos amenazan

como sujetos subalternos y vulnerables, la encontramos en nuestro entorno inmediato, en los lugares donde acontece la vida cotidiana con el propósito, a mi manera cimarrona de entender, hacer de la creación y los procesos de transformación, experiencias optimistas colmadas de ritmo y sabor.

Pensar-hacer como la improvisación que las respuestas oportunas, responsabilidad de la institucionalidad macropolítica, sobre las circunstancias que amenazan la gestión de las prácticas artísticas, germinan en el ámbito micropolítico donde dichas prácticas son posibles. Es nuestra responsabilidad política exponerlas desde los territorios donde nos movemos.

En este sentido, encuentro resonancia rítmica entre la cosmogonía cimarrona rebelde resignificada desde la memoria de mi legado histórico y cultural con los postulados éticos eco-somáticos. Un vaivén entre el tiempo mítico que procura una existencia sabrosa con la alegría de estar en conexión y la eco-somática como campo para el desarrollo de pensamientos y prácticas recíprocas de creación, cuidado y sanación.

¿Qué me mueve? La posibilidad de constituirme en un sujeto creador de realidad desde la valoración de mi subjetividad singular. Sujeto involucrado con todo su ser en los procesos de comprensión-reconstrucción-reelaboración de la vida, responsable ante su comunidad de su particular modo-de-existir, resonando con toda su subjetividad expuesta ante el mundo que lo rodea. En conexión con la potencia de creación de esa existencia “más-que-humana” para la experimentación de otros estados de conciencia.

Un intérprete-creador constituido desde su propio horizonte histórico de significación, sujeto de su propia creación. Consustanciado con sus formas de hacer y crear que recupera para la práctica artística-escénica de sus gestos, movimientos y danzas, en tanto expresión estética, su carácter de proceso colectivo y ritual. Tomando la improvisación como recurso y

metódica incierta de creación que acerque las prácticas artísticas a las prácticas culturales. Sujeto provisto de una racionalidad intuitiva, más allá de la razón moderna, y productor de mundos, consciente de que su territorio de creación es la vida, es decir, todos los lugares donde la vida es posible de ser disfrutada.

Notas:

- 1) Canción de este reconocido compositor y cantante panameño de su disco “Amor y control” (1992), inicialmente concebido como “conmemoración sin celebración” de los 500 años del inicio de la invasión de Abya Yala por los ibéricos, proyecto que se vio afectado por el viaje al “barrio cósmico” de Anoland Díaz, su mamá, quien fuera una afamada cantante infantil en Cuba, su país de origen. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=xPV9SaoJVLE&ab_channel=RubenBladesVEVO
- 2) Las festividades en honor a San Juan Bautista y los rituales que honran a María Lionza en Venezuela, la regla de la Ocha-IFÁ (comúnmente conocida como “Santería”) en Cuba, son sólo algunos ejemplos de cómo en el Gran Caribe, las prácticas culturales están vinculadas a intensas formas de organización basadas en la relación con otras dimensiones de existencia.
- 3) Pensamiento-creación es una noción que aporta la psiquiatra y curadora de arte brasileña Suely Rolnik, entendida como pensamiento en plena función, como horizonte que trasciende “lo teórico” concebido desde la racionalidad moderna, sino afianzado en la experiencia de la vida, en la revelación de sus potencias éticas, estéticas, clínicas y políticas. Pensamiento que se entiende como una práctica que persiste en las fuerzas de la vida, una apuesta por concebir que dicha producción en el ámbito de la creación artística constituye un campo singular de conocimiento.
- 4) El Método Feldenkrais es una forma de fisioterapia alternativa somática ideada por el físico y doctor en ciencias israelí Moshé Feldenkrais (1904-1984) a mediados del siglo XX, basado en la reorganización de las conexiones entre el cerebro y el cuerpo para la mejora del movimiento corporal y los estados psicológicos.
- 5) Dichos principios y prácticas podemos encontrarlas diseminadas por toda Abya Yala y el Gran Caribe, no solamente en los y las descendientes de la diáspora africana y el cimarronaje sino en las diversas y múltiples comunidades originarias y sus descendientes desde el México Maya-Chapaneco hasta el Chile Mapuche.
- 6) Una frase característica de Eudomar Santos, personaje de “Por estas calles” (1992), reconocida y recordada telenovela venezolana, escrita por Ibsen Martínez con música de Yordano, que recrea la capacidad de improvisación como metódica de supervivencia. Tema musical de Yordano, disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=Am3oIVMcJ_Q&ab_channel=VideoclipsVenezuela

Bibliografía:

Bardet, Marie 2018 Entre tocar y mirar: relaciones y límites. Doctorado en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte. Cátedra Adolfo Couve. (Video) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MunGHU2KJoE>

Bardet, Marie 2019 Hacer mundos con gestos. En “El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos” / André-Georges Haudricourt. En: Marie Bardet (compiladora) (Buenos Aires: Cactus, pequeña biblioteca sensible)

Clavel, Joanne e Ginot, Isabelle 2015 ¿Por una ecología somática? (Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presenca)

Dussel, Enrique 2018 ¿Son posibles muchas modernidades? Un diálogo sur-sur. En “De lo poscolonial a la descolonización. Genealogías latinoamericanas”. Verónica Renata López Nájera coordinadora (México: Universidad Nacional Autónoma de México)

García de León, Antonio 2016 El mar de los deseos: El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto (México: Fondo de Cultura Económica)

Didi-Huberman, Georges 2017 Gestos de aire y de piedra (Buenos Aires: Canta Mares)

Mezilas, Glodel 2015 El trauma colonial entre la memoria y el discurso: Pensar (desde) el Caribe (Florida: Educa Visión Inc.)

López-Sanz, Rafael 1992 El Jazz y la ciudad (Caracas: Monte Ávila Editores)

Rolnik, Suely 2019 Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente. (Buenos Aires: Tinta Limón ediciones)

Oswaldo Enrique Marchionda Vargas
(oswaldomarchionda@gmail.com)

Intérprete-creador de gestos y movilidades en prácticas contemporáneas. Artista escénico, investigador, docente y gestor cultural. Antropólogo con postgrado en Gestión Cultural y Cooperación Internacional. Aspirante al Doctorado de Artes y Culturas del Sur. Docente asociado de UNEARTE. Maestro Honorario de UNEARTE (2020). Miembro de la Fundación Cultural 100% San Agustín. Fue miembro del grupo de gestión de la Red Sudamericana de Danza.



Evaluación del Proceso de Análisis y Deconstrucción de Melodías, como propuesta educativo-musical aplicada a niños y docentes de segundo grado, en una escuela básica de Caracas

Andrés Felipe García Torres

Resumen

Propuesta alternativa a la tradicional Unidad Básica de Enseñanza Musical nota (Ubem nota), el Proceso de Análisis y Deconstrucción de Melodías (PADMe) es un método de enseñanza musical, basado en la Ubem motivo melódico, que desarrolla la percepción y la expresión de discursos musicales a través del reconocimiento auditivo, la abstracción y construcción de estructuras melódicas (dominio musical). El diseño pre-test, pos-test y grupo control permitió evaluar esta propuesta con dos grupos de niños de segundo grado, de dos escuelas públicas, una docente de aula aplicando el método y un especialista en música que no lo aplica. Análisis estadísticos de datos recogidos por tres instrumentos de diseño ad hoc, arrojaron importantes diferencias antes-después en grupos experimentales. Demostrada la efectividad del PADMe para el desarrollo del dominio musical, se valida la propuesta teórico-metodológica.

Palabras clave: Enseñanza musical; Lenguaje musical; Desarrollo musical; Dominio musical; Motivo melódico.

Abstract

Proposed as an alternative to traditional note as Basic Music Teaching Unit (Ubem), the Process of Analysis and Deconstruction of Melodies (PADMe) is a music teaching method, based on melodic motive Ubem, to develop perceptive and expressive musical discourse capabilities, on audio recognition, the abstraction and construction of melodic structure (musical knowledge). The pre-test, pos-test and control group design, allowed to evaluate this proposal on two groups of 12 second grade kids, an school teacher who applied the method herself and a specialist in music. Statistical analysis was applied to collected data with a three ad hoc instruments and showed important differences on pre-post results. As we demonstrate that the PADMe method is effective as a tool to develop the musical knowledge, we are making valid this theory-methodological proposal.

Key Words: Musical Teaching; Musical Language; Musical Development; Musical Knowledge; Melodic Motive.

Introducción y contexto

De la innegable condición gregaria del ser humano surge la necesidad de expresar su mundo de algún modo y lo representa con fines utilitarios, religiosos, artísticos, etc. Cada modo de representación puede ser entendido como “lenguaje” en tanto que realizan estructuras significativas que permiten la comunicación en diversos

niveles, empleando convenciones que permiten su adecuada interpretación.

De estos modos de representación y en el ámbito de la percepción auditiva, la música comparte origen y características estructurales similares al lenguaje hablado. Por enculturación, a través de una práctica temprana y constante, el niño adquiere desde muy temprano el dominio sobre las convenciones de entonación y estructura del

lenguaje oral: el discernimiento de un tono cariñoso o agresivo, terminaciones afirmativas, inquisitivas o interrogativas son claro ejemplo de ello y este dominio perceptivo sobre las inflexiones sonoras es igualmente válido en música. Por otro lado, cuando un niño se encuentra ante una melodía de su repertorio conocido de canciones, ya le sea presentada en ejecuciones con distintos instrumentos, en distintas alturas, con o sin la letra, con o sin acompañamiento o en distintos tempos, la contrastará con su banco de memoria, reconocerá su contorno melódico y la indicará con mínimo error.

Asumo que este mínimo dominio debería ser el punto de partida para el aprendizaje de nuevos conocimientos, desarrollo y dominios musicales, mostrando su estructura y sus principios de construcción desde lo más elemental, partiendo de canciones conocidas. Pero en la actualidad esto no ocurre así en nuestra educación musical a pesar del desarrollo teórico existente, sino que se usa un abordaje fragmentado que toma la figura de la nota como unidad central y básica del constructo cognitivo musical, desconectado del fenómeno psicofísico musical y del repertorio que consumimos de nuestro entorno.

Si bien el material atómico básico con que se construye un material sonoro reconocible como música consta de altura y duraciones, es decir notas, éstas no constituyen unidades significativas en sí: una nota aislada, en tanto manifestación artística, no refleja o dice absolutamente nada al oyente, tal como nos refiere Humberto Sagredo en su obra *El Núcleo Melódico*: “los átomos, si bien conforman

toda materia, no pueden ser significantes, porque los significados exigen elaboraciones complejas, niveles de complejidad, organismos, macro estructuras.” (1997: 70)

En el Currículo Básico Nacional venezolano de 1997 (CBN), se entienden la plástica, la música y las artes escénicas como lenguajes que se relacionan con la oralidad, pero el constructo cognitivo musical del contenido pedagógico se basa en la nota, la dinámica, el tempo y la duración, abordados de manera aislada, lo cual no resulta significativo para el educando y fuera del contexto musical, no poseen carga expresiva propia; en otras palabras, en lugar de una visión sistémica, estructural, se presenta una visión atomista, estática.

Desde este concepto de la nota como unidad y eje central de un constructo teórico, se define el concepto Ubem (Unidad básica de enseñanza musical). Se trata de una idea o concepto matriz, utilizado como eje central, generatriz y básico del constructo cognitivo musical sobre el cual descansa la estructura teórica de enseñanza-aprendizaje de la música, en otras palabras, una visión epistémica sobre la enseñanza musical.

La psicología y fisiología de la percepción de configuraciones auditivas reemplazarán muchos estudios musicales anteriores en los cuales las sonoridades musicales se tornaban mudas por los ejercicios en el papel. Los textos tradicionales de teoría niegan toda vida a los sonidos, considerándolos cadáveres estáticos. (Schafer, Murray 1969: 15).

Como una alternativa a la situación anterior, se propone el método PADME (Proceso de Análisis y Deconstrucción de Melodías) basado en el motivo melódico -una combinación característica y particular de alturas y duraciones- como Ubem (Unidad

básica de enseñanza musical) significativa, fenoménica, contextual, asociativa y holística, pues éste es el principio de explicación de lo que a su vez ha de convertirse en la primera de las nociones de un nuevo constructo cognitivo musical: la melodía, su estructura, principios y construcción.

Dado que el dominio musical requerido para el abordaje de este proceso es elemental, puede ser desarrollado por un maestro de aula integral y prácticamente sin recursos materiales, como se demostró en una aplicación realizada en el año 2002, que sirvió como antecedente exploratorio de aproximación a esta investigación. Sin embargo, y puesto que esta propuesta no fue sistemáticamente evaluada y por tanto no hubo datos sobre su efectividad, se formuló la siguiente pregunta de investigación:

¿Es efectivo el Proceso de Análisis y Deconstrucción de Melodías, basado en el motivo melódico como unidad básica de enseñanza musical, para el desarrollo del dominio musical en los niños de segundo grado en una escuela básica del área metropolitana de Caracas?

Para responder esta pregunta se plantearon los siguientes objetivos:

Evaluar la efectividad del Proceso de Análisis y Deconstrucción de Melodías, como método didáctico aplicado por docentes de aula, para el desarrollo del dominio musical en niños del segundo grado de una escuela básica de la zona metropolitana de Caracas.

Objetivos específicos de la investigación

1. Describir los niveles de dominio musical de los niños y del dominio musical y estratégico didáctico de los docentes, en los

grupos control y experimentales respectivamente, antes y después de la intervención.

2. Comparar entre sí, antes y después de la intervención, a los grupos control y a los grupos experimentales respectivamente, tanto de los niños como de los docentes, en cuanto al dominio musical y estratégico didáctico.

3. Comparar los grupos control con los grupos experimentales, tanto de los niños como de los docentes, en cuanto al dominio musical y dominios musical y estratégico didáctico, antes y después de la intervención.

4. Describir el proceso de aplicación del curso inductivo CiPADMe a los docentes del grupo experimental y el proceso de aplicación del PADMe a los niños por parte de estos mismos docentes.

5. Relacionar el resultado de los niños, docente y aplicación, en función de dar respuesta a la pregunta de investigación.

Marco teórico

La idea de realizar un método de enseñanza musical fenomenológico nos lleva a la pregunta del por qué no existió antes. La respuesta surgió de la propia experiencia empírica y de muchas lecturas de autores como Marshall McLuhan, Murray Schafer, Josep Soler, María Cecilia Jorquera, Humberto Sagredo y otros, que permitieron concluir que nuestra sociedad ha sido educada con un marcado apoyo en el mundo visual, en decidido detrimento de los otros sentidos corporales, desincorporando del mundo educativo el desarrollo sistemático y deliberado de la audición, el olfato, el gusto y el tacto.

Entender la supremacía visual en la música es crucial para comprender el fenómeno educativo, aunado al deseo de uniformar y perpetuar un repertorio particular y al surgimiento de la polifonía. La escritura nace respondiendo a este contexto y se ancla en la cultura occidental con mucha fuerza, produciendo la teoría y obras que hoy admiramos. Así, llega hasta nuestros días el átomo nota como centro de atención del quehacer musical. Pero lo cierto es que lo que capta nuestra percepción son configuraciones de éstas y las notas solo se pueden discernir tras un largo y sistemático entrenamiento.

El currículo básico nacional venezolano se queda atrapado en la visión atómica y fragmentaria y sin embargo, también en él se señala el camino. El docente debe potenciar las capacidades de realización de un proceso que va en doble dirección: la percepción y la expresión. También se entienden los modos de representación como estructuras

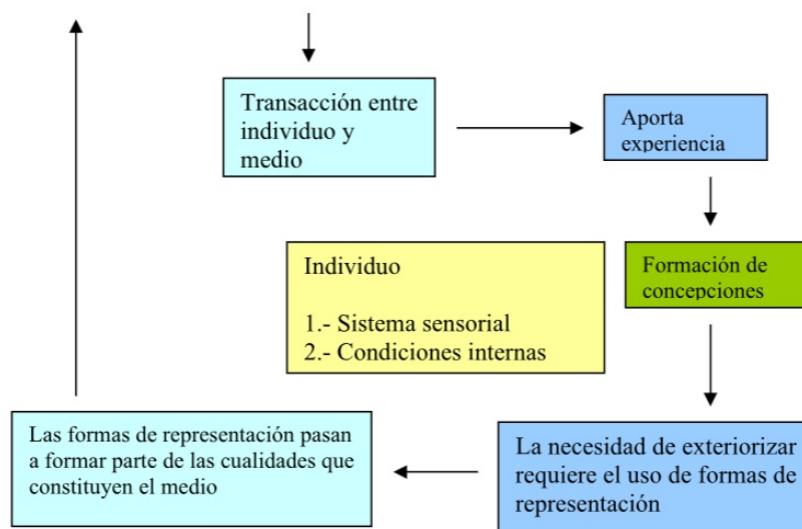
significativas de tres niveles: técnico material, formal estructural y de contenido, referidos al soporte material, elementos compositivos y la significación respectivamente, estableciendo códigos y convenciones comunicacionales.

Si interpretamos lo anterior desde el fenómeno musical, construiremos un sintagma que va desde la percepción total de la melodía, los distintos niveles de su estructura, los principios constructivos, hasta la significación, de igual forma, en el sentido expresivo: desde unos elementos estructurales, ordenados por principios constructivos, para finalmente construir formas de comunicación significativas y así comenzar el ciclo de nuevo. Seguidamente veremos estos ciclos de manera gráfica:

Sintagma gnoseológico

Elliot Eisner esquematiza el proceso perceptivo-expresivo así:

Cualidades que constituyen el medio

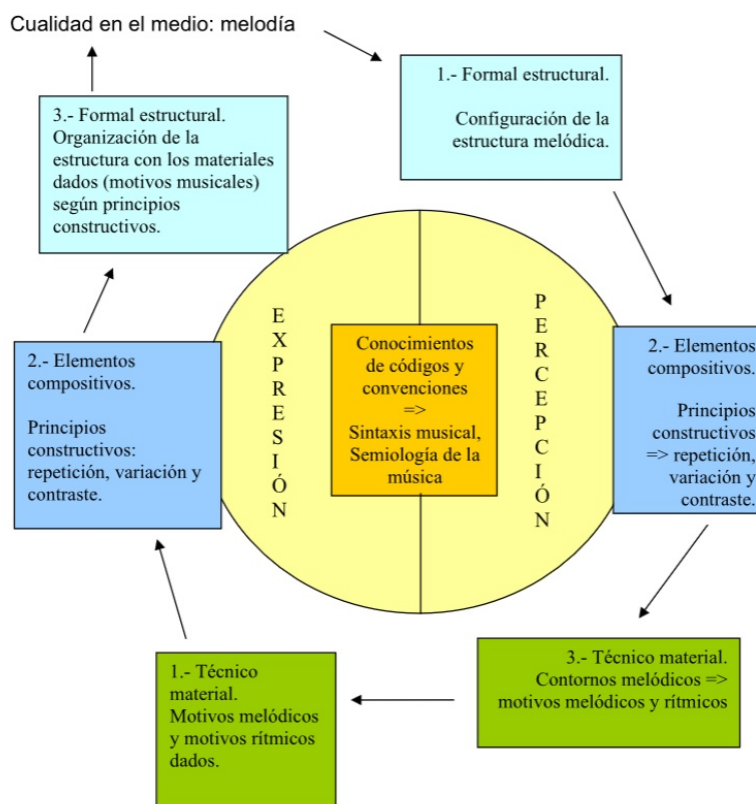


Infograma 1. Transacción entre el individuo y el medio. Eisner (1998 p. 74)

Según vemos en el CBN, el fenómeno musical opera de la siguiente manera:

Tabla 1. Operacionalización de los niveles del contenido pedagógico	
Potenciar capacidades para captar y expresar (reconocimiento auditivo y estructuración)	
▲ La Expresión	La Percepción ▼
<i>Nivel formal estructural</i> <u>Organización</u> de una nueva estructura melódica.	<i>Nivel técnico material</i> <u>Identificación</u> de elementos estructurales de la melodía.
<i>Nivel elementos compositivos</i> <u>Uso</u> de los principios constructivos => repetición, variación y contraste.	<i>Nivel formal estructural.</i> <u>Identificación</u> de los principios constructivos => repetición, variación y contraste.
▲ <i>Nivel técnico material</i> "Manipulación" de los motivos melódicos y motivos rítmicos.	<i>Nivel de contenido</i> <u>Abstracción</u> del contexto de los ◀ elementos estructurales.
<i>El conocimiento de códigos y convenciones => sintaxis de la estructura melódica</i>	

De tal modo que el proceso perceptivo-expresivo del hecho musical queda expresado así.
Cualidad en el medio: melodía



Infograma 2. Proceso perceptivo de aprendizaje musical. García, A. (2005)

Paralela y simultáneamente a lo anterior, el mismo proceso cognoscitivo evoluciona por la Espiral holística basada en la teoría del conocimiento, alcanzando estadios cada vez más profundos y comprensivos del fenómeno perceptivo-expresivo de la música, del mismo modo que para la comprensión del método investigativo. Por otro lado, la teoría del desarrollo musical de Keith Swanwick postula que en la categoría dominio de la secuencia evolutiva, la exploración y el control manipulativo son típicos en los primeros años de escolaridad. En la educación primaria esto se prolonga y los elementos imitativos de la música cobran relevancia en la categoría imitación, basada en la expresión personal y en la exploración del sonido junto a la adquisición de destrezas vernáculas. A los 10 años comienza la especulación musical de la categoría juego imaginativo, tomando en cuenta que la forma de la estructura musical depende de los contrastes, las repeticiones y las variaciones. Este desarrollo va más allá, pero esta investigación se limita a este punto. Todo lo anterior corre en espiral alrededor de los niveles perceptivos o dimensiones de respuesta musical: material, expresión, forma y valor. Estas transformaciones evolutivas del desarrollo musical son cíclicas y acumulativas, pues siempre que nos enfrentemos con música nueva, regresaremos al dominio inicial y recorreremos la espiral hasta el nivel de desarrollo logrado. Estas etapas de desarrollo coinciden con las de la teoría de Piaget, pero da importancia a la participación social como elemento transformador, pues tiene presente el proceso de percepción-expresión y da a cada categoría un modo individual y otro

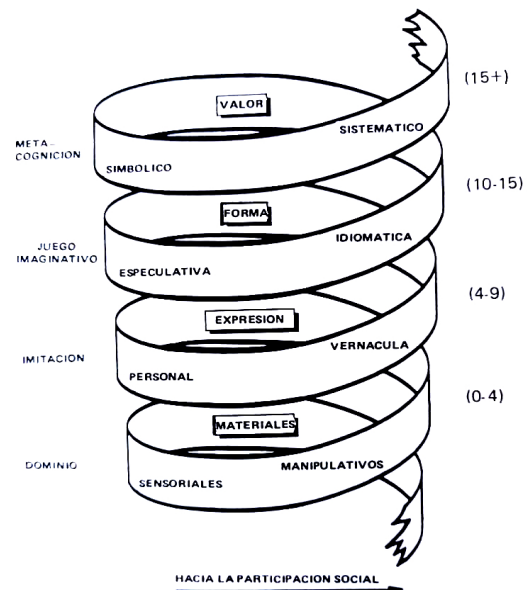
social.

Al repetir cada ciclo del infograma 2, se gira alrededor de esta espiral del infograma 3, recorriéndola hacia arriba como una tuerca alrededor de un tornillo, a cada vuelta se va consolidando un nivel, una categoría, un dominio musical.

Al insertar este proceso al CBN se enriquece el acto educativo, ya que junto a los ejes transversales, hay un sin fin de posibilidades estratégicas, se brinda estructura al realizar proyectos pedagógicos y favorece la transferencia entre áreas, procesos y contenidos.

El sintagma gnoseológico al que llegamos está representado en la imagen que sigue, donde se grafican el contenido pedagógico, el ciclo perceptivo, los ejes transversales, los niveles, categorías y modos evolutivos musicales que se van cubriendo a medida que se realiza el proceso senso-perceptivo-expresivo propuesto en el PADMe, vista la espiral desde la base en el papel y evolucionando hacia el lector.

Por otro lado, la teoría del desarrollo

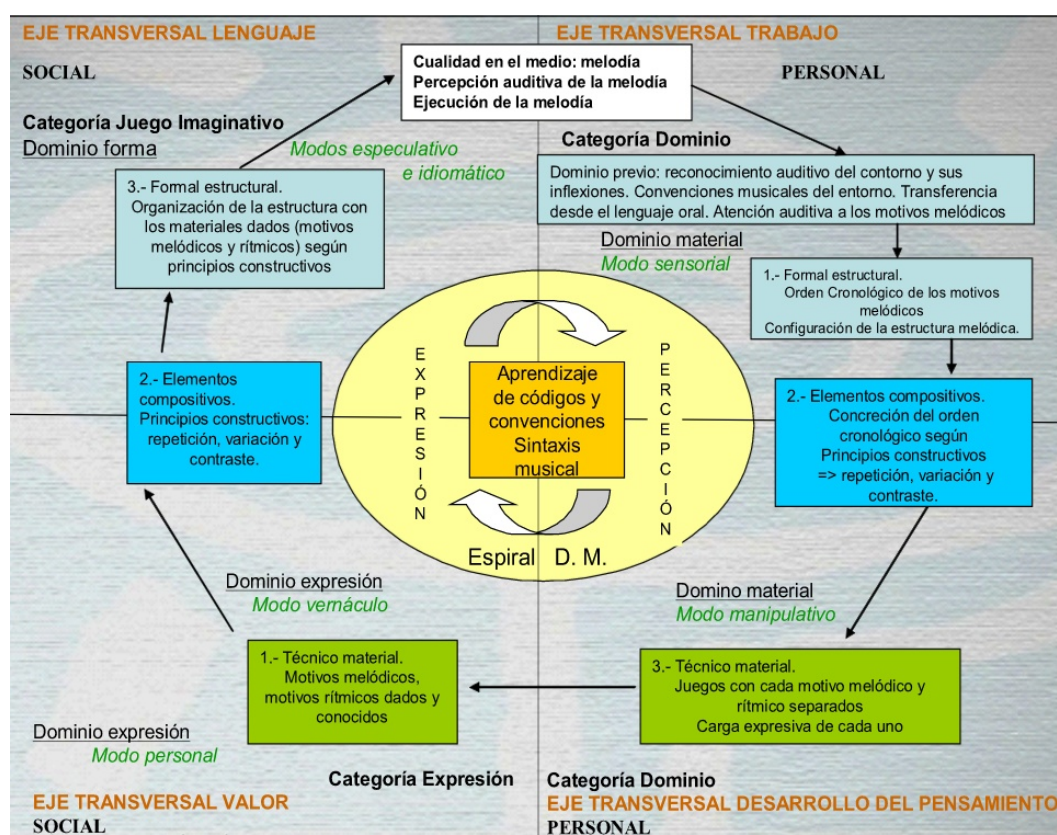


Infograma 3. Tomado de: Swanwick y Tillman (1991).

musical de Keith Swanwick postula que en la categoría dominio de la secuencia evolutiva, la exploración y el control manipulativo son típicos en los primeros años de escolaridad. En la educación primaria esto se prolonga y los elementos imitativos de la música cobran relevancia en la categoría imitación, basada en la expresión personal y en la exploración del sonido junto a la adquisición de destrezas vernáculas. A los 10 años comienza la especulación musical de la categoría juego imaginativo, tomando en cuenta que la forma de la estructura musical depende de los contrastes, las repeticiones y las variaciones. Este desarrollo va más allá, pero esta investigación se limita a este punto. Todo lo anterior corre en espiral alrededor de los niveles perceptivos o dimensiones de respuesta musical: material, expresión, forma

y valor. Estas transformaciones evolutivas del desarrollo musical son cíclicas y acumulativas, pues siempre que nos enfrentemos con música nueva, regresaremos al dominio inicial y recorreremos la espiral hasta el nivel de desarrollo logrado. El ciclo concuerda con el planteamiento teórico de Piaget, pero da importancia a la participación social como elemento transformador, pues tiene presente el proceso de percepción-expresión y da a cada categoría un modo individual y otro social.

Al repetir cada ciclo del infograma 2, se gira alrededor de esta espiral del infograma 3, recorriéndola hacia arriba como una tuerca alrededor de un tornillo, a cada vuelta se va consolidando un nivel, una categoría, un dominio musical.

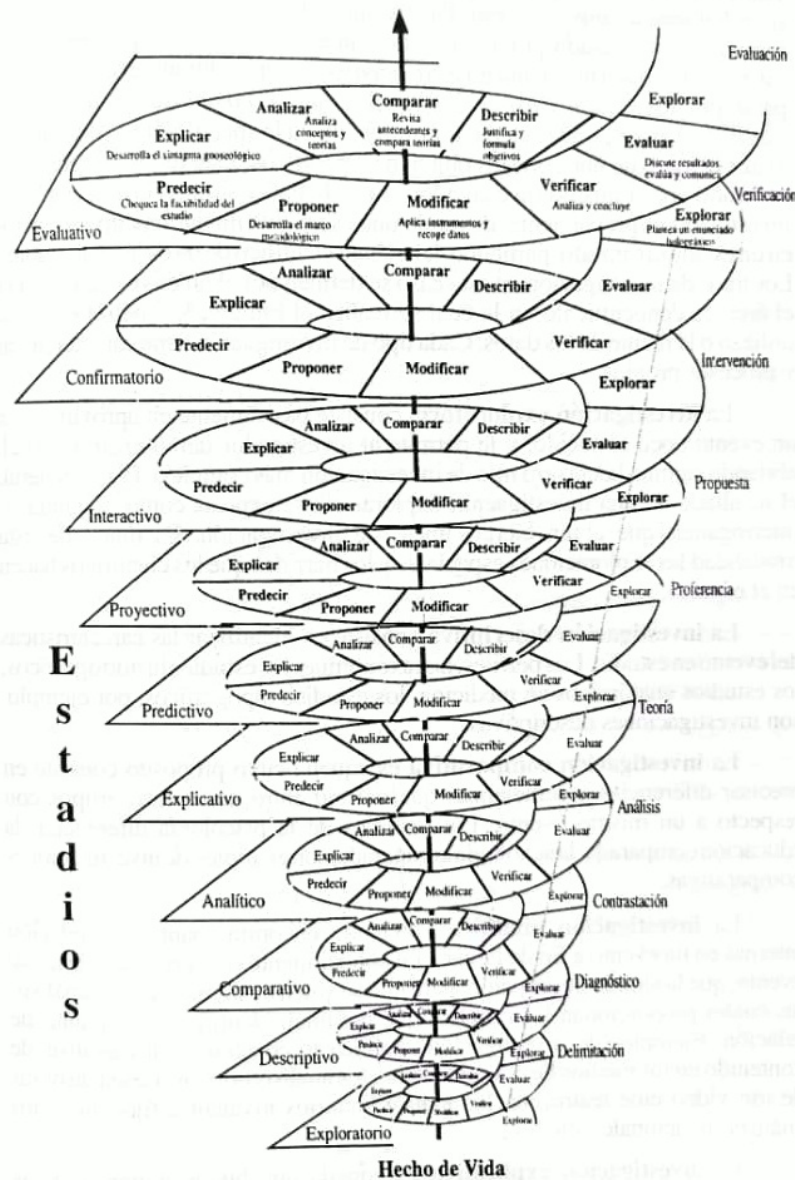


Infograma 4.

Al insertar este proceso al CBN se enriquece el acto educativo, ya que junto a los ejes transversales, hay un sin fin de posibilidades estratégicas, se brinda estructura al realizar proyectos pedagógicos y favorece la transferencia entre áreas, procesos y contenidos.

El sintagma gnoseológico al que llegamos está representado en la imagen que

sigue, donde se grafican el contenido pedagógico, el ciclo perceptivo, los ejes transversales, los niveles, categorías y modos evolutivos musicales que se van cubriendo a medida que se realiza el proceso sensorio-perceptivo-expresivo propuesto en el PADMe, vista la espiral desde la base en el papel y evolucionando hacia el lector.



Tomado de Jacqueline Hurtado de Barrera (2000 p.21)

Marco metodológico

Según la teoría del conocimiento, al cubrir del nivel perceptual, los estadios exploratorio y descriptivo, del nivel aprehensivo, los estadios comparativo, analítico y explicativo, del nivel comprensivo, los estadios predictivo y proyectivo, así como del nivel integrativo, los estadios interactivo, confirmatorio y evaluativo, el presente estudio completa la espiral holística por cuanto se trata de una evaluación que cumple teórica y empíricamente con todas las etapas anteriores gracias al estudio previo realizado en el 2002 el cual permitió precisar cada uno de los tres eventos y sus respectivas sinergias.

La evaluación se realizó estudiando a una docente que aplicó el Método PADMe en aula, por un lado y los aprendizajes desarrollados en los niños por otro. Así que se observaron los dominios musical y estratégico-didáctico del docente ante un curso de inducción, así como la aplicación misma del PADMe y el dominio musical desarrollado en los niños con la aplicación. Todo esto recogido antes y después de las aplicaciones en un diseño pre-test, pos-test con grupo control. Se trata pues, según la metodología de la investigación holística (Hurtado, Jacqueline 2000), de un estudio transeccional contemporáneo con fuente viva, de diseño multieventual de rasgo, con pre-test, pos-test y grupo control no equivalente, en el que se controlaron los siguientes eventos:

1) El dominio musical, se operacionalizó como el reconocimiento, identificación y abstracción de los elementos estructurales de la melodía en los niveles

técnico material y de contenido, de los principios constructivos a través del análisis en el nivel formal estructural y la aplicación de los principios constructivos a unos elementos materiales en la construcción de nuevas melodías. Una prueba de audiciones y construcciones musicales denominada prueba de dominio musical, recogió datos sobre el reconocimiento auditivo de configuraciones rítmicas y contornos melódicos de oraciones, de frases, de motivos rítmicos y melódicos, de los principios constructivos como la repetición, la variación y/o el contraste entre elementos y las configuraciones secuenciales formadas por éstos. También se observó si los participantes aplicaban principios constructivos sobre unos elementos estructurales dados en construcciones melódicas nuevas y originales. Este instrumento presentó 88% de confiabilidad según el Alfa-Crombach, 97% en validez de constructo y 96% de validez aparente.

2) El dominio estratégico-didáctico docente se operacionalizó como la información y comprensión del docente acerca del proceso, etapas, secuencia y técnicas para el desarrollo del dominio musical, es decir: dominio teórico del método PADMe. El cuestionario de comprensión docente constó de 45 preguntas cerradas y de selección, extraídas de una tabla de especificaciones donde se relacionan 21 estadios del conocimiento con 13 distintas áreas del constructo cognitivo a estudiar. Este instrumento presentó 71% de confiabilidad según el Alfa-Crombach, 95% de validez de constructo y 100% de validez aparente.

3) El dominio de aplicación PADMe se operacionalizó como la aplicación en aula de

terminología y técnicas según la secuencia de aprendizaje del dominio musical: a) montaje de canción y melodía, b) descomposición de elementos estructurales, c) abstracción del contexto de elementos estructurales, d) construcción melódica nueva y e) montaje de la construcción creada. Los datos se recogieron con la guía de observación de aplicación PADMe, que es una lista de cotejo que consta de 42 ítems que cubren varias facetas del proceso de aplicación y se complementó con anotaciones de campo realizadas por el propio investigador presente en todas las sesiones. Este instrumento presentó 93% de confiabilidad según el Alfa-Crombach.

Las/los niños y la maestra de segundo grado de la unidad escolar nacional Experimental Venezuela, participaron como grupo experimental del estudio y las/los niños y el especialista en música de segundo grado de la unidad escolar distrital Josefina Daviot, como grupo control. Ambas son escuelas públicas, se ubican en la parroquia Candelaria, en la zona central de la ciudad de Caracas y distan escasos 300 metros entre sí. Primero se aplicaron los pre-test a todos los participantes, luego se dictó el curso inductivo al docente experimental quien,

acto seguido, comenzó la aplicación del PADMe a todos los niños del aula, en 10 sesiones semanales de 45 minutos y con la canción Mi Real y Medio, siendo observados siempre por el investigador. Culminada la aplicación se tomaron los pos-test a los participantes y se realizó la organización y tratamiento estadístico de los datos.

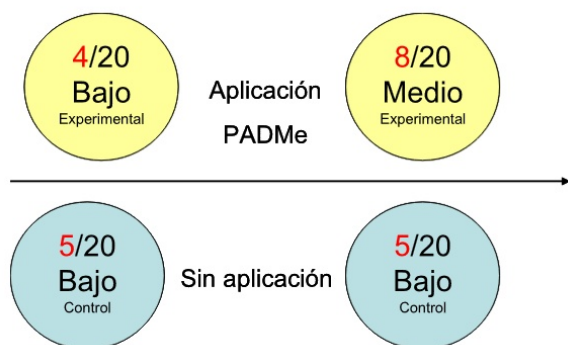
Resultados

Se realizaron todas las descripciones y comparaciones del caso en donde destaca que los niños del grupo experimental obtuvieron una mediana cuatro en el pre-test y ocho en el pos-test, marcando la diferencia que denota una mejoría en el nivel del dominio musical después de haberles aplicado el Método PADMe. El grupo control no recibió aplicación y mostró el mismo nivel de dominio musical antes y después, de lo cual se deduce que el aumento de nivel de dominio musical que obtuvo el grupo experimental no fue casual, sino debido a la aplicación del Método PADMe.

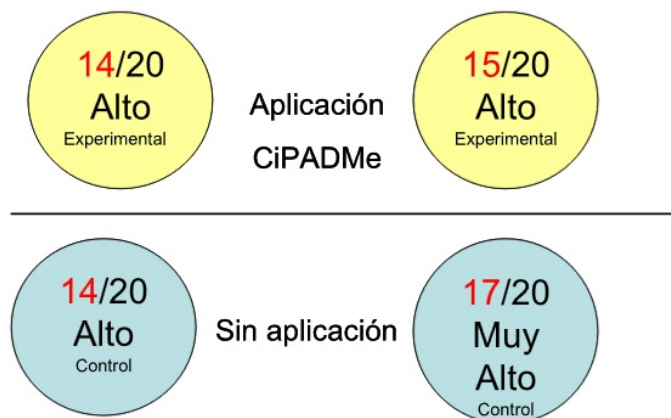
De la misma manera ocurrió con el dominio estratégico-didáctico en los docentes. La docente experimental dio un salto significativo en el nivel de dominio estratégico-didáctico entre el pre-test y el pos-test y la diferencia antes-después del docente control no es significativa. Igual al caso anterior, la poca diferencia antes-después del docente control demuestra que el aumento de nivel de la docente experimental no fue casual sino debido al curso inductivo que recibió para realizar la aplicación, así como la experiencia adquirida con la aplicación del Método.

Lo anterior demuestra que gracias al dominio estratégico-didáctico presentado

Infograma 6: Dominio musical en niños



Infograma 7: Dominio musical en docentes



por la docente experimental, los niños del grupo experimental desarrollaron dominios musicales significativos.

En el caso del dominio musical de los docentes ocurrió lo contrario, fue el docente control quien demostró mayor dominio después, aún cuando no recibió ningún entrenamiento al respecto. Se puede pensar en “el influjo que la administración de un test ejerce sobre los resultados de otro posterior” (Campbell y Stanley 1970: 17), pero de ser así, tendría que haber sucedido igual con los 49 test aplicados a niños y docente experimental. En estos casos, la

prueba de dominio musical midió lo que se quería medir de la misma manera 25 veces antes y 25 veces después, demostrando una característica de la validez interna necesaria en un instrumento de recolección de datos.

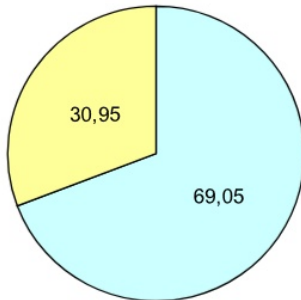
Dado lo anterior, se deduce que el aumento de dominio musical presentado por el docente control fue debido a la repetición de la prueba y a su condición de músico profesional.

La docente experimental aplicó en aula buena porción del componente estratégico-didáctico previsto en la guía de observación y en el manual didáctico de música. En cuanto a la terminología, la docente experimental intercambió motivo melódico por motivo musical con frecuencia. Del montaje aplicó todo, excepto la combinación de tipos de ejecución, no desglosó los niveles de la estructura melódica yendo del todo a las partes. Aunque lo pudo demostrar por la vía del ejemplo con las ejecuciones, no se trabajaron las cadencias, los encadenamientos de motivos, ni los cambios de carácter en la abstracción. De la sinergia construcción, cubrió casi la totalidad de

Infograma 8: Dominio estratégico-didáctico en docentes



Infograma 9:
Aplicación estratégico-didáctica maestra



ítems, aunque con un poco de ayuda del investigador.

El producto final realizado por los niños, resultado de la aplicación del Método PADMe, fue una melodía de gran belleza y sencillez. Reconfigurando tres motivos originales de la melodía Real y medio. Aplicándoles los principios constructivos de

repetición y contraste, conformaron la secuencia motívica a - a - b - c - c - a - a - a - b.

La configuración de esta melodía es la siguiente: un corto motivo melódico de tres notas (a) que se repite, luego un motivo de cinco notas descendentes (b), contrastante con el primero. Después se presenta un motivo de cinco notas descendente en arpeggio mayor (c), contrastante con los dos anteriores que es repetido. De nuevo se presenta el motivo (a) tres veces y culmina con el motivo (b) una vez. Aún cuando, aparentemente, parece una forma asimétrica, coincidiendo con la métrica de la letra que le acompaña, el formato de la melodía es perfectamente convencional. El análisis formal estructural de esta melodía (a - a - b - c - c - a - a - a - b) muestra la típica forma ABA, donde cada frase se compone de tres motivos melódicos: (a - a - b) - (c - c - a)

Jugamos todos
(Construcción realizada con material melódico de "Real y Medio")

Allegro Niños del 2º Grado B4 (tarde) de la U.E. Experimental Venezuela

Yo jue - go pe - lo - ta con mis a - mi - gos, ju - ga-mos to - dos con a - le - gri - a, los ni - ños con - ten - tos van to - dos e - mo - cio - na - dos

SECUENCIA MOTÍVICA

a - a - b - c - c - a - a - a - b

(a - a - b) - (c - c - a) - (a - a - b)

FORMA

A - B - A

– (a – a – b). Esta construcción melódica evidencia el dominio que sobre las convenciones musicales de su entorno cultural musical poseen estos niños.

Conclusiones

La aplicación del Método PADMe mejoró el dominio musical de los niños intervenidos en este estudio.

El bajo rendimiento del docente especialista en el pre-test lo que demuestra es que la terminología utilizada y el abordaje del tema fuera del común le desconcertaron la primera vez, mas no en la segunda.

Tanto el curso inductivo CiPADMe, como la experiencia al aplicar el Método PADMe a los niños, desarrolla en el docente el dominio estratégico-didáctico necesario para realizar la aplicación del Método en aula.

El producto final de la aplicación demostró muy alto rendimiento de dominio musical de estos niños en colectivo.

El Método PADMe es pertinente y adecuado para segundo grado de la escuela básica.

La docente de aula demostró capacidad suficiente para realizar la aplicación del Método PADMe y con ello desarrollar el dominio musical de sus estudiantes.

El Proceso de Análisis y Deconstrucción de Melodías (PADMe) es efectivo para desarrollar el dominio musical en niños de segundo grado de la escuela básica.

Discusión

De estas conclusiones se plantea como hipótesis, que un docente de aula puede enseñar música siempre y cuando no se pretenda formar músicos instrumentistas o compositores, sino desarrollar un nivel de conocimiento y comprensión de la música básicos que le permitan un amplio y pertinente nivel de análisis y disfrute musical.

El dominio musical se debe desarrollar en todos los niños como un área más de conocimiento general, los docentes de aula podrán trabajar música en sus clases, abandonando la consideración que sólo un músico especialista puede impartir la materia.

La indisciplina fue un factor omnipresente durante las sesiones de aplicación, sin embargo, esto no imposibilitó la mejoría que mostraron los niños en las mismas. Cabe preguntarse: ¿Un grupo más disciplinado desarrollaría mejor el nivel de dominio musical que otro que no lo sea? y ¿Qué cualidades tendrían estos aprendizajes?

Esta experiencia nos llama a insistir en que la música es, aunque hiperestésica, sobre todo para la escucha y no para la vista. Aún cuando por mucho tiempo se haya ocultado, obviado, olvidado y dejada de lado, la facultad humana de percibir y apreciar la música, aún está presente en estos niños y además, potencialmente apta para ser desarrollada dándoles la oportunidad de tener contacto con un entrenamiento sistemático de la percepción musical y además, se les brindan herramientas adecuadas para el análisis, comparación, especulación y categorización de los eventos

discursivos del fenómeno musical.

Muchas de las virtudes características de la Ubem (Unidad básica de enseñanza musical) motivo melódico quedaron empíricamente demostradas y evidenciadas.

La variación es el principio constructivo de la melodía más difícil de percibir auditivamente, se infiere que se requiere de mayor atención y entrenamiento auditivo específico para desarrollar su reconocimiento auditivo, pero este entrenamiento requiere muchísima menos dedicación que el necesario para la determinación auditiva de notas aisladas.

El alto nivel de reconocimiento auditivo y la rápida memorización de los contornos dados, sobre todo en el nivel de los motivos rítmicos y melódicos, permiten inferir que tanto los niños como los docentes han desarrollado este dominio musical por enculturación.

La propuesta teórica expuesta en este estudio implica un replanteamiento de la teoría musical aceptada hoy y constituiría, de ser tomada en cuenta, sólo un pequeño paso hacia este proceso de redefiniciones. En este sentido, se plantean las siguientes consideraciones:

Una competencia o dominio musical común en músicos y melómanos es el reconocimiento de la cultura a la cual pertenece la música que se oye, y esto

permite etiquetar ciertos discursos melódicos con una cultura: música italiana, rusa, española, venezolana, etc., incluso de determinados autores, Mozart, Bach, Stravinsky, Bártok... Lo anterior entra más bien en el terreno musicológico, pero saber por qué y cómo se da este fenómeno sería tema de importancia para la enseñanza musical. Por otro lado, la visión expuesta en este estudio propone que la melodía es un discurso compuesto de motivos melódicos organizados según ciertos principios, pero no explica convenciones o, de haberlas, reglas sintácticas.

Si el gregarismo es condición humana, la comunicación lingüística es el vehículo desde el que se verifica, pero no sólo la palabra juega un papel importante, también lo son todos los lenguajes o modos de representación que nos permiten expresar, crear y comunicar mundos, visiones, en fin, arte. En este marco se puede considerar que el lenguaje musical es de carácter intrínsecamente social y como tal debe ubicarse dentro del currículo educativo junto a la palabra y la lógica.

La vía aquí propuesta es un aporte pequeño y humilde, pero sin ninguna duda importante, para ser aplicado en la introducción de la música en los currículos de enseñanza general en el justo lugar que se merece, junto a las demás ciencias sociales.

Referencias

Campbell, D. y Stanley Julian 1966 Diseños experimentales y cuasi-experimentales en la investigación social (Buenos Aires: Amorrortu).

Custodio, I. 2004 Propuesta metodológico-didáctica plasmada en la presentación de un manual para el docente destinado a la enseñanza de la música en el sexto grado – segunda etapa de educación básica, adaptado a las

exigencias prescritas en el currículo básico nacional vigente (Trabajo de grado de licenciatura no publicado. Universidad de Carabobo. Bárbula).

Eisner, Elliot 1994 Cognición y Currículo, una visión nueva (Buenos Aires: Amorrortu).

García, Andrés 2002 Aplicación del manual didáctico de música de la primera etapa de la escuela básica, para la enseñanza de elementos estructurales de las melodías: repetición, variación y contraste, con repertorio del entorno del niño y su escuela. (Caracas: Estudio sin publicar).

Hurtado, Jacqueline 2000 Metodología de la investigación holística (Caracas: Fundación Sypal)

Jorquera, María Cecilia 2001 La música y la educación musical en la sociedad contemporánea
Disponible: <http://biblioteca.unirioja.es/dptos/dea/leeme/revista/edmiscont.htm>
[Consulta: 2001, mayo, 27].

McLuhan, Marshall 1969 La galaxia de Gutenberg, génesis del “homo typographicus” (Madrid: Aguilar, S. A. ediciones).

Melen, Marc y Wachmann, Julie (2001). Categorization of musical motifs in infancy. Disponible: <http://caliber.ucpress.net/doi/pdf/10.1525/mp.2001.18.3.325> [Consulta 2004, marzo, 11].

Ministerio de Educación 1997 Currículo Básico Nacional. Nivel de Educación Básica. (Caracas: Fedupel).

Sagredo, Humberto 1997 El núcleo melódico (Caracas: Funves).

Schafer, Murray (1969 El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno (Buenos Aires: Ricordi).

Soler, J. 1987 La Música, tomo I. (Barcelona: Montesinos).

Swanwick, Keith 1991 Música, Pensamiento y Educación (Madrid: Morata).

Andrés Felipe García Torres
(andresgarciaator@gmail.com)

Guitarrista, cuatrista, mandolinista y bandolista autodidacta. En 1975 ingresa al Sistema Orquestal Juvenil. Del 1979 al 2016 dirige coros y estudiantinas en liceos públicos. Violista de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas hasta su jubilación en 2021. Licenciado en música, mención educación, IUDEM 2005 y Doctor en Artes y Culturas del Sur UNEARTE 2020. Director académico del PNFA en Artes y Culturas del Sur, UNEARTE.



Modernidad, religión, racismo y arte

Armando González Segovia

Resumen

Este texto propone una reflexión epistémica sobre la relación existente entre modernidad, religión, racismo y arte. El inicio de la modernidad estuvo condicionado por elementos constitutivos que le precedieron sin desaparecer, como el racismo. En este caso, partió de un proto-racismo religioso de la cristiandad, que posibilitó la distinción diferenciada entre unos seres humanos y otros que se etiquetaron como subhumanos o no humanos. En este sentido, la esclavitud reconocida y permitida por la religión, generó en un proto-racismo que determinaba la condición de gente a quien practicara la creencia impuesta desde el Estado, y quien no la asumiera era considerado debajo de la línea de lo humano, luego se avaló a través de la ciencia que mantuvo la diferencia entre unos que explotaban y otros que eran explotados. A su vez, estas se expresaron en justificaciones desde las disciplinas y el ego artístico.

Palabras clave: Racismo, religión, arte, ciencia, modernidad, transmodernidad.

Abstract

This text proposes an epistemic reflection on the relationship between modernity, religion, racism and art. The beginning of modernity was conditioned by constitutive elements that preceded it without disappearing, such as racism. In this case, it started from a religious proto-racism of Christianity, which made possible the differentiated distinction between some human beings and others who were labeled as subhuman or non-human. In this sense, slavery, recognized and permitted by religion, generated a proto-racism that determined the condition of people to whoever practiced the belief imposed by the State, and whoever did not assume it was considered below the line of humanity, later endorsed through science that maintained the difference between those who exploited and those who were exploited. In turn, these were expressed in justifications from the disciplines and the artistic ego.

Key words: Racism, religion, art, science, modernity, transmodernity.

Introducción

Esta investigación aborda la relación entre modernidad, religión, racismo y arte. Se parte de la premisa expresada por diversos estudiosos según la cual el racismo es consustancial a la modernidad como modelo civilizatorio; es decir el capitalismo requiere de la esclavización y desvaloración de seres humanos para poder subsistir.¹ En este sentido, fue primordial establecer una línea que caracterizara a los que se

autodefinían como humanos, en el entendido que quien no tuviese los rasgos que permitían su reconocimiento, estaban debajo de ella y, en consecuencia, se consideraban subhumanos o no humanos.

Para ello, Europa creó su imagen y también la imagen de los otros. Después de la 2a Guerra Mundial, a mediados del siglo XX, asumió el control global Estados Unidos y, por supuesto, tomó los mismos patrones eurocéntricos. Esa otredad no europea o norteamericana compone la mayoría

racializada de la tierra.

Por ello, Europa se inventó a sí misma y creó los otros racializados, donde la cristiandad fue la primera forma de justificación de las diferencias entre quienes eran o no dignos de ser definidos como gente, según el Dios en que creyese y donde el Dios de la cristiandad era el verdadero y los otros, Judíos o Musulmanes eran falsos. Este proto racismo religioso lo inició Colón en América, negando la condición de religión a las creencias de los pueblos originarios al afirmar que no tenían Dios falso ni verdadero, para poder esclavizarlos.

De ese proto-racismo religioso se pasó al racismo contra los africanos y la satanización del negro, para convertirlos en no humanos, y donde se negaron las religiones africanas mediante la caracterización como magia, brujería, hechicería, entre muchos otros nombres. Para el siglo XIX, el racismo lo asumen los científicos y justifican las diferencias desde los patrones de la “ciencia”, donde esencialmente se trasmutan los mismos principios del proto racismo religioso para justificar que eran seres por debajo de la línea de lo humano, entonces claramente definida por los mismos sectores de poder.

El arte, al menos desde el siglo XVIII, sirvió para enaltecer la figura individual por encima de la creación colectiva, entre otros motivos, porque era necesario la exaltación de obras para la acumulación del capital de los mecenas, asimismo como la creación del ego artístico, del yo creador, desvinculado de la vida. De esta manera, cada arte se ensimisma para ella y en ella, alejándose del ser colectivo. La estética, los cánones, y el genio creador conforman parte de estos procesos de la modernidad-colonialidad para

subsumir al artista en su propia creación elevado de ser humano a un dios o semi-dios, consumido en la modernidad.

Europa se inventó a sí misma y creó otros racializados

El poder ha sido la etiología de la historia y la sociología, ya sea mantenerlo o subvertirlo; por ello se busca enunciar desde los sectores racializados, oprimidos y explotados. Para Dussel, en la búsqueda de la Filosofía desde y para América Latina, se debe asumir el “lugar de enunciación”,² de estos grupos subalternos y su relación con el poder. Un pensamiento allí situado, conlleva implicaciones políticas y éticas para la vida.

Bernal, Martín (1993) constató que Europa estableció una serie de metáforas, narrativas y discursos para idealizar una imagen de superioridad que no le era propia sino de Grecia, las cuales fueron y son repetidas consecutivamente. La élite invirtió dinero, tiempo y esfuerzo intelectual como empresa que posiona una marca mercantil. Por este motivo, la construcción de lo “universal” como sinónimo de lo europeo es importante, para ello se asumió que Grecia fue parte sustancial de Europa, excluyendo otras culturas indoeuropeas, egipcias, semitas y africanas. Bernal (1993) investigó el modelo griego antiguo y reveló la impronta en la lingüística desde un 80 a 90%.

Para racializar el pueblo semita, se negó la participación de los fenicios en la formación de Grecia, aunque estos reconocían y aceptaban que habían tomado de los fenicios y egipcios la mayor parte de su cultura, sin problema alguno. Este modelo, empezó a desecharse a principios del siglo XIX, y se concretó el “modelo nuevo” hacia

1848-1850, porque:

Para los románticos y los racistas de los siglos XVIII y XIX resultaba sencillamente intolerable que Grecia, a la que se consideraba no sólo compendio de Europa entera, sino también su cuna, fuera producto de una mezcla de europeos nativos y de unos colonizadores africanos y semitas (Bernal, 1993: 30).

Este modelo xenófobo y racista, es el que hemos conocido y se continúa divulgando en pleno siglo XXI. Europa era periférica y atrasada con relación a China, Indostán y el mundo islámico otomano. Comenzó a competir con estos pueblos a partir de la invasión a América, cuando iniciaron la construcción de una estructura civilizatoria que después de la “Revolución Industrial” de finales del siglo XVIII, le ubicó como “centro” de poder del mundo.

Para Dussel, la primera modernidad temprana duró desde 1492 hasta 1630, mientras la segunda modernidad temprana va desde allí hasta 1789, y que, en América Latina, le denominó la cristiandad Hispano-Americana. La modernidad, se apoya en el manejo de un nuevo discurso para fundamentar la legitimidad del naciente Estado moderno; luego, describe la “modernidad madura” en el Reino Unido y Francia (Dussel, Enrique, 2007). La modernidad ibérica con marcada influencia musulmana en Andalucía, fue en el siglo XII, una región de las zonas más cultas del mundo. Inspira el Renacimiento instituido por la Reforma del cardenal Cisneros y la reforma universitaria de los dominicos, además de la filosofía de Francisco Suárez, precursor del pensamiento metafísico moderno. El Quijote fue la primera novela moderna e inauguró la literatura narrativa, asimismo se elaboró la gramática de Nebrija,

como paso necesario para establecer lenguas imperiales contra las locales, denominadas como “dialectos”. De igual manera, se elaboró la primera moneda mundial, con plata de México y Perú, que se acumulaba en China (Dussel, 2009: 186-228).

Robinson, Cedric (2000), estudió la formación social de Europa en los siglos XI y XII, afirmó que Grecia y Roma le consideraban “bárbara”, con un espacio geopolítico limitado, de corta e infeliz existencia. Con la muerte de Carlos Magno y sus herederos, era retórica y leyenda. Se concretó entonces la idea de Europa desde el plano terrenal al orden social a través del reinado espiritual: la cristiandad. Pobladores del norte de África e italianos, así como personas sin fortuna, cruzaron las fronteras del imperio romano en busca de trabajo. Muchos fueron tomados como esclavos, hecho común en el mediterráneo,³ situación que se prolongó en el tiempo:

También es importante darse cuenta de que, con respecto a la civilización europea emergente cuyos inicios coinciden con la llegada de estos mismos esclavos bárbaros como base fundamental de la producción, continuaría sin ninguna interrupción significativa en el siglo XX”, porque “ni la servidumbre feudal, ni el capitalismo tuvieron como resultado la eliminación o reducción de la esclavitud” (Robinson, 2000: 11).

Es decir, para Robinson la esclavitud existió antes de la modernidad y conforma parte consustancial de ella. No puede existir modernidad y producción capitalista y mercantil sin esclavitud en sus múltiples formas. Por ello, el abrevadero principal fueron el racismo y el nacionalismo, donde se perfilan los orígenes psicológicos,

culturales y sociales de la fuerza de trabajo como mercancía (Robinson, 2000: 10-13).

Al ser invadidas las tierras conocidas como América, se impuso el discurso sobre el “Descubrimiento”, justificado en las Leyes de Indias Libro Cuarto, Título Primero (1841: 1), después la asumieron los Cronistas de Indias, las historias patrias del siglo XIX y los historiadores del siglo XX y prevalece en el siglo XXI, en muestra de violencia epistémica.

Esclavitud y racismo

Es importante tener presente que la esclavitud en sus inicios, no estaba identificada con un grupo étnico determinado, sino a una condición de sujeción por deudas, prisioneros de guerra o cualquier otra circunstancia.

El racismo comprendido como jerarquías dadas desde discursos represivos de quienes ostentan el poder, referidos a fenotipos, contenidos étnicos, religiosos, nacionalistas, geográficos y otros marcadores raciales. Fanon, Franz (2009) denominó a uno la zona del ser y al segundo, la zona del no ser. Quienes usufructúan el poder, se ubican en la línea del ser, como humanos, a partir del uso de la fuerza directa y de los mecanismos de imposición de símbolos y signos, de violencia simbólica. Desde allí se crea una clasificación objetivada como real, subjetivada por las mayorías oprimidas. De forma tal que los del poder son considerados por encima de la línea de lo humano, para ello caracterizan a los “otros” a quienes, por supuesto, los ubican por debajo del perfil de lo humano. Son la “otredad”, los nadie. Ubicados a lo sumo como subhumanos e innumerables veces como no humanos.

Los mecanismos de control político, cultural y económico se reproducen en el sistema-mundo con el perfil de orden moderno-colonial eurocéntrico y/o norteamericano. Se sustenta en la base de la cristiandad, católica o protestante, con la cual se estableció la sociedad patriarcal, y sus instituciones educativas, comunicacionales y sociales, configurando tipos de relaciones específicas de poder.

Las personas clasificadas por encima de la línea de lo humano son reconocidas socialmente en su humanidad como seres humanos y, por lo tanto, gozan de acceso a los derechos (derechos humanos, derechos civiles, derechos de las mujeres y/o derechos laborales), recursos materiales y reconocimiento social, subjetividades, identidades, epistemologías y espiritualidades. Las personas debajo de la línea de lo humano se consideran infrahumanas o no humanas; es decir, su humanidad está cuestionada y, como tal, descalificada. En este último caso, se niega la extensión de derechos, recursos materiales y el reconocimiento de sus subjetividades, identidades, espiritualidades y epistemologías (Grosfoguel, 2016: 9)⁴

Estas formas de exclusión de la modernidad-colonialidad están mediadas a través de la creación de subjetividades, sobre todo de la imposición de creencias desde la cristiandad.

Cristiandad: el proto-racismo religioso inició con Colón

La invasión de Al-Ándalus por fuerzas militares cristianas, el 2 de enero de 1492, al caer el sultanato de Granada, fue el modelo que se siguió para la invasión de América. Días después de esta invasión Cristóbal Colón discutió su viaje a las Indias con la reina Isabel en el Palacio granadino de Alhambra. Antes se habían reunido, cuando Colón

presentó a Fernando e Isabel la Empresa de las Indias, y les mencionaba así porque ya tenía mapas para llegar a estas tierras americanas, por esta razón le autorizaron y financiaron.

Una vez invadido el último sultanato peninsular de Granada, se pretendió unificar el territorio en “un estado, una identidad, una religión”, en contraposición al mundo de Al-Ándalus donde existían múltiples estados (sultanatos) con variadas identidades y religiones dentro de cada uno. Los reyes católicos estaban en la conformación de la identidad del estado, imponiéndose a todas las poblaciones, constituye un embrión del estado-nación en Europa en poder de la monarquía católica castellana.

Diez meses y diez días después, arribó Cristóbal Colón a las orillas de las “Indias Occidentales”, el 12 de octubre de 1492. El proyecto político de los reyes católicos, conlleva a la necesidad de estudio comparado de las invasiones granadina de Al-Ándalus y las Américas, donde el poder del Estado se conjugó con la religión. Dussel le llamó cristiandad, diferenciando el cristianismo primitivo perseguido y la cristiandad como religión de estado que persigue, como el caso de los reyes Fernando e Isabel. Maldonado-Torres, Nelson reflexiona:

...en el siglo XVI se trastocan las coordenadas conceptuales que definían la 'lucha por el imperio' y las formas de clasificación social en el siglo IV y en siglos posteriores antes del 'descubrimiento' y conquista de las Américas. La relación entre religión e imperio está en el centro de una transformación vital de un sistema de poder basado en diferencias religiosas a uno basado en diferencias raciales. Por eso ya en la modernidad la episteme dominante no

sólo será definida en parte por las tensiones y mutuas colaboraciones entre la idea de religión y la visión imperial del mundo conocido, sino más bien por una dinámica entre imperio, religión, y las gentes que aparecieron en el mundo antes desconocido o creído despoblado por los Europeos (África primero y las Américas después). Es con relación a estas gentes que la idea de raza nace en la modernidad” (Maldonado-Torres, 2008: 230).⁵

Para Maldonado-Torres, se conjugó la religión para conformar y apuntalar el imperio, en este caso católico, en África y las Américas. Para el siglo XV, se dio en la península el discurso sobre la “pureza de sangre”, con el cual se posibilitaba identificar a musulmanes y judíos, invadidos por los ejércitos cristianos. Se establecieron mecanismos de control racial a través de la religión, donde unos se ubicaban en una escala superior y otros distinguidos como inferiores; en este caso la cristiandad católica se asumió como la religión verdadera y los judíos y musulmanes como dioses equivocados, por tanto, inferiores. No es de extrañar que, a los judíos, obligados a la conversión al catolicismo les denominaran “judíos marranos”, sefardíes marranos, y a los musulmanes como “moros”; en ambos casos se les acerca a lo animal cuando se le dice “marrano” o “moro”, entendido como negro no humano. Así se inició el proto-racismo religioso.

Las prácticas de limpieza de sangre, se convirtieron en expurgo étnico, contra quienes fueron obligados a convertirse a la cristiandad para no ser masacrados. El discurso biopolítico, se encuentra ya en el siglo XV en poblaciones judías y musulmanas, para ser convertidas en católicas. El árbol genealógico fue entonces un documento expiatorio a los perseguidos.

En ese momento hubo cuestionamiento solapado a la humanidad de las víctimas, porque judíos y musulmanes como seres de religión tenían un Dios, equivocado según afirmaban los ejércitos católicos, pero al fin y al cabo contaban con un dios. El estado monárquico católico los sentía como “quinta columna” del sultanato otomano en territorio peninsular (Martín Casares, Aurelia, 2000).

Se retomó la antigua discriminación religiosa medieval de discursos antisemitas, islamófobos y judeófobos, que existió desde fines del siglo XV, el cual afectaba a pueblos semitas, árabes y judíos. La “limpieza de sangre” conformaba el inicio de un discurso racista que después se concretó en diferencias étnicas de los pueblos oprimidos.

Los procesos de la invasión que la monarquía católica aplicó Al-Ándalus en el siglo XV, para evangelizar musulmanes conversos (moriscos) y judíos conversos (marranos), son los mismos que se aplicaron contra las comunidades indígenas americanas. Sin embargo, la invasión de las llamadas conquista de las Indias Occidentales, cambió estos discursos de discriminación religiosa medieval para convertirlos en un acentuado racismo. Colón, al desembarcar, afirmó en sus cartas a los reyes católicos:

Ellos andan todos desnudos como su madre los parió. Y yo creí e creo que aquí vienen de tierra firme a tomarlos por captivos. Ellos deven ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dizen todo lo que les dezía. Y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían (citado por Maldonado-Torres, 2008: 215).

Maldonado-Torres, refiere la carta del mismo 12 de octubre de 1492, sin embargo, se

encuentran declaraciones similares de “pueblos sin secta”. En total, las ubicamos en el 12 y 16 de octubre, y en el 1, 12 y 27 de noviembre y del 16 de diciembre. En ellas, Colón realiza la misma afirmación que estos seres: “No le conozco secta ninguna, y creo que muy presto se tornarían cristianos, porque ellos son de muy buen entender” (Colón, 1825: I, 22, 30, 45, 46, 53, 71, 93).

En ese tiempo, el significado de “pueblos sin secta”, era noción de “pueblos sin religión”, como afirmó el mismo Maldonado-Torres. En el lenguaje y pensamiento de la época, todos los seres humanos debían poseer religión, aunque fuesen equivocados como moros y judíos, sin embargo, esta religiosidad le posibilitaba el reconocimiento de la condición humana. Por ese motivo, la afirmación colombina que los indígenas americanos no tienen religión es un cambio radical que los excluye de su condición humana para convertirlos en animal. El autor ya citado, continúa su reflexión:

Referirse a los indígenas como sujetos sin religión los saca aparte de la categoría de lo humano. Como la religión es algo universal en los humanos, la falta de la misma no denota la falsedad de la proposición, sino al contrario, el hecho de que hay sujetos que no son del todo humanos en el mundo (Maldonado-Torres, 2008: 217).

Entonces una de las primeras formas de racismo, no fue el que discriminaba por color, sino por la religiosidad. El sistema-mundo, cristiano, patriarcal, capitalista, occidentalocéntrico moderno-colonial, asumió el discurso religioso como forma inicial de proto-racismo o racismo incipiente.

Esas primeras afirmaciones de Colón, de pueblos sin “secta” repetidas consecutivamente, una y otra vez, sirvieron de base a la catalogación de “pueblos sin religión”, y si carecían de religión no poseían alma y, si no tenían alma, en consecuencia, no eran humanos. Allí trasmutó el proto-racismo religioso en racismo contra las comunidades de las llamadas Indias Occidentales.

Es posible que Colón al ser testigo de la invasión de Granada, debió pensar en negar las religiones de los pueblos de estas tierras, procedimiento que le permitió convertirlos en esclavos, sin que mediara la necesidad de justificación. El eurocentrismo, se basó en la cristiandad para crear la diferenciación entre quienes eran humanos por ser cristianos y quienes no lo eran, por poseer otra religiosidad musulmana, judía, o cualquier otra, en cuyo caso se consideraban con Dios equivocado, como subhumanos, quienes no poseían religión y por tanto carecían de alma,⁶ los no humanos, donde nos ubicó Colón.

Del proto-racismo religioso al racismo contra los africanos y la satanización del negro

En el siglo XVI, el juicio de importancia mundial se centró en el debate que se dio entre agosto de 1550 y mayo del año siguiente. Allí se discutió si los pobladores de América eran seres humanos o no. En el imperio español de la primera modernidad temprana, se juzgó si los indígenas tenían o no “alma”. La definición de “indios”, por ejemplo, conforma una invención de una identidad que homogeniza

una diversidad de particularidades culturales, lenguajes, formas de vida, a partir de la equivocada idea que habían llegado a la India.

De una parte, Bartolomé de las Casas afirmaba que los indígenas americanos poseían alma y, por tanto, eran humanos, aunque no plenamente porque debían estar al cuidado de una persona que los instruyera en los misterios de la fe católica. Es decir, subhumanos en tanto incompletos. De otro lado, Gines de Sepúlveda quien defendía la posición de la animalidad de los pobladores de América, para este fraile no poseían alma y, en consecuencia, no eran humanos (Las Casas, 1552).

El juicio, es una controversia filosófica, política y jurídica de importancia mundial donde participaron las figuras más relevantes del momento. Intervinieron entre otras personalidades: Francisco de Vitoria, Domingo de Soto, Vasco de Quiroga, Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas. Era justificar y racionalizar el primer imperialismo. En teoría, se aprobó el racismo cultural de Las casas, sin embargo, en la práctica el triunfo fue del racismo biológico de Sepúlveda. En ello, se dio la construcción de la episteme racista, como argumenta Grosfoguel, Ramón (2012: 91).

Este proto-racismo religioso, justificado en la episteme eurocéntrica, desde la filosofía y la política de la nascente modernidad, va a posibilitar el encuentro con los africanos sobre quienes no medió discusión de su condición de seres humanos. Se les negó completamente. Se convirtió África en sitio de cacería de personas secuestradas, en no pocas oportunidades por mercantes africanos que los comerciaban, en un primer momento con primacía de

Portugal. Es importante considerar la afirmación de Robinson (2000), según la cual la servidumbre feudal, ni el capitalismo eliminaron o redujeron la esclavitud, sino que a lo sumo fue reubicada.

Este comercio humano se incrementó en el siglo XVI y, a finales del siguiente ya se equiparó la esclavitud a las personas africanas de color negro, cuando en 1685 Jean-Baptiste Colbert publica “El código negro o edicto del rey, sirviendo de establecimiento para el gobierno y la administración de justicia y de la policía de las islas francesas de América” (Pitaval, 1750: 394-407).⁷ Se pasó entonces a la formación de la episteme que convierte a toda persona oscura en un bien mueble (art. XLIV), sobre el cual los amos poseían facultades exclusivas.

La justificación que se brinda al inicio del código es el racismo religioso, donde se ordenó la expulsión de todo aquel que profesara una religión no cristiana,⁸ a quienes declaró como sus enemigos (art. I). Requiere que todo esclavo fuese bautizado e instruido en la fe católica, apostólica y romana; ordenó que los habitantes que compraren negros recién llegados informaran en una semana para ser instruidos y bautizados (art. I).

Desde entonces se convirtió en sinónimo de esclavo a los africanos a través del racismo religioso, por no ser parte de la cristiandad católica, y se designa a estas personas que consideraron no humanos. Africano es igual a negro, negro a esclavo, a no humano, entonces africanos no es humano.

De esta manera, el flujo comercial generado por la llamada trata hacia América, estableció un cambio de lugar desde las posiciones imperiales. Portugal, Francia,

Inglaterra y España generaban dinero desde el comercio de personas secuestradas a quienes convirtieron en bienes de compra-venta, para trabajos en la producción de diversas mercancías.

Por supuesto, les prohibieron sus prácticas culturales, les negaron su condición de religión, de creencias y fe, porque la única válida era la cristiana. Se prohibió ejercer públicamente cualquier otra religión, declaradas como ventículas, ilícitas y punibles. Los infractores eran castigados como rebeldes al rey y a los mandamientos (art. III). Por esta razón se estableció que se observasen y guardasen los días domingos y fiestas de la religión católica (art. III).

Como puede deducirse, de este código negro de Colbert, siguieron otros en toda Europa, incluidos los que regulaban a América, con similares normativas. En este caso, interesa resaltar la construcción de la episteme que equipara al esclavo con el africano, y como se define luego por su color negro, para entonces trasladar la condición de esclavizado a toda persona de piel oscura. El proceso fue justificado desde la religiosidad impuesta por la cristiandad y el proto-racismo religioso que encarna.

En África surgió la humanidad, según diversos estudios existentes, por tanto, es el lugar donde prevalece la tradición religiosa más antigua del mundo, de orígenes ancestrales, con el Antiguo Egipto, el islam, el cristianismo y el animismo. Sin embargo, las tradiciones africanas han sido perseguidas y racializadas, con el argumento de ser “herejía” o “brujería”, cuando en realidad constituyen una de las más antiguas manifestaciones religiosas del mundo (Tini, 2020: 24). Esa carga del racismo religioso contra lo africano y afrodescendiente, tiene

la impronta en el proto-racismo religioso que se incentivó en la modernidad temprana y se consagró en los “códigos negros”, como instrumentos represivos.

Este racismo religioso, se ha manifestado en toda la modernidad-colonialidad inmisericordemente. Negando lo que no provenga de la religiosidad que brinda el poder de la cristiandad, en nuestro caso cristiana en tiempos de la colonia.

Esta situación no cambió con el establecimiento de la república. Desde la Constitución de 1811, donde se define el Estado de religión católica, apostólica, romana, como la que profesa el Estado, única y exclusiva de los habitantes de Venezuela. Es decir, la colonialidad de la cristiandad se mantuvo intacta, en tanto y en cuanto fue el mecanismo que posibilitó la creación de las subjetividades modernas coloniales.

La cristiandad ha sido la religión impuesta desde la primera modernidad o, como le denominó Dussel, la cristiandad Hispano-Americana, donde se establecieron símbolos para sostener la estructura de poder que, en un primer momento, defendió al rey como representante de Dios en la tierra y al crearse las repúblicas liberales, sirvió para mantener las élites que usufructuaron el trabajo de las mayorías.

En el Sínodo Diocesano de 1687, se regularon las fiestas a guardar, las cuales, hasta hoy se mantienen sin modificación significativa, porque regulan desde el poder. De hecho, el sínodo estuvo vigente por 217 años, en cuanto fueron derogadas en 1904. Lo cual indica que los patrones de la cristiandad venezolana se deben rastrear allí. Se ubica en este documento el patriarcado de la cristiandad, génesis del machismo, el modelo de familia, las

creencias y, en general, toda la estructura de la subjetividad que se conformó en la cristiandad hispana.

Hacer un seguimiento a las fiestas a guardar,⁹ reguladas en esta normativa, no necesita mucho esfuerzo para identificar que son las mismas que se denominan como fiestas tradicionales en nuestro calendario patrimonial, sin duda alguna, impuestas desde el poder de la cristiandad.

La pregunta es si ¿Se mantuvo la religiosidad que imponía el estado monárquico primero y el republicano después?

Por supuesto, la confrontación interna del poder establecido indujo a las poblaciones oprimidas a aceptar el calendario de la cristiandad, en negación aparente de sus propias convicciones. Esta noción del despojo como categoría de los pueblos oprimidos desde el poder, substrajo a las comunidades indígenas, así como a los africanos y afrodescendientes, quienes encubrieron en unidades subyacentes de creencias y espiritualidades.

[...] el carácter trasnacional de las manifestaciones religiosas de raíces africanas encubre, sobre todo, el hecho de que la religión, conductora de continuidad institucional, permitió los agrupamientos y comunidades que se constituyeron en centros organizadores de la resistencia cultural. Más que cualquier otra manifestación, la religión y las actividades que de ella se derivan nos proporciona los elementos que permiten recomponer esa «comunalidad» de que habla Mintz para el Caribe, o «foco cultural», como prefiere señalar Brathwaite, precisamente hablando sobre la religión negra (Dos Santos y Dos Santos, 1977: 144).

Es decir, la religiosidad subyacente fue la conductora de las energías que posibilitaron todas las acciones que

conformaron las diferentes manifestaciones de resistencia y re-existencia que se expresaron tanto en pueblos indígenas como afrodescendientes. Por este motivo, es el empeño en negar su validez como expresión de las fuerzas que se anidan en las comunidades que, pese a más de cinco siglos de colonialismo y colonialidad, aun expresan sus sentires y manifestaciones sagradas. En este sentido, tal como la cristiandad fue la fuerza motora de expansión de la modernidad, hecho que indica que no fue un complemento superestructural sino coherente con todo el proceso productivo, al ser el que creó la subjetividad moderna, egocéntrica, individual y egoísta. Esta subjetividad es la que concibe como metáfora y como mito el totalitarismo del mercado (Hinkelammert, Franz 2018).

Fue la cristiandad católica la que construyó la subjetividad moderna-colonial en Venezuela y América, el patriarcado y la estructura que sostiene la explotación. Las fiestas impuestas desde la cristiandad católica son las mismas que se toman como tradicionales y, ciertamente, lo son desde la creación del modelo cristianocéntrico. Queda, sin embargo, la búsqueda de aquellas religiosidades, creencias, deidades y fe afrodescendientes e indígenas que se asolaparon en estas para poder sobrevivir y brindar esperanzas desde la exterioridad de la modernidad. Estas reflexiones que ubican en lugares precisos la idea de colonialidad que empezó desde la simbólica-religiosa y la racialización de las otras formas expresivas del creer.¹⁰

Racialización de las religiones africanas

Cuando Dos Santos y Dos Santos

plantean que, desde la brujería, magia, sistema de supersticiones, fetichismo, animismo, sincretismo, hasta las asombrosas clasificaciones de los cultos afroamericanos, en su amplia gama de designaciones, donde se muestra la diversidad de relacionamientos interculturales, conlleva implícito el propósito de “negar el carácter de religión al sistema místico legado por los africanos y reelaborado por sus descendientes” (1977: 104). Punto del cual asumimos desde la afrodescendencia en el momento actual, donde existe una búsqueda de diversas expresiones religiosas que son reconocidas, sin embargo, cuando se refiere a las herencias religiosas afrodescendientes directas o aquellas surgidas de las reelaboraciones, se designa como de baja luz, de poca, escasa o baja energía.

Tiempo después Jesús “Chucho” García, reflexionó sobre este tema denominándole afroespiritualidad, entendida como los matices que distinguen y complementan las civilizaciones del espacio Caribe, donde se encuentra Venezuela: “Aferrarse a la fe, es aferrarse a la vida para poder combatir todas las formas de opresión”, puntualizó. Por este motivo, creencias, religiosidades, sacralidades, deidades y fe, además de todas las expresiones de culto son impronta africana que pervivieron a pesar de la violencia simbólica religiosa, de la racialización, explotación y opresión.¹¹

Es a través de las religiosidades, deidades, sacralidades y la fe, que un sistema de creencias se mantiene sólido, con principios éticos, porque estos son los espacios de resistencia y re-existencia cultural de pueblos y comunidades. Es con estos que prevalecen los subsistemas de

danzas, música, teatralidades, esculturas y pinturas, como se denominan las artes desde la formación eurocéntrica. Son las reelaboraciones de la religiosidad la que posibilitó la pervivencia de la tradición africana expandida con la diáspora en América (García, 2007).

Porque la relación entre creatividad, ciencia o arte, es similar a las religiosidades, según Goethe “Quien tiene ciencia o arte ya tiene religión. / Quién no tiene ni ciencia ni arte, tenga religión” (citado por García Bacca, Juan David, 1986: 73)

Se encuentra allí la filosofía de vida, rica y sutil, en cada creencia, deidad, sacralidad o fe ancestral, donde se preservó el ethos específico sobre las presiones de las élites del poder. Elementos que son difíciles de entender desde el ego artístico, según el cual, cada persona desde una disciplina determinada se siente el mejor, sin que medie la riqueza del colectivo. En su ego, no se encuentra la ética para la vida, sino su opuesto dialéctico, porque no abrazan la comprensión de los valores trascendentes del ser humano.

Contrasta la actitud en contraposición a las religiones de otras latitudes, además de las vinculadas a la cristiandad católica o las diferentes iglesias protestantes, que sí son reconocidas, llámense las provenientes de la india, de china, o de reciente data, como las llamadas terapias angélicas, entre un inmenso número de búsquedas, válidas todas.

La intención no es descalificar éstas, sino entender cómo en el empeño de exaltar su posición, se niegan las de herencia africana. Casos recientes hemos sido testigos con respecto a la Santería cubana, palo mayombe, abakuá, y con las venezolanas

como el espiritismo de María Lionza,¹² incluso por personas que realizan las investigaciones al respecto y, por tanto, deberían ser sus defensores. Es de resaltar que la maestra Clarac de Briceño (1992: 117), expresó que María Lionza conforma un verdadero discurso religioso moldeado en Venezuela en el siglo XX, no poca cosa.

Del racismo religioso al racismo “científico”

En el siglo XIX hubo científicos que justificaron la diferenciación entre personas convirtiendo las adaptaciones físicas corporales en diferencias, para ubicar unos seres humanos por encima de otros, como el caso de Blumenbach, quien en 1775 estableció las tipologías de amarillo o mongoloide, rojo o americano, blanco o caucásico, pardo o malayo y negro o etíópico. Tanto Blumenbach como Leclerc partieron del racismo religioso, expresado en la idea que Adán y Eva habían sido blancos, por ello, su tesis consiste en que otro color de piel fue degeneración y constituye una raza inferior (Lipko, Paula; Di Pasquo, Federico, 2008).

En Venezuela han justificado la racialización investigadores como Laureano Vallenilla Lanz, quien comparó el raciocinio de los africanos con el de niños y que, por este motivo, los mulatos desarrollan pensamiento hasta los treinta años por pereza, se detenía su procesamiento mental. Posteriormente afirmó, basado en Miguel Lisboa, que mientras más cercano al origen africano se encuentra, está más lejos de lo humano (1991: 324, 325).¹³ Continúa su discurso racista, cuando relata que se dio una disociación de caracteres antropológicos entre el blanco y el indio producida por la

intervención de la sangre africana, la cual determinó una población polícroma que “correspondió a una disgregación social y política que durante largos años debía también dificultar la creación de los vínculos necesarios para unir nuestros pueblos en un ideal común de nacionalidad y de patria” (1991: 324). Lo cual indica que, para Vallenilla, la disgregación de la población venezolana se debe a la “sangre africana” que dificulta la unidad nacional...

¿Es posible que todavía existan investigadores que justifican el racismo como lo hizo en 1930 Vallenilla? ¿Cómo algunos historiadores progresistas han exaltado la figura de este autor?

En nuestro caso creemos oportuno enaltecer la voz junto a los pueblos racializados, sometidos, explotados, patriarcalizados, que nos indican con sus formas de vida la exterioridad de la civilización moderna colonial.

Arte y racismo

La pregunta ¿Existe relación entre arte y racismo? ¿La modernidad distingue unos seres de otros por la creación artística?

Para ello, debemos partir del Renacimiento, cuyo nombre proviene de retomar el arte griego, donde se encuentran elementos que sustentan la subjetividad de la modernidad.¹⁴ En las expresiones góticas existió el ego, sin embargo, es con los renacentistas donde el ego artístico es exacerbado a máxima expresión. En este sentido, escondió una necesidad de la modernidad, en una sociedad donde existía poco numerario y se buscaban formas alternas de acumulación de riquezas. Esta fue una de las causas que inducen a los mecenas

a exaltar las ideas en torno a los artistas-genios cuyas obras financiaban, así como a las imágenes religiosas de las iglesias que poco importaban si eran o no coherentes con los personajes que representaban. De allí que la imagen de Dios, Jesús, Juan el Bautista, María, y todas las imágenes de la cristiandad, que se han alojado en nuestra memoria tienen más relación con las ideas de los curas, mecenas y los mismos artistas que con los personajes que representan.

Además, que investigaciones recientes colocan este movimiento artístico como extractivismo epistémico, con una impronta oriental, como lo ha documentado Gavin Menzies (2010), pues las bases del mundo moderno renacentista están relacionadas a la influencia china, quienes eran la sociedad más avanzada de entonces. Se refiere, en este sentido, una flota encabezada por el almirante Zhen He del emperador chino que llegó a Toscana en 1434, recibido por el papa Florencio IV en la ciudad de Florencia.

La validación de estos elementos se dio fue a través de la elevación al máximo exponente de los artistas, por ello se escribe la literatura que los exalta como la biografía de Vasari “Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos” en 1550 (2011).

Para Hauser, Arnold (1978: 334) el caprichoso concepto de Renacimiento es indeciso, que no encuadra en una categoría ni en otra, que generó la concepción naturalista y científica del mundo, donde mediaba la revitalización de la economía monetaria; en ella el individualismo gótico se engrandece para dar el paso a obras desde la individualidad. Entonces las creaciones dejan de ser percibidas para fines comunes, donde

sociedad y economía se van fortaleciendo. Para este mismo autor es el liberalismo quien atribuye al renacimiento la idea de libertad y la razón, para encontrar el árbol genealógico del liberalismo. Se inició allí la separación entre arte y artesanía, y el primero se percibe como algo que está más allá del común, conjuntamente con la formación de la estética como un ente autónomo del arte y para el arte (Omaña, José Luis, c2022: 78-105).

Esta exacerbación de la individualidad se concreta primero en el trabajo de Batteux (1746) donde se encuentra el concepto de genio que hace Bellas Artes (eran seis: arquitectura, escultura, pintura, música, danza y literatura). La idea de genio fue desarrollada luego en la obra de Kant, Immanuel quien antepone la belleza a la vida, es decir el arte como válido en sí mismo, más allá de cualquier relación con los procesos vitales de los seres humanos. Es Kant (1876: 133-145) quien realiza la construcción epistémica con la idea que las bellas artes son únicamente realización de los genios, entendido como el don natural de una individualidad que puede establecer una regla para el arte, poder creador innato, natural y de espíritu. Después Alexander Baumgarten, publicó *Aesthetica* en 1750, retomando el concepto de estética como disciplina filosófica, donde tomó distancia de la palabra originaria griega, dando connotaciones semánticas, como disciplina independiente, relacionando arte con belleza, principios que establecen la autonomía del arte con influencia de Wolff y Leibniz, en el marco de la Ilustración (Baumgarten, 1992), estudios que prevalecieron hasta Hegel.

Son estas reglas las que después se

vuelven parámetros naturalizados de valoración simbólica de artes con técnicas, métodos y formas donde se omiten todos los códigos simbólicos que no se encuentre en ellos. Estos son los cánones que surgen a finales del siglo XVIII para darle privilegio a modelos que la modernidad definió como “ideales” donde el artista de autoridad establece cuales son el conjunto de normas válidas de una determinada expresión artística. Por supuesto, la modernidad asumió sus cánones como los “universales”, desechando los del resto de la humanidad no eurocéntrica o norteamericana desde la segunda mitad del siglo XX. Por ello, los patrones canónicos dejan fuera a todo lo que es exterioridad de la modernidad, como las mujeres, es patriarcal, racista, y expresa los valores moderno-coloniales (Pollock, Griselda, 2001: 141-158).

Es la concreción de la metáfora y el mito del totalitarismo del mercado a través de la subjetividad moderna egocéntrica e individual, donde la belleza es colocada por encima del principio de la vida (Hinkelammert, 2018). Este concepto que cambió la relación del arte con la vida y propone la condición de genialidad especial a las y los artistas, subjetivadas y normalizadas en cánones, proviene de la misma diferenciación racista que les ubica como personas por encima de los demás humanos, y cuyas obras nada tienen de relación con las comunidades como ocurre con los pueblos ancestrales, para convertir el artista en genio con una sensibilidad por encima de otros humanos, lo cual conforma una creación moderna-colonial cuyas bases epistémicas se encuentran en la obra de Kant en 1790.

Notas:

- 1) Esta idea se encuentra en Oliver C. Cox, Franz Fanon, Eric Williams y Cedric Robinson, para mencionar solamente algunos, puede revisarse la obra de Montañez Pico, Daniel (2020).
- 2) Dussel le denomina el locus enuntiationis (2007: 15), aspecto del uso del lenguaje sobre el que volveremos posteriormente.
- 3) “More importantly, the vast majority of the barbarians «came not as conquerors, but exactly as, in our own day, North Africans, Italians, Poles cross into Metropolitan France to look for work» I7 In a relatively short time, in the southern-most European lands that were bounded by the Western Roman Empire, these peoples were entirely assimilated by the indigenous peoples as a primarily slave labor force”. Entonces ya las poblaciones «bárbaras», cruzaban fronteras en búsqueda de trabajo, y fueron asimilados como mano de obra esclava (Robinson, 2000: 11).
- 4) Versión del inglés AGS.
- 5) Version del inglés por AGS.
- 6) La cristiandad, define alma como: “La parte más noble de los cuerpos que viven, por la cual cada uno de los que viven, siente y sustenta: o según otros el acto del cuerpo que le informa y da vida, por el que se mueve progresivamente. Divídese en vegetativa, sensitiva y emocional. La vegetativa consiste solo en la potencia, por la cual el viviente vive, por el atractivo interior de otra substancia, que convierte en propia. La sensitiva es la potencia por la cual el viviente siente. La racional es el principio por el cual entiende y discurre. Toda alma racional es vegetativa y sensitiva” (Real Academia Española, 1726: I, 221).
- 7) En el código de Colbert de 1685, se lee : “Le code noir ou édit du roi, servant de règlement four le Gouvernement & l'Administration delà Justice & de la Police des Isles Françaises de l'Amérique, & pour la Discipline & le Commercy des degrés &. Esclaves dans edit Pays”, tomamos la edición de Pitaval (1750)
- 8) Se hace una distinción, partiendo de Dussel (1974), entre el cristianismo primitivo como movimiento perseguido que buscaba alternativas a los desamparados y oprimidos con la cristiandad, que se asume desde la asunción del poder del estado y, por tanto, pasó al usufructo de bienes y riquezas, junto a los estados donde ha participado como cogobierno.
- 9) Las constituciones Sinodales establecen como fiestas estables: Enero: 1. La Circuncisión del Señor; 6. La Epifanía del Señor. Febrero: 2. La Purificación de nuestra Señora; 24. San Matías, apóstol. Marzo: 19. San José; 25. La Anunciación de nuestra Señora. Mayo: 1. San Felipe y Santiago. 3. La Invención de la Cruz; 30. San Fernando, rey de Castilla. Junio: 24. La Natividad de San Juan Bautista; 29. San Pedro y San Pablo, apóstoles. Julio: 25. Santiago, apóstol; 26. Señora Santa Ana, patrona de este Obispado. Agosto: 10. San Lorenzo, mártir; 15. La Asunción de nuestra Señora. 24. San Bartolomé, apóstol; 28. San Agustín, Doctor de la Iglesia; 30. Santa Rosa de Lima, patrona de las Indias. Septiembre: 8. La Natividad de nuestra Señora; 21. San Mateo, apóstol; 29. La Dedicación de San Miguel Arcángel. Octubre: 28. San Simón y Judas, apóstoles. Noviembre: 1. La Fiesta de todos los Santos; 30. San Andrés, apóstol. Diciembre: 8. La Concepción de nuestra Señora; 21. Santo Tomás, apóstol; 25. La Natividad de nuestro Señor Jesucristo; 26. San Esteban, primer mártir; 27. San Juan Evangelista; 28. La Fiesta de los Inocentes; 31. San Silvestre, Papa. (Diego de Baños y Sotomayor, 1848: 330, 331).
- 10) En la tesis doctoral de Mendoza se propone la colonialidad del creer, en el entendido que conforman un conjunto de sistemas que conllevan la negación y silenciamiento de las sacralidades y deidades ancestrales, la fe y convicción

en ellas, partiendo de la imposición de la cristiandad para conformar la subjetividad moderna-colonial. En este sentido, plantea que la colonialidad del creer es parte de la colonialidad del ser, donde operan en conjunto la colonialidad del poder y del saber, para estructurar el sistema de racialización que sostiene la modernidad (Mendoza Chacón, Bety, 2021).

11) Jesús “Chucho” García expresó “...Para nosotros la afroespiritualidad es lo más profundo, ya que es la decisión por la que optamos para el encuentro con uno mismo donde las energías ancestrales nos sirven de guía. El espíritu es quien puede resistir a los maltratos físicos, morales, materiales... como decimos podrán destruir parte de tu cuerpo, flagelarlo, pero cómo pueden reprimir los espíritus ancestrales, cómo pueden encarcelar los espíritus. Por eso, es que las mayorías de las expresiones de origen africano, se mantuvieron después de cinco siglos de opresión continua” (2007: 61).

12) En una oportunidad observaba una entrevista a un afrodescendiente y pensé oportuno preguntarle sobre el espiritismo por un comentario que me había hecho. Mi pregunta provocó la violenta reacción del que grababa, quien recogió los equipos y salió bajo el pretexto que “tenía algo urgente que hacer”. Apenas dejó decir al señor entrevistado que “eso era lo más importante, porque de allí proviene todo lo demás...”

13) La cita completa de Lisboa es: “El bajo pueblo de Caracas que hace pocos años cuando se declaró la Independencia, se componía casi exclusivamente de esclavos, se resiente aún en su carácter de las cualidades inherentes a esta condición, más o menos pronunciadas, según que los individuos estén más o menos próximos a ella por su origen. Obsérvase en ellos cierta confusión de ideas y de sentimientos, cierta mezcla de sumisión y de altivez, de deficiencia y presunción, de fidelidad y desconfianza; cierta falta, en fin, de fijeza en el carácter, que es la consecuencia natural de su origen servil, modificado ya por la influencia de la revolución y la subsecuente libertad, pero que aún lo hace incapaz de obrar por sí solo en ningún caso, constituyéndolo en una simple máquina que sólo se mueve a impulsos de los ambiciosos que la emplean en provecho propio... No vacilo en repetir que, en Venezuela, la población baja de las ciudades es dócil y fácil de gobernar. Excitada, engañada o seducida hace bulla, vocifera, comete excesos; pero naturalmente no tiene aquella ferocidad que le atribuyen algunos observadores apasionados”, Vallenilla Lanz (1991: 325).

14) Shiner, Larry (2014), considera que aun en el Renacimiento continuó el sistema mecenazgo/patronazgo, donde las obras se dedicaban a un público, un lugar o una función específicas, de la misma manera si eran las pinturas de Rafael o de las piezas teatrales de Shakespeare, por tanto, no había el concepto de arte en el sentido moderno. Sobre la importante investigación de Shiner “La invención del arte: una historia cultural”, se hace necesario una reflexión para determinar su aplicación en Venezuela y América Latina.

Referencias

Baños y Sotomayor, Diego de 1848 (1687) Constituciones sinodales del Obispado de Venezuela, y Santiago de León de Caracas (Caracas: Juan Martel).

Batteux, Charles 1746 Les Beaux Arts réduits à un même principe. (Paris: Chez Duran).

Baumgarten, Alexander (1992) Estética breve (Bueno Aires: CIF Excursus)

Bernal, Martin 1993 Atenea Negra. La Invención de la Antigua Grecia, 1785-1985 (Barcelona: Crítica, Grupo) vol. 1.

Carlos II, rey 1841 (1681) Recopilación de Leyes de los reynos de las Indias (Madrid: Boix Editor).

Clarac de Briceño, Jacqueline 1992 La enfermedad como lenguaje en Venezuela (Mérida: Universidad de Los Andes).

Colon, Cristóbal (1825). “Viages de Colón: Almirantazgo de Castilla”, en: Colección de los viages y descubrimientos, que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV/ coordinada é ilustrada por don Martin Fernández de Navarrete (Madrid: Imprenta Real, tomo I).

Coulbert, 1685 “Le code noir o u édit. du roi, servant de règlement four le Gouvernement & l'Administration delà Justice & de la Police des Isles Françaises de l'Amérique , & pour la Discipline & le Commercy des degrés &. Esclaves dans ledit Pays“. Versailles: Mars 1685. En: Pitaval, Gayot 1750 Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées recueillies (La Haye: Neaulme), págs. 394-407.

Dos Santos, Juana Elbein y Dos Santos, Deoscoredes 1977 “V. Religión y cultura negra” en Moreno Fragnals, Manuel (relator) África en América (México: UNESCO-Siglo XXI), págs. 103-128.

Dussel, Enrique 1974 El Dualismo en la Antropología de la Cristiandad (Buenos Aires, Editorial Guadalupe).

Dussel, Enrique 2009 Política de la Liberación. Historia mundial y crítica (Madrid: Editorial Trotta).

Fanon, Frantz 2009 (1952) Piel negra, máscaras blancas. (Madrid: Akal).

García, Jesús “Chucho” 2007 Caribeñidad. (Caracas: El perro y la rana).

García Bacca, Juan David 1986 Qué es dios y Quién es Dios. (Barcelona: Anthropos).

Grosfoguel, Ramón 2012 “El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?” Tabula Rasa, 16, 79-102
<https://www.redalyc.org/pdf/396/39624572006.pdf>

Grosfoguel, Ramón 2016 “What is Racism?” Journal of World-Systems Research, vol. 22, Nº 1, pp. 9-15
<https://jwsr.pitt.edu/ojs/index.php/jwsr/article/view/609>

Hauser, Arnold 1978 (1951) Historia social de la literatura y el arte. (Guadarrama: Punto Omega).

Hegel, G.W.F. 2006 (1826) Filosofía del arte o Estética . (Madrid: Abada- UAM).

Hinkelammert, Franz J. 1998 Sacrificios humanos y sociedad occidental: Lucifer y la Bestia. (San José: DEI).

Hinkelammert, Franz 2018 Totalitarismo del mercado. El mercado capitalista como ser supremo (México: Akal).

Kant, Immanuel 1876 *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. (Madrid: Librerías De Francisco Iravedra).

Las Casas, Bartolomé 1552 *Aquí se contiene vna disputa, o controuersia: entre el obispo do[n] fray Bartholome de las Casas, o Casaus, y el doctor Gines de Sepulueda coronista del Emperador nuestro señor* (Sevilla: Sebastian Trugillo impressor de libros).

Lipko, Paula; Di Pasquo, Federico 2008 “De cómo la biología asume la existencia de razas en el siglo XX” *Scientiae Studia*, (vol. 6), págs. 219-234, ver: <https://www.scielo.br/j/ss/a/8hkbrD6YqcrwZCrkFRmWHFF/?format=html&lang=es>

Maldonado-Torres, Nelson 2008 “Religion, Conquête et Race dans la Fondation du monde Moderne/Colonial”, en Mohamed Mestiri, Ramon Grosfoguel and El Yamine Soum (eds) *Islamophobie dans le Monde Moderne* (París: IIIT France y UC-Berkeley), págs. 205-238.

Martín Casares, Aurelia 2000 *La esclavitud en la Granada del Siglo XVI* (Granada: Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada).

Mendoza Chacón, Bety 2021 *Apoteosis Numinosa. Las Sacralidades Afrodescendientes Venezolanas*. (Caracas, UNEARTE, tesis para optar al título de doctora en Artes y Culturas del Sur).

Menzies, Gavin 2010 *1434: El año en que una flota china llegó a Italia e inició el Renacimiento*. (Barcelona, Debolsillo).

Montañez Pico, Daniel 2020 *Marxismo negro. Pensamiento descolonizador del Caribe anglófono* (Madrid: Akal).

Omaña, José Luis (c2022) “De la estética las artes de la atención”. *Inter psique*, pp. 78-105.

Pollock, Griselda 2001 “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon” en Cordero Reiman, Karen e Sáenz, Inda (compiladoras) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes).

Real Academia Española de la Lengua 1726-1739 *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española* (llamado también *Diccionario de Autoridades*) (Madrid: Imprenta de Francisco Hierro), 6 tomos.

Robinson, Cedric J. 2000 [1983] *Black marxism: the making of the Black radical tradition* (The University of North Carolina Press).

Shiner, Larry 2014 (2001) *La invención del arte: una historia cultural* (Barcelona: Paidós).

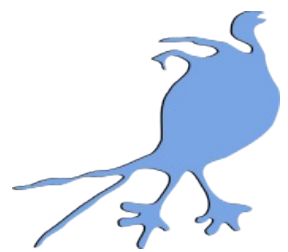
Tini Di Lorenzo, Luigi Giovanni 2020 “La virtualización de la Santería: un estudio del auge de la Regla de Osha en el ciberespacio en el decenio 2009-2019”. Máster Interuniversitario en Ciencias de las Religiones. Universidad de La Laguna, la Universidad Carlos III de Madrid y la Universidad Pablo de Olavide.

Vallenilla Lanz, Laureano 1991 (1930) “Disgregación e integración” en: Cesarismo democrático y otros textos (Caracas: Biblioteca Ayacucho).

Vasari, Giorgio 2011 (1550) Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (Ediciones Cátedra).

Armando González Segovia
(armandogonzalezsegovia@gmail.com)
<https://orcid.org/0000-0002-4113-8925>

Doctor y Magister Scientiarum en Historia, Licenciado en Educación. Fue Cronista del Municipio Anzoátegui del estado Cojedes y Director del Archivo Histórico del mismo estado. Profesor Titular de la UNEARTE. Maestro Honorario en Historia, Memoria y Patrimonio de la UNEARTE en 2017. Ha participado en distintos eventos nacionales e internacionales, con diversas publicaciones. Premio Nacional del Libro 2007. Premio Nacional de Historia, otorgado por el Centro Nacional de Historia, 2021. Profesor del PNFA en Artes y Culturas del Sur desde sus inicios.



Zobeyda: Una buena maestra que llegó a ser quien era

Carmen Petra Ochoa Jiménez

Resumen

Este artículo es una mirada a Zobeyda Jiménez, mujer de Píritu, Estado Portuguesa, Venezuela, maestra defensora de la infancia, quien siempre reflexionó sobre su desempeño como artista, lectora, escritora, investigadora y docente. Dimensionó sus actividades en distintos tiempos, de los cuales abordó el educativo, el político y el cultural. Es este trabajo una búsqueda de sentires y saberes. Deseo con este texto aportar ideas sobre la actividad artística de La Maestra Zobeyda, quien nos dejó su poética para entender el ejercicio de la educación como un acto de amor, emancipación y de respeto por el ser humano.

Palabras clave: arte, educación, infancia, política.

Summary

This article is a look at Zobeyda Jiménez, a woman from Píritu, Portuguesa State, Venezuela, a child defender teacher, who always reflected on her performance as an artist, reader, writer, researcher and teacher. She dimensioned her activities in different times, of which she addressed the educational, political and cultural. This work is a search for feelings and knowledge. I wish with this text to contribute ideas about the artistic activity of La Maestra Zobeyda, who left us her poetics to understand the exercise of education as an act of love, emancipation and respect for the human being.

Keywords: art, education, infancy, politics.

La infancia como patria

Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna.
Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner
en las manos.

Federico García Lorca. Poeta español

Zobeyda Candelaria Jiménez Parada, mujer del pueblo de Píritu estado Portuguesa Venezuela, nació el 2 de febrero de 1942. Es una maestra defensora de la infancia, quien reflexiona permanentemente sobre su desempeño docente y como artista, lectora, escritora e investigadora.

Exceptuando los momentos en que por razones políticas su papá tuvo que huir con su familia y debieron residenciarse en

otras ciudades, como Valencia en el estado Carabobo o Maracay en Aragua, ella siempre ha vivido en Píritu. Suele decir que en su pueblo lo tiene todo: cree que en Píritu está el mundo todo y que Píritu está en todas partes. Defiende a su pueblo y lo ama profundamente. Aunque ha sido una andariega, viajando por toda Venezuela y varios países del mundo, tiene a su pueblo como su contexto, como su arraigo, como su lugar.

Sostiene el filósofo italiano Giorgio Agamben que “lo que tiene su patria originaria en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la

infancia” (Agamben, Giorgio 2007: 74). Y allí siguió Zobeyda para siempre, en su infancia, con su pueblo en el corazón, diciéndole al mundo que:

Píritu es una titiara, un cubarro, una cayena, un cocuyo guiándonos desde la quebrada de Leña, una canción, un poema que me enseñó mi mamá, o muchos que me dio mi papá en la cárcel para que me los aprendiera. Es un carrito de lata arrastrado con una cabuya; es una ramita de yerbabuena; es mi madrina Mila con las flores carrubias de su mata de petunia; es mi padrino Ramón con sus barquitos de papel que echaba a navegar después de que llovía por la calle de mi Mamapetra y se iban aguas abajo cruzando en la esquina de Eva Villegas, hasta deshacerse en mis recuerdos hoy (Jiménez, Zobeyda 2013: 22).

En Píritu se hizo mujer, madre, maestra. Y como maestra, desde la escuela, desde su casa, desde su pueblo, desde su ser y su hacer, realiza sus actividades. Dice sobre sí misma: “soy maestra bolivariana, amante de las cosas sencillas de la vida, sueño con un mundo justo, quiero niños felices, quiero gente viviendo en paz y hago muñecas de trapo” (Pezoa, Pablo 2022).

Zobeyda murió el 2 de febrero de 2012, a los 70 años exactos de su nacimiento, sin embargo “la persona muerta ha dejado, pero dejado detrás de sí, nuestro “mundo”. Desde éste pueden los supervivientes ser con ella todavía” (Heidegger, Martin 2003: 261). Y todavía somos con ella, desde la redivivencia, desde su arte, sus pinturas, su poesía, sus muñecas, sus juguetes, desde la memoria, subjetivándola. Al redivivirla afloran sentires que van emergiendo armónicamente, desde el recuerdo, para aun tenerla entre nosotros.

Del porqué de una mujer que se quedó en sus siete años

Creo en las monedas de chocolate que atesoro
secretamente debajo de la almohada de mi niñez.
Aquiles Nazoa. Poeta venezolano

La bailarina estadounidense Isadora Duncan en su autobiografía llamada *Mi Vida*, afirma que “Las escuelas han debido cambiar desde que yo era chica. Lo que recuerdo de la enseñanza pública es una brutal incomprensión de lo que es la niñez” (Duncan, Isadora 1985: 52). De esto, y no solo en la escuela sino en el mundo, Zobeyda sabe. Es por eso que decide ponerse del lado de los niños todos: de los niños que son niños y de quienes son niños de espíritu. Entiende la importancia de estar militantemente a la escucha de ellos y es así como asume el compromiso, como práctica y sentido de su vida, de resguardarlos y protegerlos.

Con la infancia como centralidad de su vida y el juego¹ como motivo principal en su existir, decide ser una niña de siete años², quedarse en esa edad, ver la vida desde allí para abrirse al mundo de los niños, y jugar. O también convertirse en una muñeca, en un juguete. Vive su vida en una lúdica que la hace abrazar a la infancia y juega con los niños, pero también con los jóvenes y adultos: con todos juega, a todos nos hace jugar desde el niño que somos. Ella ampara y reivindica ese corazón de niño que cada uno de nosotros tenemos; rescata y resucita el niño que somos y que a veces no sabemos o lo negamos.

Al igual que el filósofo alemán Federico Nietzsche, cree que “el artista tiene ante sí la tarea de hacer que la humanidad

vuelva a su infancia” (2012: 342), y si algo la hace infinita, es su encanto de poner a la gente a jugar y llevarla nuevamente a su niñez. El Cantor del Pueblo Ali Primera lo asegura en su canción: “Muñecas y muchachos son hijos de Zobeyda, y en todos el tiempo se detuvo para jugar con ella”.³ Y es que ella vive jugando, vive su vida como la vive una niña. Juega con sus colecciones de juguetes, con sus muñecas de trapo, con sus muñecos de cuerda, con carritos de madera o de lata, toma café en algunas de sus tazas miniaturas de porcelana. Cree de los niños que:

Ellos me han guiado por diversos caminos de la vida y me han dado libertad y desde entonces camino haciendo muñecas libres por campos, pueblos, cárceles, ciudades. Por eso los llevo siempre en mi corazón de muñeca de trapo, los complazco y los protejo de todo mal y peligro. Cada vez que puedo, juego con ellos: juntos les damos cuerda a las cajitas de música, tomamos guarapitos en los jueguitos de loza, brindamos por la paz, les como de embuste las orejas y los ojos, mientras ellos me piden que les acaricie y que sigamos jugando (2013: 61).

En los seres humanos el juego es una función esencial. “Jugar por jugar, la libertad de divertirse y divertir, la diablura inútil y genial” nos comparte Eduardo Galeano (1995: 64). A jugar, a bochinchar, a echar broma nos llama Zobeyda, con alegría, placer, entusiasmo porque el juego es el elemento espiritual fundamental de la vida (Huizinga, Johan 2007: 46).

El imaginario de Zobeyda está en los niños, para los niños, pero, fundamentalmente, con los niños. Y ese ocuparse de la niñez supone reconocer, entre una infinitud de posibilidades que “en la vida del niño hay dos cosas muy

importantes: sus juguetes y sus juegos” (2013: 45). Cree, al igual que Nietzsche, que “madurez del hombre adulto: significa haber reencontrado la seriedad que de niño tenía al jugar” (2014: 282), por tanto, cualquier reflexión sobre la niñez tiene que ser comprendida con la seriedad y la visión del niño. Colocarnos como niños conlleva a un discurrir primigenio, inocente, candoroso, porque “de lo que se trata, como alguien nos dijo, es de volverse niños; mas hay que interpretarlo como volver a ser criaturas, despersonalizar a la historia que está suplantando al «sentir originario», apresado ya por la razón” (Zambrano, María 1989: 55). Esa reflexión sobre la infancia es en esencia poética porque “son los poetas -junto con los niños- los que primero advierten las posibilidades abiertas y secretas del lenguaje y juegan o se dejan jugar con ellas” (Bordelois, Ivonne 2007: 4).

Por eso su insistencia de reivindicar la niñez, de transformarnos en niños, como metafóricamente lo enuncia Nietzsche en su Zarathustra: “Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño” (2011: 142).

El bibliotecario colombiano Jairo Aníbal Niño, como buen poeta que es, exorciza con su palabra al adulto que somos, para hacer venir al niño de espíritu que habita en nuestros corazones:

Usted
que es una persona adulta
- y por lo tanto-
sensata, madura, razonable,
con una gran experiencia
y que sabe muchas cosas,
¿qué quiere ser cuando sea niño? (Niño, Jairo
Aníbal 2022).

Los juguetes, tema del que Zobeyda investigó y escribió incansablemente, son fundamentales en su vida. Para ella son mucho más que objetos:

Para jugar el niño casi siempre requiere del juguete, a veces no. Cualquier objeto tiene la cualidad de poder ser usado como juguete, aunque sea momentáneamente. A pesar de que existen muchos juguetes en el mercado, y de que éstos hayan sido clasificados de diferente manera, ningún juguete es superior al que inventa el propio niño, de acuerdo a su necesidad y su creatividad, aprovechando los materiales que el medio le facilita. Así también inventa sus juegos (2013: 27).

En el mismo sentido que Zobeyda, refiriéndose a la relación de los niños y niñas con sus juguetes, el filósofo alemán Walter Benjamin afirma:

Pero una cosa no debe olvidarse: la rectificación más eficaz del juguete nunca está a cargo de los adultos -sean ellos pedagogos, fabricantes o literatos- sino de los niños mismos, mientras juegan. Una vez descartada, despanzurrada, reparada y readaptada, hasta la muñeca más principesca se convierte en una camarada proletaria muy estimada en la comuna lúdica infantil (Benjamin, Walter 1989: 83).

El poeta caraqueño Aquiles Nazoa, desde el niño que siempre ha sido, en su libro *Vida Privada de las Muñecas de Trapo*, reivindica la muñeca como juguete que nace de las manos de pueblo:

Contra la fastidiosa monotonía de esos productos de la muñequería industrial que solo saben decir mamá, hay en el astroso corazón de cada muñeca de trapo un subrepticio depósito de poesía; una vida privada en la que se entretejen los pedazos de muchas vidas (Nazoa, Aquiles 1977: 13).

Zobeyda, respondiéndole a Aquiles, manifiesta: “Vamos a enfrentarnos valientemente a la muñeca de la sociedad de consumo, armados con flores, con los niños y los poetas cantando y proclamando libertad” (Pezoa, Pablo 2022).

Voy a jugar con ella, voy a transformarme en niña, tengo que hacerlo, porque solo así podré disfrutar de esta mujer, interrogarla, comprenderla, investigarla. La voy acompañar a saltar la cuerda, a ir a buscar renacuajos en La quebrada de Leña, a plegar barquitos de papel, hacer esgrafiados con tinta china, a jugar con su muñeca Eusebia en la sala de su casa. Quiero que me preste sus juguetes de cuerda y que cantemos algunos boleros o rancheras que tanto le gustan.

Tres pájaros de buen augurio
Que amorosos son los hilos
con que se tejen nuestros sueños.
Ali Primera. Cantor del pueblo venezolano

Esta mujer trazó sus andanzas por la vida en distintos tiempos, tiempos que pueden llamarse humanos o kairós.⁴ Estos tiempos de tiempos, amorosos y subjetivos, que se encuentran, entretejen, confluyen y desplazan armonizados, y que se expresan en una simultaneidad lúdica, no pueden estar ceñidos a una arbitraria cronología porque “en pedagogía puede ser desastroso querer aprisionar la experiencia temporal a la exactitud de los relojes, porque estos no marcan temporalidades vivenciales” (Assmann, Hugo 2002: 205).

El ser en el mundo muestra su temporalidad siendo, permitiéndome decir que Zobeyda como ser humana, se dimensiona siendo lo que es, desde su ser,

posicionada en el mundo, desde su existencia que se manifiesta a partir de su accionar, su pensar, su juicio, y, fundamentalmente, desde sus sentires. Y estos tiempos kairológicos de Zobeyda los ha vivido holísticamente, donde todo es posible.

El tiempo puede entenderse como un “horizonte de comprensión del ser” (2003: 27) y en esta investigación, para conocer y abrazar el ser de Zobeyda, desplegaré tres de estos horizontes, a saber: el educativo: El chinchorro bochincherero de una buena maestra; el político: Una niña que sabe lo que quiere; y el cultural: Por un arte de hacer conversando y aprendiendo.

El chinchorro bochincherero de una buena maestra

Lo que yo quería era ser una buena maestra.
Zobeyda Jiménez. Maestra y muñequera
venezolana

Zobeyda lo que más quiso en su vida fue “ser una buena maestra” (2013: 15) y estudia para ello. Una vez graduada en Educación Primaria Urbana en la Escuela Normal “Simón Rodríguez” de Valencia estado Carabobo, se inició en la Escuela Nacional “Antonio Ignacio Rodríguez Picón”, en Píritu, como maestra de educación primaria, y luego de preescolar, siendo la primera maestra de este nivel en su pueblo. En su transcurrir como maestra ha facilitado incansablemente procesos de aprendizaje.

Con los avatares que la vida le ha procurado, busca contextos educativos más allá del salón de clases porque, tal como lo expresa: “no me conformaba simplemente con dar las clases a los alumnos” (2013: 22) y pasó de espacios educativos formales a

espacios alternativos de aprendizaje, y cuando eso sucedió, dijo “ahora mi aula es más grande: no tiene paredes y el techo es el cielo” (2013: 35). Su vivencialidad, con una enorme carga de acontecimientos que convierte en experiencias, hace infinitas sus posibilidades educativas, y su hacer “fluye inagotable, como la unidad cada vez más íntima y lograda de vida y pensamiento” (1989: 11). En su tiempo y espacio educativo, como maestra de aula, las reuniones de padres y representantes que convoca, se convierten en una fiesta, en espacios lúdicos de creación y diálogo sobre los alumnos y sus procesos formativos. Mientras los representantes participan en las reuniones crean juguetes para sus hijos:

Las reuniones eran maravillosas, yo hacía montones de trapos, ponía hilos, agujas y tijeras para confeccionarles a los hijos muñecas de trapo. Lo más importante, que son las manos y los corazones, siempre lo cargaban, junto con un amor inmenso que nunca falta a la hora de hacer este sencillito juguete lleno de magia, ilusión y fantasía (2013: 45).

Toda actividad educativa realizada por ella es un acto de amor, de ternura, de emancipación, un acto de dignidad, porque reconoce a los otros como legítimos otros: a sus alumnos en las aulas de clases y a los niños, jóvenes y adultos que la acompañan en pueblos, plazas y calles con su bochinche, convirtiendo así su actividad educativa entretejida con lo cultural y político, en una Fiesta de Muñecas, entendiendo “la fiesta como el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos” (Gadamer, Hans-George 1991: 46).

Su Fiesta de Muñecas la considera un espacio de diálogo, un espacio para el encuentro, para la congregación. “Saber

celebrar es un arte" observa Hans-George Gadamer (1991: 100), y Zobeyda configura su Fiesta en una manifestación artística, cultural y educativa. Una educación distinta e irreverente "equivaldría a desarrollar, a inventar, a descubrir nuevas posibilidades con la alegría y el deleite que produce la transgresión, la fiesta y el ir más allá de lo establecido" (Gutiérrez, Francisco 2005: 144) que es lo que ha hecho siempre en su vida: ir más allá de cualquier patrón. Define su Fiesta de Muñecas como un espacio para:

Compartir alegrías, recuerdos, ilusiones, trapos, telas, tiras, adornos. Nos puyamos los dedos en este canto a la vida cuando confeccionamos las bellas muñecas imperfectas del pueblo, las que cantan y proclaman libertad, armadas con flores con los niños y los poetas, hechas sin molde ni patrón, pero si con mucha imaginación y amor. Son fiestas con lo que Dios nos repara, la gente siempre aprovecha lo que tiene cerca para jugar, crear, amar (1993: 5).

Agrega, además, cómo despliega con la gente su encuentro festivo y lúdico, su Fiesta de Muñecas:

Mi trabajo Fiestas de Muñecas está formado por seis partes:

1. Confección de muñecas tradicionales
2. Creación literaria
3. Recital de cuentos, cantos, poemas, testimonios
4. Bautizo de muñecas en el nombre de los poderes creadores del pueblo
5. Exposición de las muñecas confeccionadas, dibujos, pinturas
6. Brindis de ternura, que puede ser con piedritas, hojas secas, flores caídas de las matas de trinitaria, caramelos, besos y tantas otras cosas bellas.

Lo realizo en cualquier lugar, con todo grupo de personas, sin tomar en cuenta edad, sexo, creencia religiosa, condición económica o social ni mucho menos militancia política. Doy gracias a Dios por

permitirme la realización de centenares de fiestas de muñecas, dentro y fuera de Venezuela (2013: 35).

Todos los pueblos somos celebrativos, es una particularidad cultural inherente a la condición humana y Zobeyda logra con su Fiesta de Muñecas, desarrollar su actividad celebrando la vida.

Esta maestra tiene además un ejercicio investigativo constante y sostenido sobre la práctica educativa, que surge desde su trabajo cotidiano como docente, desde su contexto de actuación inmediato donde desempeña su labor. Siempre ha revisado su quehacer como docente, siempre está estudiando, preguntando, interrogando al mundo. Continuó formándose y a los 61 años de edad se licenció en educación en el Centro de Experimentación para el Aprendizaje Permanente CEPAP de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez UNESR, porque cree que los maestros estudian todos los días y que los alumnos son sus mejores maestros. Cree en la escuela como espacio para el disfrute y el aprendizaje. Lee y escribe a diario y cada noche se va a su chinchorro con un libro entre sus manos. Le gusta comprar libros por lo que tiene una deliciosa biblioteca. Así es esta mujer, alegre, curiosa, comprometida, estudiosa, sensible, amorosa, investigadora: una buena maestra.

Una niña que sabe lo que quiere

El docente, en la medida en que haga de su profesión una opción política, recobrará su dimensión educativa.

Francisco Gutierrez. Educador costarricense

El poeta, pintor y ensayista venezolano César

Rengifo cree que “no hay actividad humana que no sea política, todo cuanto hacemos, todo cuanto acontece a nuestro alrededor son hechos esencialmente políticos” (Mujica, Jesús 2008: 17), y Zobeyda le acompaña en esta creencia. Como mujer política sabe a favor de quienes trabaja y en contra de quien. Tiene plena conciencia de que “el maestro desempeña una función social trascendente que no puede cumplir a cabalidad sino es en pleno goce de su libertad” (Prieto, Luis 2008: 50). Plantea el costarricense y educador popular Francisco Gutiérrez que:

La escuela es la institución social que, por su naturaleza, sus funciones y estructura, cumple como ninguna otra con objetivos políticos. El sistema escolar, de cualquier sociedad, es reflejo fiel de la política e ideología de los grupos gobernantes o de los partidos políticos en el poder (2005: 17).

Esto lo sabe Zobeyda. Sabe, además, por sus experiencias en la docencia que se necesita una educación política liberadora, emancipadora y que sea dialógica, democrática, justa, amorosa, tierna. Y una educación liberadora solo es posible si se configura con arte, asombro, metáfora, poesía, fantasía, imaginación. Se pregunta Zobeyda, junto al Maestro Luis Beltrán Prieto Figueroa, si los docentes “¿castrados políticos serán capaces de formar el espíritu libre, la recia mentalidad y el ardoroso amor a la libertad que infundiera Simón Rodríguez a su discípulo predilecto, el Libertador de América?” (2008: 46).

La formación política de esta mujer se inicia con su papá, Nicolás Jiménez, quien, como muchos venezolanos, luchó contra la dictadura del general tachirense Marcos

Pérez Jiménez.⁵ Vivió intensamente la represión y la persecución en contra de su papá, que fue también una persecución contra toda su familia: “Yo era una niña subversiva. Soy una niña subversiva. Repartí propaganda contra la dictadura de Pérez Jiménez en solidaridad con mi papá. Él me mandaba y yo salía corriendo con mi encargo. Brincando la cuerda por las calles de mi pueblo, entregaba propaganda que llevaba escondida en mi ropita” (2013: 10).

Aunque heredó de su papá la militancia en el partido de tendencia socialdemócrata Acción Democrática (AD), no pasó mucho tiempo para que tomara posición ante las injusticias y arbitrariedades cometidas por esta organización política y se vinculase a ideas y actores políticos de izquierda por lo que fue expulsada del partido. Su papá decía: “¡Carajo! ¡Esta mujer se metió a comunista!” Desde entonces Zobeyda opina: “me enorgullece que me hayan expulsado de AD y milito en la vida y el amor” (2013: 9). Desde esa militancia se hizo amiga, compañera, camarada, protectora de políticos, poetas, artistas, luchadores sociales, intelectuales, guerrilleros: transformó su corazón en una guarida de perseguidos.

Por un arte de hacer conversando y
aprendiendo

Creo en los poderes creadores del pueblo,
creo en la poesía y en fin creo en mí mismo,
puesto que sé que hay alguien que me ama.

Aquiles Nazoa. Poeta venezolano

Zobeyda, en quien siempre ha brillado “la benigna demencia del entusiasmo artístico” (Nietzsche, Federico 2012b: 295), asume el arte con una mirada

transgresora que la constituye como cultora y en todos los momentos de su vida así lo reivindica. Vincula sus actividades culturales con los que la rodean, esencialmente con los niños: “ellos son mis maestros. Por eso me expreso libremente” (2013: 53). El poeta francés Charles Baudelaire considera que “el niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color” (Baudelaire, Charles 2021). Es por esto que ella se reafirma como artista desde la niña que es; su referente está en los niños.

Cohacente con el planteamiento anterior, sostiene Rengifo: “yo creo que todos los seres humanos vienen predispuestos o tienen las condiciones para las artes, por eso vemos que todos los niños dibujan, cantan, bailan. Precisamente la tendencia hacia el arte es una de las afirmaciones del ser humano” (2018: 16). En este sentido, cree Nietzsche que el arte junto a la filosofía, tienen la pretensión de “conceder a la vida y a la acción la mayor profundidad y significado posible” (2012a: 83), y por tanto “del arte se puede pasar más fácilmente a una ciencia filosófica verdaderamente liberadora” (2012a: 147), y es en este pensar que Zobeyda se ubica como cultora, como artista, como muñequera.

Tiene esta mujer un sinfín de quehaceres artísticos: poeta, pintora, escritora, fotógrafa de jardines y jardinera, y sobre todo muñequera. Y estas prácticas artísticas coexisten con un pensamiento en actividad constante, en reflexión permanente sobre su hacer. Es ésta una de sus maravillas: no quedarse en el hacer, en lo material, en lo tangible, sino que su obra se encamina hacia una praxis que, desde su posición ontológica

y axiológica como cultora y política, es esencialmente educativa.

Desde su arte, se hizo merecedora de varios reconocimientos: Premio Regional de Pintura del estado Portuguesa (1986), declarada Patrimonio Cultural Viviente del Municipio Esteller estado Portuguesa (2001), Premio Nacional de Cultura Popular 2002-2003 (2004), además fue decretado por el Ejecutivo Nacional el 2 de febrero, fecha de su nacimiento, como Día Nacional de la Muñeca de Trapo (2021).

Zobeyda se reconoce y se define como mujer del pueblo. Esto lo expresa diciendo que “las muñecas de trapo sabemos que no tenemos que andar detrás de especialistas. Éstos tienen que aprender mucho del pueblo, que es sabio, y tomar en cuenta sus conocimientos sagrados” (2013: 50). Al reconocer al pueblo y situarse como mujer-pueblo, y no como una artista exótica, folclórica o divertida (como han llegado a descalificarla algunos) se identifica con la cultura de la liberación, como lo llama Benedetti, porque “en la cultura de dominación, el aparente protagonista es el individuo, pero enclaustrado en su frustránea soledad. En la cultura de liberación, el hombre es por supuesto figura esencial, pero integrante de ese gran protagonista que es el pueblo” (Benedetti, Mario 1995: 52).

Del pañuelito saco un puñado de recuerdos

En el principio es el verbo,
en el final es el verbo:
siempre es el verbo, y nosotros,
sus inútiles servidores.
Ivonne Bordelois. Filósofa argentina

El libro, más que objeto, es un sujeto

de deseo que se consolidó como espacio para colocar la palabra de quienes escribimos, “página a página fue emergiendo desde los petroglifos y palimpsestos iniciales, hasta los volúmenes que hoy transitan en librerías y tarantines” (Rodríguez, Oscar 2017). El deseo de quienes escribimos es que nos lean, y, desde este sentir legítimamente humano, que nos publiquen un libro es un logro importante, en algunos casos trascendente, y Zobeyda tiene en su haber varios logros editoriales. Poesía, cuentos, experiencias están recogidos en sus libros.

Testimonios sobre las muñecas (Fondo Editorial IPASME, 1983), su primer libro, es una recopilación de testimonios de niños, jóvenes y adultos sobre sus recuerdos con el juego de muñecas. En su Autobiografía relata el nacimiento de este libro:

Un día fui a Caracas, al IPAS-ME, y vi una cartelera en la que aparecía la dirección de cultura de esa institución. Subí con Eusebia, mi muñeca compañera, hasta el piso donde se encontraba esa oficina. Me presenté a unos señores diciéndoles de dónde iba, que hacía muñecas de trapo y que tenía recopilado un trabajo literario muy interesante sobre las muñecas, cuya autoría era del pueblo, que habíamos hecho cuando se nos ocurrió penetrar en el mundo de las muñecas. Toda la explicación fue oída con interés. Una de las licenciadas, que había tomado a Eusebia entre sus brazos, me dijo: “Quiero ver ese trabajo literario.” Le contesté: “¡Cómo no! Deme acá mi muñeca.” Enseguida regresé a Píritu y ese otro día me fui a Caracas en avión, para llevarlo más rápido. Eso fue en octubre y en noviembre del mismo año lo publicaron (2013: 30).

En todo corazón palpita una muñeca (Universidad de Carabobo, 1990) y Vamos a jugar (Dirección de Cultura del Estado Portuguesa, 1992) son poemas y cuentos. Las plantas se aman y las amamos: Carta a Nené

(1992), Vamos a jugar (1992), Cuic cuic cuicuí (1992), Fiesta de muñecas (1993) y Dos poemas y un viaje novelero (1994) son ediciones procuradas por la misma Zobeyda con auspicio del Consejo Nacional de la Cultura CONAC y en este esfuerzo editorial, realizado de manera artesanal, cada libro parte de sueños, de deseos por compartir la palabra padecida, imaginada, amorosa. Muñecas... Siempre muñecas (Fondo Editorial IPASME, 2004) recoge textos y poemas publicados en otros libros y algunos hasta ese momento inéditos.

Participa en la Antología de poetas piriteños con el poema Juan de la calle, baila que baila (2001), compilado por el investigador Francisco María Gallegos. Además, ha ilustrado algunos libros:

Y también he tenido el placer de ilustrar el libro dedicado a los niños del camarada Eduardo Gallegos Mancera Pico, Pico Solorico: Poemas para Nietos y el Origami de una Mariposa, editado por la Universidad Central de Venezuela; y el libro La Difícil Tarea, del guerrillero Domingo León, publicado por la Universidad del Zulia (2013: 54).

Su libro Autobiografía de una muñeca cimarrona (Unión Editorial Gayón, 2001) nació del trabajo autobiográfico realizado durante sus estudios en el CEPAP-UNESR donde se licenció en educación. Se reeditó en el año 2013 coeditado por la Fundación Zobeyda Jiménez La Muñequera y la editorial El perro y la rana.

A principios de los años 80 del siglo XX, construyó según sus gustos y deseos una casa de bahareque en el sector Pueblo Nuevo de Píritu, y del proceso de creación de esta casa realizó una sistematización de experiencia plasmada en el libro El pueblo arquitecto (1987) del que realizó una

pequeña publicación con sus propios recursos. Dice en este libro:

La arquitectura ¿es ciencia o arte? ¿Será proyectar y construir o solución y belleza? Yo no sé de conceptos. Esos los saben los arquitectos. Lo cierto es que, desde que el mundo es mundo, el hombre ha buscado soluciones, ha conseguido materiales y creados estilos para su vivienda. Entonces vemos que la arquitectura es la más social de las artes, porque inspira y soluciona (Jiménez, Zobeyda 1987: 5).

Publicó también por varios años la columna “Cosas de Zobeyda y su Mundo” en el semanario “El Imparcial” de Acarigua estado Portuguesa. Nos queda la palabra echada por Zobeyda en sus libros, en sus cuentos, sus poemas, sus sueños, sus deseos de ser lo que es: una buena maestra.

Dado, firmado y besado

Diciendo mucho, diciendo nada,
nos entendimos comunicándonos con nuestros
corazones contentos.
Zobeyda Jimenez. Maestra y muñequera venezolana

Cada escritor tiene el texto con el que se le recuerda, el más sentido, el más conocido o el más publicado. Ese texto que identifica y reúne todos los sentires del autor y se convierte en su seña. En sus andanzas investigando, escribiendo y haciendo muñecas, Zobeyda escribió en febrero del año 1982, en homenaje al poeta y muñequero Aquiles Nazoa, la Declaración de las Muñecas de Trapo. Esta declaración, que prefiero llamar poema, es su seña. Es su canto, su proclama, su desiderata en favor de la paz, la libertad, los sueños, el amor, el arte, la belleza, la utopía.

Declaración de las Muñecas de Trapo En homenaje a Aquiles Nazoa

Nosotras, las Muñecas de trapo,
Declaramos:

Que somos hechas de trapos viejos, de tiras, de recuerdos.

Que nacemos por amor y con amor de las manos de la gente sencilla.

Que los niños y los poetas son cosa aparte con nosotras, se vuelven locos cuando nos ven.

Que cuando el tiempo ha pasado nos evoca la gente y nos encuentran acurrucadas en los recuerdos de su niñez.

Que caminamos por el pueblo, nos mantenemos en él, estamos presentes en su imaginación y en su realidad.

Que valientemente enfrentamos la existencia luchando por todas las cosas hermosas y sencillas que las componen.

Que somos felices donde hay amor, paz y poesía.

Acordamos:

Solidarizarnos con las muñecas cabeza e ñema, las cabeza e bombillos, las de tuza, las de barro, las de palo, las de piedra, las de guácimo, las de junco, las de cera.

Que los niños, los jóvenes y los viejos jueguen con nosotras.

Intensificar el amor entre la gente y decirle NO a la guerra.

Hacerles un reconocimiento público a los niños y a los poetas.

Ayudar a la conservación de las muñecas de trapo.

Reunirnos algún día con todos los muñequeros y muñequeras para la celebración de la postura de agua de muñecas.

Seguir fantaseando porque es un derecho humano.

Enviar copia de la siguiente declaración a los que nos aman.

Dado, firmado y besado en Píritu, Portuguesa, Venezuela, al amanecer de cualquier día en la casa de una muñequera del pueblo.

Un burrito soñador azul con verde

Me tomó cuatro años pintar como Rafael,
pero me llevó toda una vida aprender a
dibujar como un niño.
Pablo Picasso. Pintor español

Es Zobeyda una extraordinaria pintora. Disfruta pintar, lo goza. El ejercicio de pintar lo logra con una belleza inconmensurable y conmovedora porque quien pinta es la niña de siete años que dice ser. “En mis pinturas y dibujos imito a los niños” (2013: 53) nos comparte.

Ha usado varias técnicas: óleo, acrílico sobre lienzo, creyones, pastel. Es de su preferencia trabajar con esgrafiados:

Una de las más bellas técnicas del arte infantil es el esgrafiado. Mediante él plasmo mis sentimientos y pensamientos. Me da placer ver los colores. Comienzo el trabajo frotando los creyones de cera, después los coloco encima la tinta china, espero que seque la tinta y dibujo con un lapicero viejo, un buril, una aguja o mis uñas, lo que se me ocurra. Siento gran emoción cuando veo de pronto que me sale un burrito soñador azul con verde; un cedro blanco, naranja y rojo; una luna hermosa de distintos colores que me mira a través de un árbol; una mata de helecho morada, carrubia, blanca y verde, azul o anaranjada; unas nubes multicolores o un sol como un caramelo (2013: 53).

En sus pinturas juega trasgresoramente con el color, los prefiere vivos. Sus pinceladas son firmes. Las temáticas de sus obras se centran en las plantas de su jardín, aves piriteñas y especialmente sus muñecas. Sus pinturas nos llaman a jugar con ellas, nos hacen partícipes de lo que muestran y nos convierten en algo más que simples observadores que pasivamente

contemplamos lo que ocurre en la obra. Su pintura ha sido catalogada como naif o pintura ingenua, etiquetas que rechaza. Ella prefiere hablar de su arte como expresión que nace de los poderes creadores del pueblo.

Llevas la humanidad escondida en tus hilos

Ahí viene Montilla a las diez del día,
de espaldero trae, pura artillería.
Ahí viene Montilla a las diez del día,
y rompe los fuegos, morena, el Ave María

Al estado en que llegó Montilla,
al estado en que ha llega'o.
Un hombre tan valeroso
y a Montilla lo han mata'o.
Canto popular venezolano en homenaje al
General Rafael Montilla.
“El tigre de Guaitó”

Eusebia es la muñeca compañera de Zobeyda, ellas dos han hecho muñecas por doquier, siempre juntas: “A veces soy muñeca, a veces soy Zobeyda, o soy las dos cosas” (2013: 7) y desde esta idea puede comprenderse a Eusebia como su áter ego: esa otra, la muñeca, que se desdobra en sus haceres, en su discurso, en su comprensión vívida de la infancia. A veces cuando Zobeyda escribe quien firma es Eusebia, o viceversa.

Eusebia es una muñeca tradicional de trapo confeccionada por doña Eusebia Montilla, quien se la obsequió para que la acompañara en sus andanzas por el mundo. Doña Eusebia era su vecina, vivían en la misma calle de Píritu. Era una viejita muy delgada de ojos pequeños, miraba siempre la calle desde la ventana de su casa. Su padre

era el General Rafael Montilla, El tigre de Guaitó.⁶

Esta muñeca debe estar entre las más manoseadas y besadas. Ha viajado junto a Zobeyda por toda Venezuela, además de visitar Colombia, Brasil, Cuba, Haití, Estados Unidos, Alemania, España, Italia, República Checa, Rusia. En cada Fiesta de Muñecas está Eusebia compartiendo con quienes participan. Va de brazo en brazo, afectuosa, parlanchina, altiva, irreverente, trasgresora “cantando y proclamando libertad por el mundo” (2013: 31).

Por ahora

Reivindico el hecho de que toda vida humana es maravillosa y lleva implícita una riqueza venida de los acontecimientos a los que se ha enfrentado en su contexto-mundo, por lo que es digna de investigarse y narrarse, y

más aún cuando ha estado cargada de experiencias de lo vivido, es decir, no solo ha pasado por la vida, sino que le han pasado cosas en la vida que la han formado y transformado. El narrar esta vida hace posible que sus experiencias y los elementos singulares que configuran su historia, se colectivicen, que otros se apropien de estos saberes y los hagan suyos. Nos aporta esta mujer, desde su dimensionamiento como humana, como dadora de sentido, la necesidad de que educadores, artistas, cultores, políticos, se miren y reflexionen en los distintos tiempos donde armonizan sus haceres. La cercanía a la reflexión que siempre ha sostenido Zobeyda es la que mantiene vivo su pensar. La praxis educativa, artística, cultural, política es infinita porque es utópica y por eso Zobeyda nunca tuvo como opción renunciar a sus sueños.

Notas:

1) El juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada «como sí» y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual. Véase Huizinga, Johan 2007 *Homo Ludens*. Madrid: Emecé y Alianza Editorial. p.27

2) Zobeyda cree tener tres edades: la que le pone el gobierno (que está en su cédula de identidad), la que le ponen los médicos (mucho mayor a la cronológica causada por su frágil salud debido a la Diabetes tipo I que ha tenido por más de veinte años) y la que ella cree: siete años.

3) A principios de los años 80 del siglo pasado Zobeyda se hizo amiga y hermana de Ali Primera, el cantor del pueblo. Ella y Ali disfrutaban de largos diálogos en encuentros en las presentaciones de Ali o en visitas familiares. El Disco *Entre la Rabia y la Ternura* de Ali, publicado en el año 1984, incluye la canción *Zobeyda La Muñequera*. Dice Zobeyda que Ali dignificó su locura al hacerle esta canción porque es desde allí que comienza a ser llamada La Muñequera.

4) En griego bíblico hay una distinción clara entre *cronos* y *kairós*. Tiempo cronológico y tiempo vivo (*durke*) tiempo del don, hora de la gracia, de la salvación, tiempo propicio, día de la liberación, hora de la “visitación”; momento en que el año pasa; día del Señor, *shabat*; jubileo. Véase Assmann, Hugo. (2002). *Placer y ternura en la educación*. Madrid: Narcea. p.205

5) Marco Pérez Jiménez: Nació en Michelena, estado Táchira, Venezuela, el 25 de abril de 1914. Fue un militar de carrera que participó en los acontecimientos políticos que desencadenaron el derrocamiento del general Isaías Medina Angarita el 18 de octubre de 1945. Participó en la Junta cívico militar que llevó a la presidencia al escritor Rómulo Gallegos (1945); luego participaría de su derrocamiento. Ocupó la primera magistratura desde 1948 hasta 1958 cuando es derrocado por un movimiento social. Huyó a España y luego regresó a Venezuela para ser juzgado. Cumplió condena y regresó a España donde murió el 20 de septiembre de 2001.

6) General Rafael Montilla “El tigre de Guaitó”, (1859-1907). Unido a las tropas del liberalismo amarillo, luchó por la reivindicación de los campesinos y la liberación de tierras que estaban en manos de terratenientes, desplazándose por pueblos de Lara, Portuguesa, Trujillo. Se refugió en el caserío de Guaitó del estado Lara, por lo que se conoce como “El tigre de Guaitó”. Es asesinado en Guaitoito y enterrado en el cementerio de Guaitó con una gran manifestación de afecto popular.

Referencias

Agamben, Giorgio 2007 Infancia e historia (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora).

Assmann, Hugo 2002 Placer y ternura en la educación (Madrid: Narcea).

Baudelaire, Charles 2020 “El pintor de la vida moderna” en <https://acortar.link/Fqxdx> acceso 29 de junio de 2021

Benedetti, Mario 1995 El ejercicio del criterio (Argentina: Seix Barral).

Benjamin, Walter 1989 Escritos La literatura infantil, los niños y los jóvenes (Buenos Aires: Nueva Visión).

Bordelois, Ivonne 2007 La palabra amenazada (Caracas: Monte Ávila Editores).

Pezoa, Pablo 2012 Canal Pablo Pezoa Zobeyda Jiménez, Cimarrona Muñeca Piriteña (Video disponible en línea)
Youtube: <https://acortar.link/Vjwqgt>

Duncan, Isadora 1985 Mi vida (La Habana: Arte y Literatura).

Gadamer, Hans-George 1991 La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta (Barcelona: Paidós).

Galeano, Eduardo 1995 El fútbol a sol y sombra (Madrid: Siglo XXI).

Gutiérrez, Francisco 2005 Educación como praxis política (México: Siglo XXI).

Heidegger, Martin 1974 El Ser y el Tiempo (México: Fondo de Cultura Económica).

Huizinga, Johan 2007 Homo Ludens (Madrid: Emecé y Alianza Editorial).

Jiménez, Zobeyda 1983 Testimonios sobre las muñecas (Caracas: Fondo Editorial IPASME).

Jiménez, Zobeyda 1987 El Pueblo Arquitecto (Píritu: Ediciones de la autora).

Jiménez, Zobeyda 1990 En todo corazón palpita una muñeca (Valencia: Universidad de Carabobo. Ediciones del Rectorado).

Jiménez, Zobeyda 1992 Vamos a jugar (Guanare: Dirección de Cultura del Estado Portuguesa).

Jiménez, Zobeyda 1992 Las plantas se aman y las amamos (Píritu: Ediciones de la autora. Auspiciado por el CONAC).

Jiménez, Zobeyda 1992 Cuic cuic cuicuí. (Píritu: Ediciones de la autora. Auspiciado por el CONAC).

Jiménez, Zobeyda 1993 Fiesta de muñecas (Píritu: Ediciones de la autora. Auspiciado por el CONAC).

Jiménez, Zobeyda 1994 Dos poemas y un viaje novelero (Píritu: Ediciones de la autora. Auspiciado por el CONAC).

Jiménez, Zobeyda 2004 Muñecas... Siempre muñecas (Caracas: Fondo Editorial IPASME).

Jiménez, Zobeyda 2001 Autobiografía de una muñeca cimarrona (Píritu: Unión Editorial Gayón).

Jiménez, Zobeyda 2013 Autobiografía de una muñeca cimarrona (Píritu: Fundación Zobeyda Jiménez La Muñequera y Editorial El perro y la rana).

Mujica, Jesús 2008 César Rengifo a Viva Voz (Caracas: Fondo Editorial Ipasme).

Nazoa, Aquiles 1977 Vida privada de las muñecas de trapo (Caracas: INCE).

Nietzsche, Federico 2011 Así habló Zaratustra (Madrid: EspaeBook).

Nietzsche, Federico 2012 Humano, demasiado Humano (Madrid: EspaeBook).

Nietzsche, Federico 2014 Más allá del bien y del mal (Madrid, España: EspaeBook).

Nietzsche, Federico 2012 El nacimiento de la tragedia (Madrid: EspaeBook).

Niño, Jairo Aníbal 2022 “Usted” en <https://jairoanibalninopoemas.blogspot.com> acceso 2 de abril de 2022.

Prieto Figueroa, Luis Beltrán 2008 Los maestros, eunucos políticos (Caracas: Fundación Luis Beltrán Prieto Figueroa).

Primera, Ali 1984 Zobeyda La Muñequera (Canción) Entre la rabia y la ternura: Cigarrón-Promus.

Rodríguez, Oscar 2017 “Todos los imaginarios conducen al libro” en: <https://bit.ly/3E9JlUx> acceso 10 de enero de 2023.

Zambrano, María 1989 Notas de un método (Madrid: Mondadori).

Carmen Petra Ochoa Jiménez
(carmenpetra@gmail.com)
ORCID <https://orcid.org/0009-0004-5554-6657>

Doctora en Ciencias de la Educación, Magister en Ciencias de la Educación y Licenciada en Educación, Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez UNESR. Educadora, bibliotecaria, promotora de la lectura. Docente investigadora de la Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE, Araure Estado Portuguesa, Venezuela. Premio Nacional del Libro 2018-2020. Autora del libro Leer viviendo a Simón Rodríguez, así como de artículos en publicaciones periódicas.



Juntarse en la danza comunitaria: Cuerpos colectivos en acción Inés Pérez-Wilke

Resumen:

En esta contribución presentamos aspectos relevantes de prácticas identificadas como danza comunitaria, se caracterizan los elementos claves en la aparición de la categoría y su vinculación a los procesos de organización y la vida colectiva popular en América Latina. Se muestra el potencial de la dimensión performativa referidos a procesos colectivos de enunciación y subjetivación que son posibles a través de la experiencia corporal y el movimiento, con independencia de las instituciones educativas formales, frecuentemente en proyectos con amplia participación de adultos no profesionales del área, que interpelan las instituciones artísticas. Se presenta así mismo la vinculación de esta corriente con los principios metodológicos específicos de la tradición latinoamericana de educación popular, como la horizontalidad, el carácter dialógico y participativo, y el interés en procesos interculturales. El estudio se basa en la observación de tres proyectos de danza comunitaria, a saber: Bailarines toda la vida, Argentina, coordinado por Aurelia Chillemi; la experiencia de Allin Willakuykuna desarrollada por la organización de mujeres pertenecientes a la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), y finalmente al Experimental Afrodanza, en Venezuela bajo mi propia coordinación.

Palabras clave: cuerpo colectivo, danza comunitaria, organización popular, pensamiento colectivo.

Abstract:

In this contribution are presented relevant aspects of practices identified as community dance, characterizing the key elements in the emergence of the category and its link to the processes of organization and popular collective life in Latin America. It shows the potential of the performative dimension referring to collective processes of enunciation and subjectivation that are possible through bodily experience and movement, regardless of formal educational institutions, often in projects with broad participation of non-professional adults in the area, which challenge artistic institutions. It also presents the link of this current with the specific methodological principles of the Latin American tradition of popular education, such as horizontality, dialogic and participatory character, and interest in intercultural processes. The study is based on the observation of three community dance projects, namely Bailarines toda la vida, Argentina, coordinated by Aurelia Chillemi; the experience of Allin Willakuykuna developed by the women's organization belonging to the National Association of Relatives of Kidnapped, Detained and Disappeared of Peru (ANFASEP), and finally to the Experimental Afrodanza, in Venezuela under my own coordination.

Keywords: collective body, community dance, collective thinking, popular education

Introducción: Bailarines de espacios exteriores

El texto que se presenta toma la forma de un retorno: el re-conocimiento de la cualidad comunitaria de la danza, su manera de restaurar por el cuerpo en movimiento el vínculo colectivo, registrable y presente en cada fiesta, en cada alborozo colectivo. Este punto de partida pudiera hacer redundante el hecho de hablar de la danza comunitaria como una realidad al mismo tiempo innovadora, vigente y singular. Sin embargo, el desarrollo de la profesionalización de la danza en la cultura occidental, durante la modernidad, dio lugar a una intensa estilización, una codificación y jerarquización de actividades definidas como artísticas, separando las prácticas sensibles de su vínculo comunitario, y/o subalternizando las prácticas que han resistido en los entornos populares. De esta manera, hablar de danza comunitaria se ha hecho necesario para abordar prácticas y manifestaciones populares de danza, performance y movimiento, que se desarrollan en contextos no profesionales, frecuentemente nutridas por acervos tradicionales, pero también formas mestizas innovadoras producidas en contextos urbanos que operan en el margen. Proponemos acercarnos a experiencias de formación y creación en danza, fuera de los circuitos de artes legitimadas, desarrolladas en espacios colectivos y que responden a otras lógicas expresivas, otras necesidades sensibles, dando lugar a otras corporeidades, a la emergencia de otros imaginarios estéticos o expresivos y otras estrategias de transmisión.

Con base en tres experiencias

recientes, es posible resaltar el lugar que las prácticas de danza han tomado en los procesos de educación, organización, auto-reconocimiento y acción popular en América Latina, llevados a cabo por movimientos y organizaciones sociales. Nos referimos aquí a los procesos autogestionados y co-organizados en torno a dinámicas de enunciación y subjetivación colectiva, que permiten revisar las historias comunes, las dimensiones ricas y problemáticas de los procesos identitarios, en algunos casos permiten así mismo procesar experiencias de impacto colectivo como la guerra, el racismo, los efectos de gobiernos autoritarios o las tensiones económicas, así como otras formas de sufrimiento implícitas en la vida cotidiana. En los casos recogidos, las comunidades encuentran su apoyo en las prácticas físicas en danza que acoge la dimensión individual y la articula al espacio grupal, como estrategia de producción social por la vía sensible. El análisis de estas experiencias permite reflexionar sobre los procesos de creación colectiva y comunitaria en la danza como dispositivos que permiten la creación de poderosos espacios de articulación que producen territorios existenciales propios y cuerpos comunes en actividad que sostienen cierta autonomía y libertad performativa. Estos espacios para la experiencia sensible encuentran su fundamento en los principios específicos de la ya larga tradición latinoamericana de educación popular, que pone en el centro la dignidad, legitimidad y capacidad de aporte y saber de cada persona. Esto define una dinámica que se presenta dialógica y horizontal, que busca metodologías que permitan recoger e incorporar materiales heterogéneos de todos y todas, que se

reconoce ligada e informada por el contexto social, abierta a todos, sin requisitos o impedimentos de participación, más allá que el respeto del espacio común y que valora y reconoce la diferencia intercultural.

La selección de experiencias estuvo orientada a dos criterios: el primero por su antigüedad y relevancia en el mapa danzario de la región y el segundo, por la accesibilidad directa a las personas que permitió registrar información de primera mano. Es el caso de Bailarines toda la vida, Argentina, con la coordinación de Aurelia Chillemi, psicóloga y bailarina con larga experiencia en arteterapia y danzaterapia (Chillemi, Aurelia 2015). Es la primera en utilizar el término danza comunitaria, especialmente en el contexto académico, logrando visibilizar el trabajo no solo como espacio social, sino también como proyecto artístico colectivo y como línea de investigación. En seguida tenemos la experiencia de Allin Willakuykuna, traducido del quechua como Buenas noticias desarrollado por las mujeres de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecido del Perú (ANFASEP)¹, iniciativa apoyada por la Cruz Roja, que fue acompañado por Mónica Silva Macher en el trabajo de movimiento y Alejandro Clavier, en un proyecto intersectorial apoyado por la Cruz Roja. Finalmente, incluimos el espacio Experimental afrodanza, de Venezuela, colectivo que, bajo mi dirección, hizo posible durante doce años el encuentro y la creación en danza de matriz afrodescendiente, fuera de los circuitos legitimados de la ciudad de Caracas. El trabajo parte de la producción consciente de un espacio de sensibilidad y confianza tal que permita volver a un

espíritu comunitario a través de recursos performativos. Esto significa rehabilitar un tejido más profundo, individual y colectivo, al cual se da acceso por el ejercicio del movimiento compartido. Estamos frente a experiencias que trabajan en la interface del mundo sensible y del universo simbólico, en los cuales los recursos dinámicos atraviesan las formas para alcanzar otras dimensiones y estados del ser. Las sincronías y asincronías, las analogías, los cañones, el uso de la voz y el universo sonoro, el contacto con los otros, todos los elementos contribuyen a la vivencia de *communitas* a través de la acción y vivencia común, como propone Victoria Pérez Royo (2018). De esta manera, se hace palpable la transformación de sí, de los otros, de las relaciones en el espacio y el tiempo, a través del desplazamiento de las corporeidades individuales y colectivas en el contexto social y se manifiesta como una dimensión reveladora de los dispositivos de producción de la realidad social.

Estos colectivos trabajan justamente en la brecha que se observa en los organismos oficiales de gestión del arte, reasumiendo las dimensiones estética, pedagógica, terapéutica y política de la práctica de la danza. En este sentido la misma existencia de estas apuestas representa un desafío a las lógicas eurocéntricas y modernas que han funcionado como vectores de legitimación, profesionalización, ascensión social y reconocimiento estético. Ellas logran la instauración de territorios de placer, de producción y de transformación sensible, independientes de las jerarquías institucionales. En este contexto, las prácticas dichas “no profesionales” comparten cualidades con las expresiones

culturales populares y tradicionales, en la medida en que generan sus propios ecosistemas, objetivos, discursos y cuyo reconocimiento en tanto que espacios plenos de creación es tardío y a menudo, limitado. No nos detendremos en las tensiones que generan estas jerarquías, sin embargo, las interpelaciones de fondo son visibles y merecen ser reflexionadas, no solo en las diferencias entre la producción de la escena profesional y la actividad popular, sino también en la distinción hecha con respecto a los profesionales de la educación, la salud o a mediaciones políticas para el arte, como en las llamadas arteterapias o en los artivismos². Veremos cómo estos colectivos, precisamente, intentan responder mediante estrategias del cuerpo y la actuación colectiva a necesidades compartidas donde la dimensión personal también toma su lugar.

La siguiente reflexión intenta identificar las estrategias de trabajo comunes de estos grupos, así como las cualidades singulares de las experiencias, narrativas y performances que producen. Esto significa observar el tipo específico de conocimientos y técnicas de trabajo y creación que estas prácticas generan, identificar la especificidad de sus objetivos, registrar la oscilación entre las concepciones individuales y colectivas de cada propuesta. Proponemos que este tipo de prácticas transforman en cierto sentido, la propia disciplina, dando lugar a otros cuerpos y otras formas de producción performativa más espontáneas, libres de constreñimientos exclusivamente formales, dejando espacio para respuestas inesperadas emergentes del grupo. Hacemos, entonces, evidente, la existencia de un conocimiento contenido en y desarrollado por estas prácticas, que

permiten la receptividad y la continuación de las narrativas y sensibilidades marginadas, que se hacen necesarias para la revitalización de la dimensión poética de la vida cotidiana; escindida por la modernidad.

Una corriente epistemológica

La educación popular y la investigación acción participativa, se han consolidado en América Latina como campos fundadores de toda una corriente de pensamiento que ha venido entendiéndose como las epistemologías del sur (Torres, Alfonso 2020). Sus desdoblamientos metodológicos y programáticos operan como una filosofía comprometida, basada en amplias líneas de investigación situada, horizontal y participativa. A partir de nociones de educación que emanan de la filosofía de la liberación (Dussel, Enrique 1983; 2020) y de las teorías participativas de investigación-acción (Fals Borda, Orlando 2015: 254-256), una sólida corriente interpela la pertinencia de las ciencias sociales y sus desarrollos aplicados en políticas. En esta perspectiva, todas las actividades comunitarias se incluyen en el mapa de sus relaciones, como procesos continuos de organización, formación y vida colectiva; y en este sentido han integrado, desde los años 70, el campo de las manifestaciones culturales; el canto, el teatro popular y la danza como territorios fértiles, sensibles a una política pedagógica de encuentro y creación. Un ejemplo bien conocido es el trabajo del Teatro del Oprimido y toda la reflexión estética desarrollada por Augusto Boal (2012) en ese contexto. Pero no solo; una fuerte integración a la vida cotidiana, hace que estas actividades también puedan

tener lugar como parte de comidas, rituales y otras formas de comunión compartidas colectivamente.

Estos principios de la educación popular han alimentado y sostienen los proyectos estudiados, proponiendo una relación con el contexto histórico, político y étnico como una clave que permite una conexión con la realidad vivida del grupo, con el contexto y en consecuencia permite poner en juego las subjetividades, afectividades e imaginarios en circulación. La apuesta en todos los casos es construir colectivamente un proceso creador y expresivo a partir de las manifestaciones, necesidades y voluntades reunidas con la participación directa de los protagonistas. Teniendo como brújula la realidad vivida, son las acciones emergentes, las historias personales, locales y las narrativas las que darán sentido y contenido al trabajo que logra de esta manera responder cultural, social, estética y/o científicamente a las necesidades, deseos y devenires de cada comunidad. La horizontalidad les ha permitido trabajar juntos en la deconstrucción de jerarquías, incluso si hay roles de coordinación, o si hay una heterogeneidad de grados de experiencia, son entendidas de forma circunstancial y transitoria. Considerar igualmente el conocimiento de todos permite y estimula la mezcla de linajes y tradiciones, un verdadero territorio estético ch'ixi (Rivera Cusicanqui, Silvia 2018).

Estos elementos también forman parte de la discusión en curso en torno a la noción de estética decolonial, donde se discuten y exploran los límites y las posibilidades de una noción de estética correspondiente a las necesidades, deseos y

sistemas poiéticos de los pueblos del sur. En este contexto pensamos que las formas de creación vienen a satisfacer las necesidades de tratamiento de la realidad (Pérez-Wilke, Inés 2019: 98-115), tocando áreas simbólicas, discursivas y corporales vivas y sensibles, revelándose a menudo como contenido colectivo negado, incluso corporalmente, en los imaginarios del sujeto contemporáneo. El reconocimiento de las tensiones y contradicciones de las colonias históricas sobre los cuerpos en la dinámica cotidiana de las ciudades latinoamericanas, -prohibición de danzas, separación geográfica de poblaciones racializadas, folklorización, hipersexualización- permite abrir la reflexión, y procesar las huellas antiguas inscritas en la corporalidad. Así mismo son trabajados en los proyectos las marcas de las dictaduras y violencias que atravesaron América del Sur a lo largo del siglo XX, especialmente en la memoria de las y los desaparecidos. Esto hace comprensible, y relevante, la necesidad de construcción de espacios que permitan una restauración material y simbólica de la discursividad social, por la danza y el movimiento, como emergencia de la propia experiencia oculta.

Esta tarea ha sido asumida por organizaciones sociales más o menos permanentes, así como por proyectos específicos realizados por asociaciones intersectoriales con una perspectiva metodológica, contraria a los sistemas de educación formal y legitimación cultural y artística, que han dado lugar a las prácticas de teatro y danza comunitaria. La noción de danza comunitaria surge, y en parte deriva, como especificidad urbana -en principio-, de la necesidad ante la falta de espacios y estrategias performativas colectivas, en la

vida urbana contemporánea, en las cuales se ha visto una desinversión de las corporalidades. En este sentido se busca la restauración de formas tradicionales o la reapropiación de formas nuevas del movimiento insertadas en la vida cotidiana.

La danza comunitaria busca producir posibilidad, entonces apoyar procesos colectivos de trabajo incorporado, que han sido marginados en la dinámica social y económica actual. Es en este sentido que vemos una resonancia con los bailes populares, de los cuales las danzas comunitarias serían al mismo tiempo herederas y transformadoras. Sin contar necesariamente con una comunidad preexistente, o con acervos tradicionales específicos o estructuras de transmisión intergeneracional, estas organizaciones populares han desarrollado dispositivos para asegurar procesos performativos colectivos innovadores. Esto significa, por otra parte, que la conservación de una tradición no es el objetivo principal de estos grupos, inclusive si puentes y diálogos con contenidos o cadencias de diferentes tradiciones son posibles. En las experiencias presentadas veremos elementos de danzas tradicionales africanas, de la danza contemporánea y de danzas andinas en cada caso, siendo importantes elementos de apoyo, pero no cuadros formales o estéticos a perpetuar.

En cada caso, estas danzas, sea por su tránsito de contextos rurales a la ciudad, sea por su carácter fugitivo que huye de los teatros, sea por la reinención de una dimensión ritual oculta, debieron resistir a la museificación y folclorización, para mantener su potencial operativo. Lo popular se revela contemporáneo, en el sentido de que muestra una capacidad de vivir

actualizándose, y de que encarna de manera crítica el diálogo con archivos tradicionales que no son "folklorizables". El caso de las organizaciones afro-descendientes es un ejemplo de desarrollo de nuevas formas y hacer vivir espacios de música y danza comunitaria a partir de un patrimonio vivo (Pérez-Wilke, Inés 2014). Pero lo más relevante sigue siendo que estos dispositivos son capaces de producir experiencias estéticas a partir de una reapropiación de sus cualidades de producción sensibles, abierta a participaciones atípicas, produciendo enunciados escénicos y performativos singulares. La discusión sobre límites y complejidades de conceptos como popular o comunidad de manera general, hace evidentes las dificultades de pensar un abanico heterogéneo de danzas producidas fuera del contexto profesional, de manera que nos mantendremos lo más cerca posible en la especificidad de las experiencias presentadas.

Si bien está registrada una proliferación de prácticas danzarias profesionales que buscan otras formas de acercamiento al cuerpo y al movimiento en distintos momentos y geografías; en el occidente moderno, digamos desde la década de 1970, con proyectos que introducen participantes no profesionales a la demanda de coreógrafos interesados, nos referimos aquí a proyectos cuyos objetivos y métodos están profundamente implicados con las necesidades sociales del colectivo y sus luchas. En estos casos, es común que la experiencia se invierta: en lugar de que los aficionados sean invitados a estos espacios, o a las llamadas obras profesionales, hay en las experiencias presentadas, profesionales que abandonan los contextos legitimados de la

institución de la danza, a veces como una elección de vida, para acompañar o promover diferentes formas de concebir la experiencia artística en espacios comunitarios. En este caso, nos han interesado dinámicas que trabajan para crear una *communitas enactiva*: que encarna la posibilidad de una experiencia de comunión a través del movimiento creador, produciendo formas singulares de conexión colectiva, capaces de habitar el vacío de resonancias corporales y simbólicas registrado en las sociedades urbanas contemporáneas. Gracias a la producción de un espacio-tiempo protegido y común que permite un estado de vulnerabilidad, y la emergencia y transmisión de los gestos y las imágenes de resonancia común, el proceso se reconfigura como un campo de experiencia que riega este tejido de comunalidad, acción y finalmente visibilidad pública haciendo evidente una dimensión política en la apertura.

El espectáculo como saber-hacer colectivo

Aurelia Chillemi se presenta como la primera en abordar la aparición de la danza comunitaria. A partir de su trabajo con el proyecto *Bailarines toda la vida*, que ella inicia en una fábrica recuperada por los trabajadores, abre una fértil línea de trabajo. Un lugar idóneo para el desarrollo de un enfoque artístico colectivo, que devino en un cantero a largo plazo, y un espacio para la investigación y la experimentación en torno al cuerpo, la expresión corporal y la memoria incorporada. A un tiempo psicóloga y bailarina, ha sabido discernir la necesidad y la riqueza de promover espacios de danza fuera de compañías, teatros y

universidades, en un encuentro plural, abierto y acogedor para quienes se sientan impulsados por el deseo de bailar.

En una primera etapa estuvo inspirada por una parte por el creciente impulso que tomaban los movimientos sociales en la Argentina postdictadura y por otra en la referencia que constituyen los grupos de teatro comunitario, que ya estaban trabajando en contextos sociales -con agricultores, trabajadores, jóvenes, entre otros. De esta manera y con la complicidad de militantes del movimiento obrero, se propuso iniciar una experiencia bajo el nombre de danza comunitaria, al interior de una fábrica tomada. Fue este el punto de partida de toda una línea de trabajo que arribó en 2022 a 20 años de actividad creadora, formadora y de investigación permanente, con la participación de un equipo académico del que han formado parte en diferentes etapas: Andrea Coido, Norma Alcaide, Claudia Pansera, Rita Parissi, Diana Piazza y Cecilia Torres. Así mismo un colaborador clave de todo el proceso ha sido el músico y profesor Osvaldo Aguilar, acompañante de las sesiones con un rico trabajo en vivo y compositor musical de las piezas coreográficas y videográficas.

Durante todo este proceso, un colectivo cambiante, pero con una manera singular de continuidad por un núcleo constante y relevos en la participación, ha venido contribuyendo al desarrollo de una metodología de trabajo que permite realizar producciones artísticas con grupos heterogéneos e impermanentes, la mayoría de los cuales eran vecinos, trabajadores y aficionados interesados, con la presencia de unos pocos profesionales atraídos por la singularidad de la experiencia. Las

herramientas de trabajo que Chillemi ha sistematizado tienen una gran flexibilidad en términos de participación en la creación, con técnicas específicas para transmisión de los acuerdos, la contención y estímulo de las personas menos experimentadas, con amplias zonas de libertad y con el desarrollo de saberes específicos para el movimiento colectivo.

La gente entra en la sala poco a poco, saludos, abrazos, algunas personas se toman un tiempo de silencio y para empezar Aurelia ofrece un juego de improvisación con indicaciones mínimas, basadas sobre

todo en imágenes. Sobre su mirada del proceso, Aurelia nos dice:

Como el movimiento circula, cuando alguien es capaz de recuperar la gracia del movimiento, la puede ir compartiendo, transmitiendo y retransmitiendo en forma de un rizoma, el tallo-raíz del cual habla Deleuze. Multiplicidad de raíces, multiplicidad de encuentros, de un otro impulso que me lleva a descubrir mi propio impulso de movimiento. Esa dirección que tomo para que otros me sigan, ese peso que entrego para que otro me reciba, y siempre con los otros. Complejidad de lo simple. (Chillemi, Aurelia 2015:21)



Bailarines toda la vida. Sesión inicial de una reunión. Foto: Iván Moretti.

Aurelia Chillemi habita en un territorio interdisciplinar, en paralelo a sus estudios en danza tiene una sólida formación en psicología. Por ese encuentro de disciplinas entra en contacto con la expresión corporal como campo artístico, más allá del mundo terapéutico, y también más allá de su experiencia en la danza profesional. Con la influencia reveladora de Lola Brikmán en este tema, Aurelia Chillemi ha desarrollado una línea artística, de producción e investigación basada en la comprensión intuitiva del movimiento que aporta la expresión corporal, desarrollada en la creación danzaria. Este enfoque permite pensar en el movimiento de la danza más allá de las técnicas de danza clásica o moderna, en la exploración de las formas, de las necesidades expresivas, de la singularidad de los movimientos individuales y colectivos. Su búsqueda logra apoyo de la universidad y permea los espacios académicos donde propicia, junto a los ya existentes grupos de danza clásica y de danza contemporánea, el inicio de una compañía de creación en expresión corporal.

Bailarines de toda la vida es un proyecto paradigmático de la creación, pedagogía y el cuidado colectivo por el movimiento. Para que la experiencia pueda alcanzar las mejores condiciones, el grupo ha adaptado y construido sus propios espacios y estrategias para el encuentro, la investigación, la transmisión y la creación. Estos protocolos han permitido al grupo, la realización de piezas coreográficas, experimentos públicos de improvisación colectiva y producciones en videodanza, en una labor ininterrumpida durante los últimos veinte años, contando a esta fecha con más de doce coreografías, tres

creaciones de video-danza y un documental.

El proceso de surgimiento de los temas tratados por el grupo está en la base de su enfoque creativo, atravesado por necesidades reales o preguntas a veces dolorosas que desafían individual y colectivamente a los participantes. Desde el inicio, en la fábrica Grissinopoli, la realidad y el contexto social dan forma, contenido y temática a este proyecto artístico-obrero.

Las huellas en la memoria, en los espacios públicos, en el lenguaje, en los cuerpos, visibilizan temas vinculados a la dimensión política de la realidad argentina, en su dimensión vivida principalmente. El trabajo artístico se hace cargo de la especificidad de estas experiencias en torno a la violencia, la defensa del territorio, las cuestiones de género, por ejemplo, dándoles un espacio de expresión, tratamiento y relectura activa, a partir de sesiones de improvisación. Esto implica dispositivos de ida y vuelta entre lo individual y lo colectivo, entre lo personal y lo público, entre lo formal y lo sensible que va sedimentando discursos colectivos ricos y amalgamados.

Esta dialéctica entre lo que emerge desde adentro y lo que llega como estímulo desde afuera, desde lo que se da y lo que se recibe y se vuelve a dar reelaborado, da soporte a la noción del bien común, y a la dinámica e interminable construcción identitaria. Para proveernos de movimientos, nunca vamos a correr el peligro del desabastecimiento o de la góndola vacía, porque el bien común es posible, porque le pertenecemos, como a la tierra. (Chillemi, Aurelia 2015)

El proyecto continuó durante el período de pandemia, cuando las sesiones cambiaron a videoconferencia; recibieron

una recepción muy positiva que ella no esperaba, se sostuvo y regresó a la presencialidad con fuerza. Mientras tanto, Aurelia Chillemi y un equipo cada vez más amplio, continúa desarrollando el corpus teórico de esta perspectiva.

Redescubriendo la danza común

Los eventos traumáticos colectivos que afectan a comunidades enteras durante largos períodos de tiempo, demandan mecanismos de procesamiento también colectivos. Tal es el caso de las mujeres reunidas en la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP, Las mamitas, en Huamanga, Ayacucho³. Esta asociación reúne a madres y familiares de personas secuestradas, detenidas y desaparecidas en Perú, entre 1980 y 2000. Durante este período, el Perú vivió un episodio de violencia política perpetrado por grupos paraestatales y terroristas que afectó gravemente comunidades indígenas y campesinas de la zona en cuestión. Hoy en día se reconoce una cifra de al menos 20.000 personas desaparecidas, principalmente hombres adultos, mayores de dieciocho años, de poblaciones agrícolas. Familiares, en su mayoría mujeres, se reunieron en esta organización para denunciar y visibilizar las desapariciones, exigir justicia y el regreso de sus seres queridos, o la devolución de los restos. La asociación tiene así mismo una función del cuidado, de romper el aislamiento y el silencio, de promover espacios de reencuentro y solidaridades al interior del grupo, cobijando y reconociendo el dolor compartido.

Para la celebración del Día de

Muertos del año 2019, las mamitas se propusieron hacer algo diferente, y con apoyo de la Cruz Roja Internacional, convocaron al director Alejandro Clavier, del grupo Sala de Parto, para desarrollar una obra efímera acorde a la temática de la asociación, con el fin de fortalecer la voz y sus acciones en el espacio público. Fue un trabajo colaborativo dando visibilidad a su lucha a través de la acción escénica. Para ello, Mónica Silva Macher, educadora y bailarina, fue invitada a sumarse a la obra. Ella venía impulsada por la práctica de la danza y el movimiento en todo tipo de contextos fuera de los teatros, y estimulada por su proximidad y formación en temas de derechos humanos, que le había dado oportunidades de trabajar con este tipo de organizaciones.

La propuesta consistía en tratar, a través del movimiento performativo, las historias colectivas más allá de las visiones psicologizantes o victimizantes. Se trataba de cultivar y proteger la acción y la voz, como evidencia de que el proceso de afectividad, memoria y narrativas tienen, a través de la performance, un lugar y un impacto micropolítico. Estas dimensiones reconstruyen subjetividades colectivas al tiempo que se reposicionan frente a los discursos oficiales. Silenciar o restringir las cuestiones históricas, sociales y políticas a espacios privados o terapéuticos actúa como estrategia de constricción e invisibilización de problemas sociales y políticos reales. Es allí donde la educación popular y el arte comunitario se han encargado de comprender, identificar y señalar colectivamente las contradicciones de los discursos oficiales, pero también la potencia epistémica de las propias experiencias y las

vías creativas para hacer visible estas realidades. Los espacios dados a esta obra, abren un campo posible con cualidades éticas y estéticas para sortear las dificultades de enunciación que temas tan dolosos y acallados imponen, logrando ofrecer una intervención y lectura política diferente.

Con tres días de intenso trabajo, se exploraron los deseos, imágenes y los códigos propios del grupo como punto de partida. Esto permitió que el grupo aportara elementos gestuales y visuales, basados en sus prácticas culturales, cargados de una rica simbología visual y gestual. Este abordaje permitió la creación de una obra colectiva titulada Allin Willakuykuna, que se puede traducir como Buenas Noticias. El trabajo propone una delicada elaboración de la idea de tiempo y vida después de la desaparición de un ser querido, destacando simultáneamente la falta, el vacío, la

ausencia por una parte, pero también visibilizando la continuidad de la vida para las personas que quedan. Suaves movimientos colectivos coreografiados, gestos cotidianos, formas rituales tradicionales configuran el soporte performativo para que la voz se exprese y pueda resonar la voz de estas mujeres. En la acción central, cada una a su vez, cuentan las buenas noticias de su familia a sus parientes desaparecidos. Es una actualización del tiempo de la pérdida, dirigida a los familiares fallecidos/os, cuyas fotografías son proyectadas en una gran pantalla. A través de este trabajo, muestran a sus seres queridos y a todos nosotros, la continuidad de una vida que merece ser también celebrada. La vida que los familiares desaparecidos no pudieron acompañar, les son ofrecidos en relato: el crecimiento de sus hijos e hijas, el nacimiento de sobrinos y



Allin Willakuykuna - Buenas noticias. Humahuanca - Archivo del Colectivo Sala de Parto

sobrinas, o nietos y nietas o los matrimonios ocurridos en la comunidad. Se establece, de este modo una mesa ritual entre las participantes y los ausentes presentes, lleno de alegorías y elementos propios del entorno cultural como la ropa festiva, los altares, el ritual de mesada⁴ y también elementos de sus luchas, como los carteles con fotos de familiares desaparecidos.

El grupo grande protege a todas y cada una en su momento de expresión, alentando su singularidad de movimiento que permite ver las líneas y el sonido de su historia. Con estos elementos, cada una ofrece al público y a sí misma, una lectura de la experiencia vivida, reconstruida por la belleza de sus acciones, agradecidas por la fuerza de su trabajo, afecto y fidelidad que destaca la denuncia de hechos injustificables, responsabilidades bien situadas. Y al mismo tiempo hace visible su capacidad de reconstrucción de vida sin sus parientes perdidos, abriendo la posibilidad de recuperar el derecho a la alegría, a la reunión, donde cada participante puede desarrollar una nueva narrativa y a veces, nuevas prácticas. La prenda que había sido marcada por el negro del luto, se abre al blanco para la fiesta. Las voces, hasta ahora en silencio, están hablando, y cantando, el baile tiene lugar.

Para Mónica Silva Macher (2021), la metodología permite no hacer diferencia entre un proceso creativo y un proceso pedagógico, ambos fundados en la experiencia, el testimonio y la creación. El proceso se ha desarrollado a través de la implicación corporal, que tiene la posibilidad de alcanzar los contenidos no verbales, el campo de los afectos, para generar desplazamientos, redescubrimientos,

aprendizajes y cambios en la lectura de la realidad abordada desde la danza. En este sentido, ella ha trabajado con Las Mamitas en tanto que bailarinas y artistas, y es justamente en este enfoque, a través de una puesta en disposición de condiciones y herramientas diversas para la creación, que la persona como artista, puede atravesar el territorio artístico como una experiencia muy íntima, donde no es necesario decirlo todo, pero donde todo se está jugando. De esta manera, no se parte de una propuesta con perspectiva psicológica enfocado en el trauma, sino en la creación, y sin embargo el grupo no huye de los movimientos de la afectividad y mundo emocional.

Una de las claves para Mónica Silva Macher, es entrar ella misma en la experiencia, y disponerse en un estado de vulnerabilidad, sin defender un lugar exterior de coordinación o de experta. Se trata de permitir que la experiencia la toque, y confiar en la acogida del grupo para con su propia realidad y tristeza, también desarrollar juntos la capacidad de reconstruir nuestras subjetividades desde el dolor, encontrar un papel en esta historia del Perú, y vivirla a través del movimiento colectivo en una manifestación pública afirmativa.

Communitas, una experiencia desde la práctica

A partir de 2005, dos amigas con alguna trayectoria en danza contemporánea y en danzas de expresión afro sudamericana, decidieron abrir un espacio de experimentación en danzas afrodescendientes. El lugar marginal que habían mantenido hasta ese momento en el

medio de las compañías de danza y su experiencia en pedagogía e investigación dentro de la universidad venezolana les permitió dar un enfoque como un lugar de transmisión, experimentación y juego, abierto al espacio. Horizontal, y sin compromisos artísticos, perseguía una experiencia de sinergia y creación que los mismos encuentros eran capaces de producir, sin cita u objetivo previo. Así nació Experimental Afrodanza: una o dos reuniones por semana, sin expectativas formales y sin pretensiones espectaculares, activo durante 12 años. El motivo central era la invitación a intercambios basados en prácticas que permitan compartir conocimientos, sin los límites ni las obligaciones de un grupo profesional. Un espacio que tenía por vocación alimentar el placer común, libre y horizontal, del juego colectivo, seguras de que ese compartir gratuito era la mejor fuente para agenciar una investigación en torno a danzas de expresividad africana. En casos en los que el grupo participó en acciones con público, se trataba el gesto simple de compartir la práctica.

En ese momento, el carácter específico de esta práctica, su lugar en el mapa de los espacios de danza en la ciudad y la noción de danza comunitaria, aún no emergían con suficiente visibilidad como para ser reconocidos en su singularidad, ni siquiera para sus propios participantes. No fue sino algún tiempo después, y a causa de la defensa de los principios orgánicos del grupo, que se hizo visible su especificidad: la gratuidad y libertad de participación, la población heterogénea que se sentía convocada, el espíritu festivo y frecuentemente eufórico. En Experimental

Afrodanza se reunían a participantes regulares junto a pasajeros, verdaderos trashumantes. Gracias a esta combinación entre permanencia y circulaciones, se estableció un espíritu de comunidad dinámica y abierta. Como espacio marginal, sumaba personas con sensibilidad artística que quedaban fuera de los circuitos legitimados y llamaba la presencia significativa de madres con sus hijos, jugando alrededor de la sala, situación problemática en muchos otros espacios de danza. En 2016, por el contacto con Aurelia Chillemi fue posible identificar los principios comunes con las metodologías propuestas, y con formas de funcionamiento de Bailarines toda la vida. De este modo la categoría de danza comunitaria tomó todo su peso, y la apuesta que esta noción entraña, se nos reveló como una descripción de nuestra propia práctica, en el intercambio de principios, nociones y estrategias.

Esta experiencia marcada por la tradición afro, integraba la música ejecutada en vivo, de modo que la gente podía venir a cantar o a tocar, percusión principalmente, pero también otros instrumentos sin reglas o restricciones. Vimos circular distintos tipos de instrumentos de viento, de cuerda, teclados, hasta la improvisación total con sonidos de objetos diversos, en un entorno no tradicional de expresión afrodescendiente. El trabajo con músicos ofrece tensiones creadoras, impulsos y contra impulsos en la reverberación de los sonidos en los gestos y viceversa. Estas relaciones van más allá de las intenciones individuales y requieren un tipo especial de atención, capaz de atravesar los automatismos, y de afectar a fibras específicas del cuerpo individual y colectivo.



Encuentro Afrodanza - Sesión pública aniversario Popular de Caracas - 2013. Fotografía: Isidora

 Yanes - Archivo del grupo.

Registramos en el proceso, la manifestación del cuerpo colectivo como una necesidad latente, un deseo secreto y una vieja intuición a restaurar como tecnología primaria de la agencia común.

Entre las técnicas para compartir conocimientos a partir de la intuición grupal retomadas de las propias técnicas populares aparecían formas de cánones espontáneos, saludo-respuesta, idas y venidas entre pasos compartidos y momentos de improvisación, rotación del liderazgo entre otras. En algunos casos a partir de reconstrucciones de prácticas de diferentes pueblos afrodescendientes de América del Sur, como los chimbanguelos, o los golpes de San Juan, pero también de danzas africanas referenciadas por maestros invitados, como José Chalons de Martinica, o por

experiencias con maestros en otros países de América Latina como Augusto Omolu de Brasil. La mezcla de elementos tradicionales y la adaptación e invención hacía tangible la pertenencia a este linaje de patrimonio cultural latinoamericano, dando lugar a formas expresivas, de juego y de improvisación, dónde aparecían bandas de pájaros, círculos dinámicos, la difusión de un gesto a través del grupo. Muchos de estos movimientos se desarrollaron en la creación in situ, surgiendo de la relación con la música, con los demás, con las necesidades expresivas.

Si normalmente, al inicio de cada sesión había un liderazgo proponiendo una dinámica de partida, esta podía cambiar a mitad de la sesión, dependiendo de los deseos y la energía colectiva. Este encuentro

funcionó en un dispositivo compartido y consciente para promover estados de agentividad corporal común, es decir, en el que el paso del deseo al impulso y del impulso al gesto en movimiento, se realizaba de manera completa, con plenitud y placer, resonando en el espacio y en los otros cuerpos. Una especie de proliferación y amplificación por contagio que tenía efectos visibles. Los pasos en la danza encuentran su verdadera forma a medida en que entran en resonancia con la música y con los demás danzantes, es la circulación de una corriente colectiva, lo que modula la intensidad y las figuras emergentes, articulando una vibración colectiva y ascendente (Pérez-Wilke, Inés 2018). Del mismo modo, se juega la circulación en el espacio de manera colectiva, todo el grupo podía sentir y acompañar, desarrollando la capacidad de tomar y dejar liderazgos, direcciones, velocidades. Igualmente era cultivada la receptividad para impulsos personales más fuertes, que demandan el espacio, y si así es percibido, el espacio se abre para estas manifestaciones donde el placer expresivo del otro es un placer compartido.

A partir de esta experiencia, pudimos elaborar una sistematización de las herramientas que habíamos presentado en 2018 de la siguiente manera:

Partiendo del presupuesto de que el ejercicio performativo en estos campos son formas de pensamiento activo, y de que tienen potencialidad para activar sentidos, ideas e imaginarios no accesibles de otra forma, este espacio indaga a través del laboratorio. La improvisación colectiva busca, como forma de pensamiento que puede ser puesta en común, lograr un estado de creación en desarrollo. (Pérez-Wilke, Inés 2018).

Todo este trabajo se llevó a cabo gracias al acompañamiento constante de Marinera Matos en la danza, y de los músicos Arquímedes Blanco, Alfredo Pino y Nelson Rojas, así como a la participación de muchas otras y otras bailarinas y músicos que aportaron en diferentes momentos al proceso de esta experiencia. Este dispositivo demostró formas de producir esta *communitas* danzante, en un nuevo código mestizo, tradicional-urbano, ritual y artístico en el seno de la vida cotidiana. Las experiencias compartidas en Experimental Afro danza logran alcanzar episodios extáticos, pero también un intercambio intercultural de personas de diversos orígenes, una cuestión de resistencia a las intenciones de institucionalización, una movilidad de espacios entre instituciones en la ciudad.

La comunidad de baile

Estas experiencias colocan la técnica danzaría en otro lugar, no referido a formas y movimientos ideales, o en figuras a memorizar en el cuerpo, con una postura crítica de formas de domesticación de los cuerpos. Toman partido por estrategias de circulación, resonancia y transformación de imágenes, de energía física y emocional más o menos efímeras de la performance. Si en Bailarines toda la vida la producción coreográfica es parte de sus objetivos, estas van cambiando justo con sus participantes, rara vez los mismos. En cada una han sido producidas técnicas de circulación y transformación del gesto. Elementos como la capacidad intuitiva y creativa de la relación entre ritmo, la circularidad de la relación música y movimiento, las estrategias de

trabajo con personas de distintos niveles y calidades expresivas, la contención colectiva de los nuevos participantes, forman parte de técnicas desarrolladas en los colectivos. Por diferentes vías, los proyectos asumen la tarea de cultivar un estado tal que permita formas de comprensión y comunicación al mismo tiempo sensoriales, intuitivas y creativas, estado que permite identificar el momento para dejarse llevar o para tomar la iniciativa, o sentir una corriente colectiva sin liderazgo, o multiplicar las variaciones o generar rupturas, sentir la dimensión física de la música, respirar juntos. Se pone así en evidencia un conjunto de saberes importantes en dimensiones de la vida colectiva y que solo la danza puede ofrecer.

Estos trabajos revelan dimensiones éticas y políticas que han guiado la investigación realizada por los grupos durante su práctica. Han optado por alejarse de los teatros y otros espacios artísticos para aproximarse a las dinámicas sociales, y también por superar las distancias que separan las llamadas prácticas profesionales de danza de estos llamados aficionados. En el mejor de los casos estas experiencias logran retejer vínculos con los espacios y las instituciones artísticas con otros principios de legitimidad.

Con estas formas de transmisión, de receptividad y de restauración de la capacidad de actuar sin jerarquías, las experiencias han puesto en operación una

especie de heteronomía saludable. Es decir un tipo de compromiso creativo grupal, de relación con el otro, libre de las tensiones y los miedos de la competencia, que ofrece una producción muy diferente en términos formales, estéticos y de contenido. Identificamos un protagonismo compartido, un énfasis en el movimiento de afectividades e imaginarios, más que en la eficiencia técnica, el cuidado y producción de imágenes fieles y cuidadosas de las narrativas populares poco visibles, materializando contribuciones para una poética decolonial. Aunque hay especificidades en las dimensiones estética, pedagógica y política de cada uno de estos tres proyectos, las relaciones alimentadas y mantenidas, durante las tres prácticas se orientan hacia una experiencia estética abierta a la participación, a la creación colectiva, que da peso a los saberes y devenires incorporados que entran en resonancia y fortalecen en su conjunto un territorio estético y político en emergencia. Finalmente, observamos la recreación colectiva y voluntaria de una *communitas* en movimiento al permitir el surgimiento de códigos específicos que prefiguran rituales contemporáneos, enriqueciendo la producción existencial común en la vida cotidiana de estos grupos sociales, que puede resonar en las necesidades de los aglomerados urbanos de nuestros tiempos.

Notas:

- 1) Asociación nacional de familias de personas secuestradas, detenidas y desaparecidas del Perú. Esta organización está buscando familiares desaparecidos bajo diferentes formas durante la violencia política y pelearse por la verdad, la justicia y la reparación para los seres queridos.

- 2) Artivismo: Tipo de manifestación política a través de las artes, conceptualizado por la población Latino-estadounidense de Estados-Unidos y ahora extendido en todo el continente.
- 3) Apelativo afectivo de madre, madrecitas, se refiere a las madres, principalmente en la cultura Aymara.
- 4) Evento ritual En el Altiplano Andino en el Día de Muertos para servir la mesa para los antepasados o las fuerzas espirituales.

Referencias

- Boal, Augusto 2012 *Estética del oprimido* (Barcelona: Editorial Alba)
- Briand, Michel 2017 *Cuerpos (in)creíbles. Práctica amateur en danza contemporánea* (París: Centre National de la danse)
- Chillemi, Aurelia 2015 *Movimiento poético del encuentro* (Buenos Aires: Artes Escénicas)
- Dussel, Enrique 1983 *Praxis Latinoamericana y filosofía de la Liberación* (Bogotá: Editorial Nueva América)
- Dussel, Enrique 2020 *Siete ensayos de filosofía de la Liberación* (Madrid: Editorial Trotta)
- Fals Borda, Orlando 2015 *Una sociología sentipensante para América Latina* (México, D. F.: Siglo XXI Editores; Buenos Aires: CLACSO)
- Guilbert, Laure y Patrick Germain-Thomas 2015 Editorial: *Dance(s) and Politics(s), an inventory Recherches en danse* [en ligne] , « Danse(s) et Politique(s) », n° 4
- Guillete, Mónica, "Creando un ambiente de reciprocidad" en: *Puntos de referencia, cuaderno de baile*, 2021/1 No 46 | Páginas 7a a 11a
- Pérez Royo, Victoria 2018 "Corporalidades, Disidentes en la Celebración. Fiesta y Política en la Escena Contemporánea" en: Lila Insúa y Selina Blasco (dir.), *Programa sin créditos en modo celebración* (Madrid: Ediciones Asimétricas)
- Pérez-Wilke, Inés 2019 "La experiencia estética popular. Elementos para la acción descolonial" en: *Communiars* [Online], n. 2, pp. 98-115, URL: <https://revistascientificas.us.es/index.php/Communiars/article/view/12744>
- Pérez-Wilke, Inés 2014 "Los blocos afro* en Bahía. Máquinas de re-creación del territorio negro" en: *Revista Politeia – UCV*
- Pérez-Wilke, Inés 2018 "Pensamiento sensible. Principios de improvisación colectiva" Conferencia presentada en el Congreso JART, 2018, Universidad del Estado de Mato Grosso do Sul, UEMS. Disponible en línea: https://www.academia.edu/43699308/PENSAMIENTO_SENSIBLE_Principios_de_improvisaci%C3%B3n_colectiva

Torres, Alfonso. Pedagogías Emancipadoras e Novos Sentidos Decomunidade na América Latina, Cadernos CIMEAC – v. 10, n. 3, Uberaba, MG, Brasil, 2020

Referencias audiovisuales:

Bailarines toda la vida. Desde la Tierra. 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=DXA2YyDVFGY>

Colectivo Afrodanza Experimental: Efímero Callejero 2012.

<https://vimeo.com/57676064>

ANFASEP. Allin Willakuykuna – Insider <https://www.youtube.com/watch?v=0l4lpSkozz8> . <https://www.youtube.com/watch?v=ba2rzYjBZEc&t=46s>

Grabación en directo

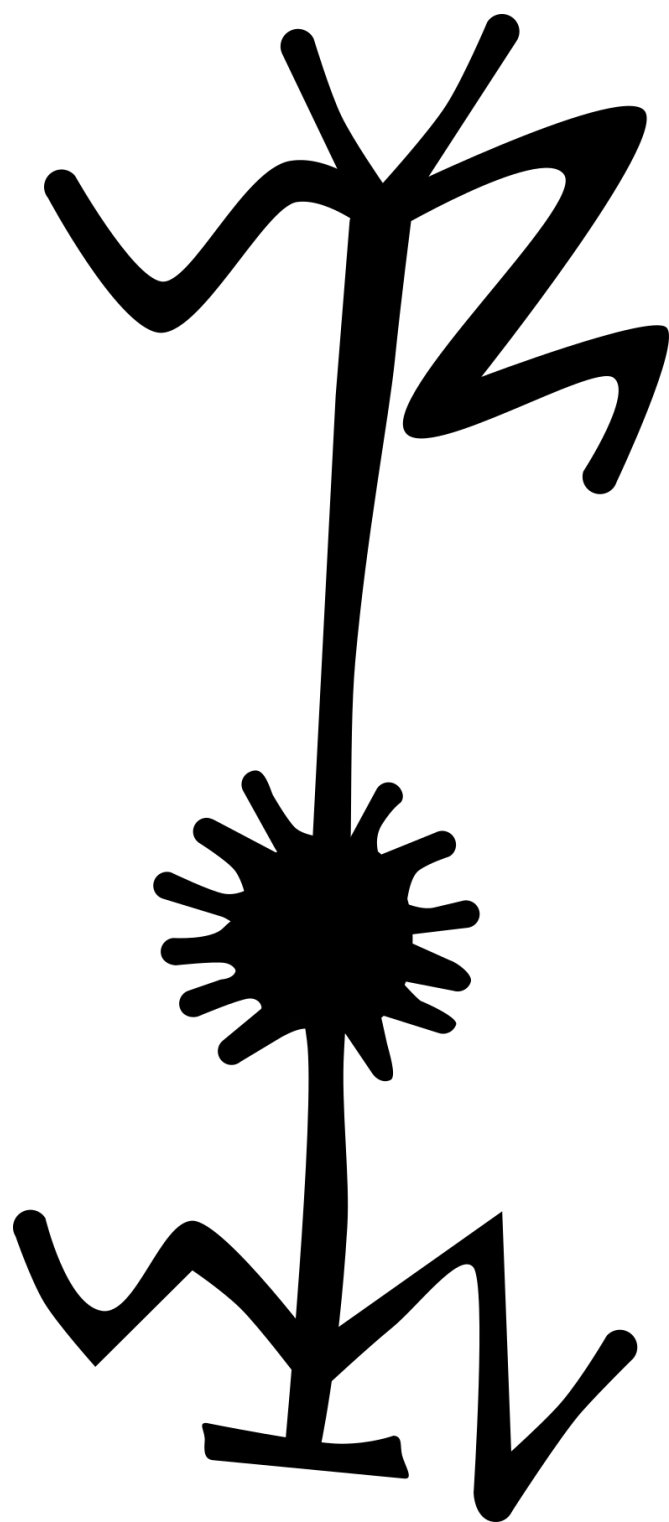
Silva Macher, Mónica, Entrevista a Inés Pérez Wilke, El proceso de Allin . Willakuykuna, con las mujeres de ANFASEP".

Hecho en. Videoconferencia 10 de Octubre de 2021.

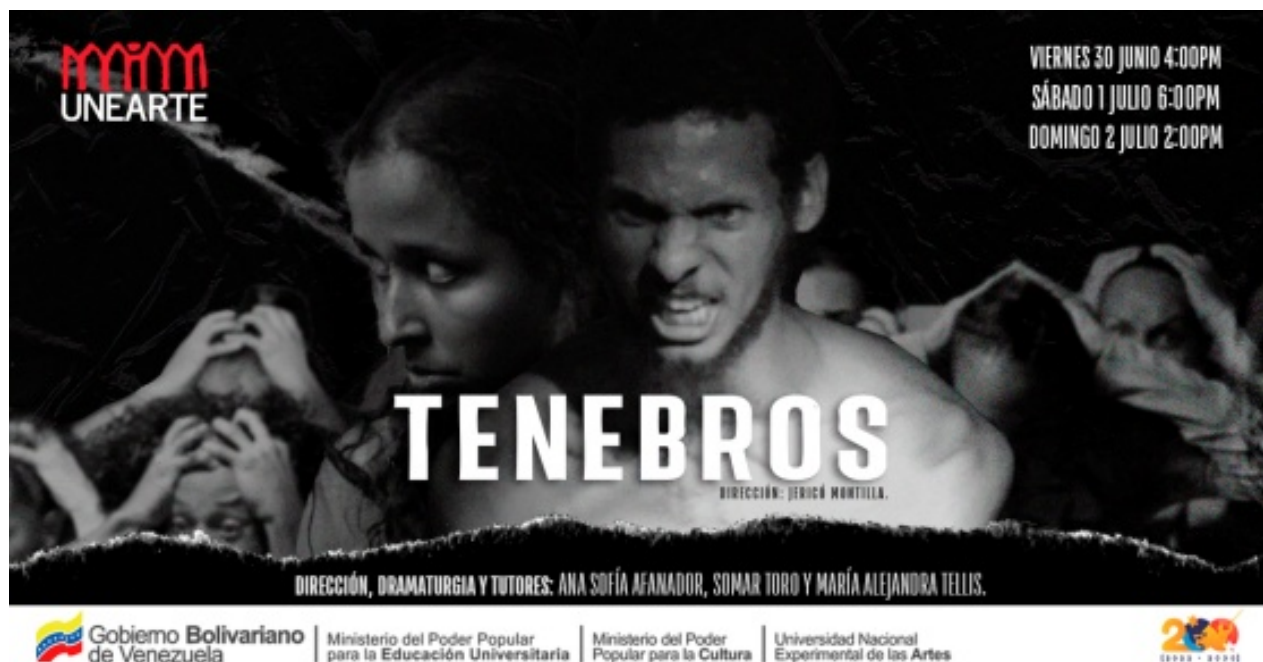
una dimensión de cuidado, de restauración de tejidos subjetivos y afectivos, es inmanente al trabajo creativo, especialmente en técnicas que atraviesan el cuerpo.

Inés Perez Wilke
(inespw@gmail.com)

Investigadora y artista del movimiento, Profesora de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, donde fue Vicerrectora Académica, y propulsora del PNFA en Artes y Culturas del Sur, así como de esta revista Tiyoctios. Phd. en Ciencias para el Desarrollo Estratégico por la Universidad Bolivariana de Venezuela, en el área de la Interculturalidad. Profesora asociada a la Universidad Côte d’Azur, Francia. Con una Maestría en Artes escénicas por la Universidad Federal de Bahía. Áreas de Investigación: Estudios Interculturales, Artes Escénicas, Improvisación en Danza, Experiencia Estética, Danza y comunidad, Metodología de Investigación para las Artes.



Tenebros, bitácora de un viaje de
partida
Ana Sofía Afanador



Maltrovando: Quizás no sea una descripción fiel de lo que pasó,
es posible que mis palabras agoten lo que digo,
que no sea una voz, que mi saliva que brota feroz sea más
elocuente
José Miguel Vivas (2006)

Confieso que escribir sobre esta producción me llevó
varias reflexiones: ¿Desde dónde narro? ¿Qué describo? ¿Cómo
digo que es más que un montaje de egreso?

Tenebros es una adaptación de la novela El corazón de las
tinieblas, texto corto escrito por Joseph Conrad en 1899, que
tiene como principal temática la muerte, la discusión sobre la
civilización y la barbarie, la exploración de las profundidades del
alma humana y la reflexión existencial. La historia sigue a
Charles Marlow, quien se embarca en una misión en busca de
Kurtz, un comerciante de marfil que ha desaparecido. En su viaje,
Marlow se adentra en el continente africano y descubre los

horrores del colonialismo europeo y del poder corrupto. La novela es considerada una obra maestra por su visión desgarradora de la naturaleza humana y el impacto devastador de la colonización en la sociedad.

La versión de Vivas es un texto dramático que hace crítica a la amarga lucha histórica de los pueblos sometidos, trascendiendo todas estas circunstancias para convertirse en un estudio de las emociones más profundas de los seres humanos. El dramaturgo describe la historia de una manera única y efectiva, manteniendo el espíritu de la obra original, al tiempo que hace su propia interpretación de los personajes y los temas subyacentes.

Esta obra, escrita en 2006, fue el texto escogido para el Montaje de Egreso 2023-1 por la estudiante Estefany Polo, del PNF Teatro, mención Gerencia Cultural.

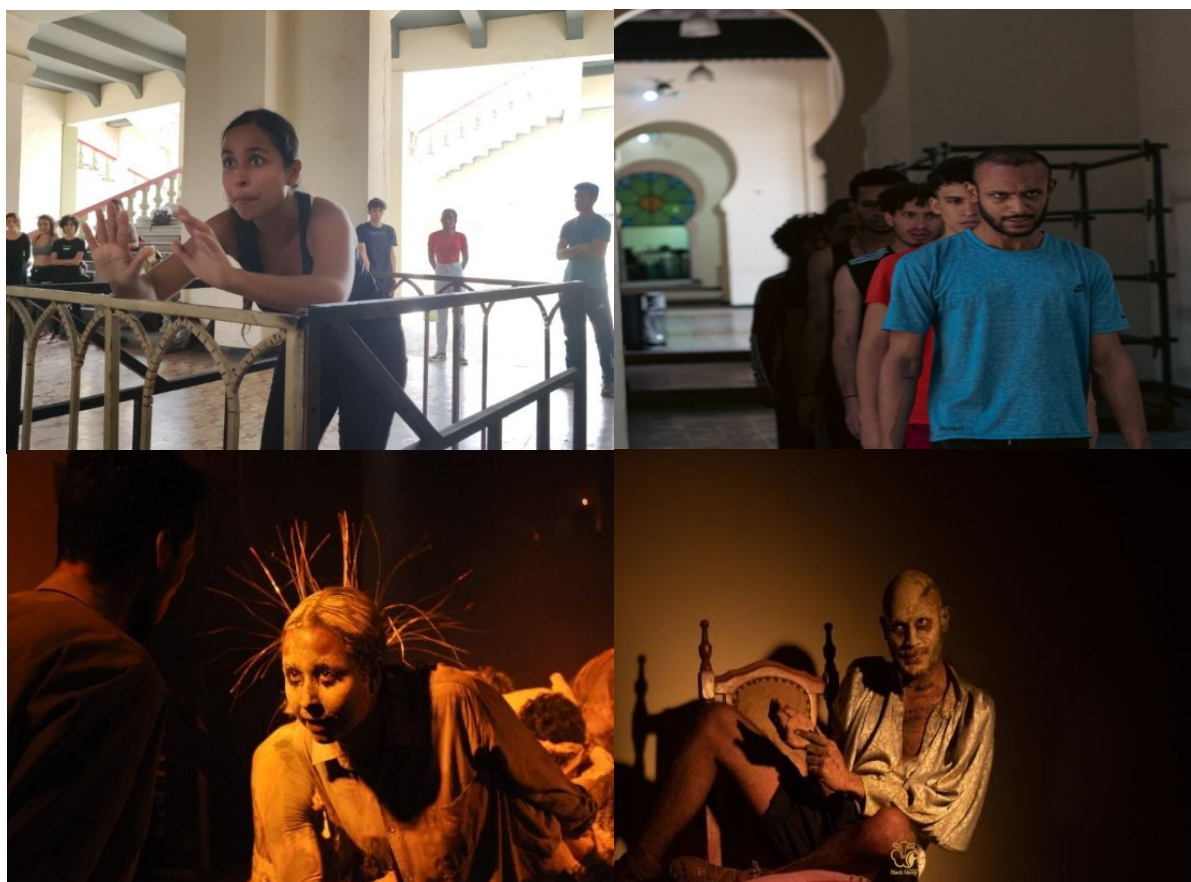
Como propuesta para la aprobación de la unidad curricular Montaje de Egreso (UC), Tenebros se convirtió en un homenaje a la dramaturgia venezolana contemporánea, que inició su ejecución en el primer bimestre 2023, con dos procesos



Estefany Polo García

que en mi opinión fueron estructurantes: la aceptación por parte de Jericó Montilla para hacer la dirección, y la audición de más de 100 aspirantes (dentro de los cuales destacaban estudiantes de los PNF teatro y Danza), para conformar los artistas que estarían en escena. Tras una larga evaluación por parte de la directora y quienes fuimos los tutores académicos: Somar Toro y quien suscribe; se escogieron los actores y actrices que personificarían a Maltrobando, Joseph, Charlie Marlow, Fresleven, El Contador, La Prometida, Kurtz, El Fabricante, Los Enanos, Los Niños, El Arlequín y Los Nativos.

Con una visión simbólica, expresionista y física, utilizando la dramaturgia del actor como construcción de personajes y la intervención de espacios no convencionales, según la metodología de Meyerhold, nuestros estudiantes Katherine León (Fresleven/La Prometida) y Juan Villarroel (El Contador), aspirantes al igual que Polo a Montaje de Egreso, lograron junto a María Alejandra Tellis, Luis Enrique Torres,



Katherin León

Juan Villarroel

Javier González, Lenin Antequera, Francisco Fainety, Daphne Osuna, Jonatan Mejías, Margareth Sosa, María Araque, María García, Mariangela Noguera, Manuel Ávila, María Aponte, Sara, Yonaiker Hernández, Ramses Samir, Zeus Andrade y Facundo López, atrapar y conducir al público en un tránsito por las emociones más profundas de los seres humanos.

En cuanto a los aspectos propios de la producción, Tenebros contó con el apoyo de la Fundación Nacional de Circo, organización dedicada a la difusión y promoción del arte circense, quien a través de su presidente, Nikky García, y el equipo conformado por Josmary Sanjuan, Carlos Rivero, Eloy Marchan, Rafael Vásquez, África Díaz, Alma Martínez, Gretta Martínez, crearon la atmósfera adecuada, aseguraron el color, la intensidad de la luz y el sonido necesario, para transmitir emociones y sumergir a la audiencia completamente en la historia.

Bitácora de un viaje de partida

Desde el primer momento, todo parecía indicar que sería una aventura emocionante. El camino fue largo y accidentado, los días pasaron llenos de actividades que se complejizaban en tanto la imaginación, la creatividad, las exigencias, las emociones, colocaban más “alta la vara”.

Pero el instante más memorable fue al final del viaje, cuando la fecha de estreno se acercaba, y todo el mundo se juntó para disfrutar del último minuto de la práctica. Abrazados, con una gran sonrisa en el rostro, olvidando las dificultades, sintieron como la travesía había valido todos los esfuerzos.

Sin dudas, Tenebros fue más que un montaje de egreso, fue una impecable producción.



Elenco de Tenebros

Kano or mak'a¹

Alex Lhermillier
Nelly Lhermillier²

En un precedente artículo titulado: “SAMAMO: la noción de territorio y de comunidad entre los Yu' pa de la Sierra de Perijá”, hemos expuesto algunos datos que en cierta forma introducen el objeto del presente artículo; rogamos entonces al lector reportarse al primero.

Una tendencia muy corriente en nuestros días es la de tener una respuesta convencedora, una respuesta afirmativa para cualquier pregunta, como si no tener una, dejar la duda, fuera algo vergonzoso, un vicio. Hablando en lo general como en lo antropológico, la coyuntura es tener respuesta para todo de cualquier manera; estamos, por una multitud de causas (de las cuales no es lugar hablar aquí) en la era del “saberlo todo” y, en definitiva, en una era de gran confusión, la cual puede ser materia de una reflexión muy detenida ¿Cuál saber tener?

Lo cierto es que habrá algunas cosas que podemos tener como conocidas, seguras; pero ¿cuántas, al lado, ponemos como ciertas sin averiguación? Esta actitud constituye en realidad el reflejo más claro de un estado psicológico de angustia que, a pesar de ser aparentemente universal e intemporal, aparece más violentamente hoy en día. ¿Por qué será más comfortable saber o creer saber que dudar o reconocer no saber? Hay muchas explicaciones para entender esta posición ilusoria: el saber está relacionado con la razón, el saber sería verdad; sabemos también que, saber es poseer. No sería éste el fundamento del discurso como la actitud de soberbia que tenía Cristóbal Colón, cuando impuso por vez primera una cruz en la arena de la cuesta de algún lugar de este continente, hiriéndolo de una vez por todas, es decir, prohibiendo a la humanidad que se desarrollara aquí todo porvenir propio.

Esta introducción puede parecer larga pero comprenderán que tiene mucho que ver con la reflexión que va a seguir ya que vamos a exponer el estado de conocimiento de un rasgo cultural cuyo estudio no está concluido; por eso nuestra reflexión quedará en forma de pregunta o por lo menos debajo de respuestas que no consideramos, como definitivas, o como parte

de respuestas que podrían ser más amplias.

El objeto de esta reflexión es un término que designa las formas bien precisas que tiene un cierto discurso entre los Yu'pa-Macoita quienes, como se sabe, viven en la Sierra de Perijá, en Venezuela. Este término es tiyotio y, primera interrogación, no sabemos como traducir su significado. El tiyotio de lo cual vamos a tratar y que estamos estudiando, es empleado por ciertos Yu'pa cuando ellos deben informarse, exponer o intercambiar ideas a propósito de asuntos importantes, graves, asuntos que siempre están estrechamente ligados al equilibrio de la vida en comunidad. Algunos términos de esta definición como “ciertas personas” y “asuntos importantes” desvelan ya una parte de nuestra respuesta, pero el tiyotio lleva muchas preguntas más. A medida que íbamos realizando nuestra larga investigación sobre el subgrupo Macoita nos enfrentábamos a cada una, cronológicamente: ¿Quién habla tiyotio?, ¿Con quién?, ¿Cuándo?, ¿Por qué? O sea, ¿Qué se dice hablando así?, ¿Cuál es la forma de esta conversación? En fin, ¿Cuáles son las particularidades que lo distinguen tan claramente de los demás intercambios de palabras y lo hacen tan relevante?, ¿Cuál es o podría ser su origen?

De los Yu'pa no teníamos muchas informaciones bibliográficas en 1975 antes de empezar nuestra investigación no concluida todavía. Ahora si hemos podido reunir algo más, se trata en realidad de fragmentos de estudios o relatos más etnográficos unos que otros, con excepción de algunos más recientes. Teníamos conocimiento de esta práctica del tiyotio sólo a través de algunas líneas escritas por J.M. Cruxent en “La región de Perijá y sus habitantes”, después de una expedición realizada por la Fundación La Salle en 1947 en la sierra. Hoy tenemos un poco más, sobre todo con una pequeña y muy valiosa documentación que nos prestó J.M. Cruxent -queremos agradecerle aquí- para nuestros estudios. Tenemos que advertir que el artículo de Martha Hildebrandt no hace directamente referencia al tiyotio, sino que éste aparece en forma ilustrativa más que en relación con los medios de comunicación.

Según estos datos, tenemos conocimiento que existió el tiyotio a partir de 1947, y nos dice Cruxent que este modo de expresarse, que es también gráfico, “está disminuyendo al sur del territorio Yu'pa y aumentando hacia el norte” lo que hemos podido comprobar ya que, a través de todas las informaciones serias que tenemos de los antropólogos quienes últimamente

trabajaron en la zona sur, en Venezuela como en Colombia, el tiyotio es desconocido. Esta dicotomía constituye una pregunta más: ¿Por qué estaría el tiyotio vigente solamente entre los Macoita y los Rionegrino? ¿No tendría en el sur una forma disuelta, perceptible, otras apariencias que lo esconden? No es nada curioso que los Rionegrino y los Macoita lo practiquen si nos referimos a la historia que hemos podido parcialmente reconstituir: en un pasado no muy lejano ambos subgrupos formaban una misma agrupación o por lo menos tenían relaciones estrechas y frecuentes por tener que compartir un territorio de límites distintos de los de hoy.

Sin embargo y para relacionar el pasado con el presente, tenemos que advertir que, si pudimos comprobar en 1975 la permanencia del tiyotio entre los Macoita y, últimamente, entre algunos Rionegrinos, esta práctica está por desaparecer en los próximos años por la sencilla razón que está directamente relacionada con el carácter autóctono de la expresión política *yu'pa*, carácter cuyos fundamentos cambian a medida que el proceso de aculturación se hace más violento y más irreversible. En lo que trata de los Macoita, el tiyotio fue prohibido en 1974 por el promotor indígena de la comunidad de Sirapta donde ha desaparecido totalmente, como está por caer en desuso en las comunidades de Aroy y de Samamo.

Es en el transcurso de nuestras frecuentes y largas visitas a la comunidad de Samamo que hemos podido percibir la importancia, el sitio de la conversación tiyotio. Cabe decir aquí que eso nos fue más fácil por haber traído creyones que tuvieron por efecto natural de dar en cierta forma un “último soplo” al tiyotio, dándole una nueva vida a viejos papeles y dejando aparecer una expresión gráfica muy rica. Asistimos en su totalidad a setenta y siete conversaciones así llamadas con este término y cuántas más oímos o percibimos. Todos los datos que hemos reunido a este propósito conforman la base de este estudio, pero regresemos al campo.

Hay pocas personas en el propio Samamo: de las seis casas que forman este pueblito, sólo tres están permanentemente ocupadas por las familias de Carlos, Isaías y Jesús; las demás familias que componen la comunidad viven dispersas en la sierra. No están muy alejadas unas de otras, entre algunas se puede comunicar en voz alta; y, desde el promontorio de Samamo, se ven casi todos los techos. En esta mañanita liviana en la cual el

sol empieza a moldear, a pintar formas con una gran suavidad, columnas de humo blanco describen como un mensaje de vida: aquí y allá hay gente despierta, niños tratan de esconderse de la frescura debajo de una vieja cobija abandonada para ellos solos, ¡qué regalo para concluir un sueño! ... Carlos, quien presencié el largo amanecer del día al lado de su fuego, delante de la puerta de su casa, trenza láminas de corteza para terminar una cesta. Los brazos cruzados sobre el pecho para tratar de conservar un poco del calor de su cuerpo, Isaías se acerca silenciosamente y se sienta a pocos pasos de Carlos, del otro lado del fuego. Koyípsira!, “hace frío! Hm !...”. Los dos hombres intercambian algunas palabras más, las llamas bailan como locas, la madera parece querer compartir el intercambio. El sol se hace más redondo, grueso y pesado, el silencio se abandona al paisaje que se abraza de un solo vistazo.

Dos hombres aquí hablan cuidadosamente, como para no deshacer los instantes, mejor, haciendo cuerpo con ellos; hablan, pero algo ha cambiado; Isaías se expresa ahora en frases cortas, rítmicas, su discurso ha tomado algo de formalismo, repite varias veces ciertas palabras mientras que en sus dedos, de modo casi imperceptible, como jugando, un pedacito de papel viejo da vueltas y vueltas. Kano or mak'á dice y repite Isaías;

“Lo que voy a decir es verdad, es verdad, kan or mak'á, es verdad, te lo aseguro”, y repite esta fórmula otra y otra vez mientras desarrolla su mensaje. “Hira, hira, bueno, bueno”, responde Carlos para consentir y expresar que presta atención a cada palabra. Isaías sigue y repite: “Los frijoles (wirita) que sembramos están maduros; buenos, los podemos recoger y comer; sembré muchos, muchísimo, y hay mucho que cosechar”. Dice y afirma con el puño cerrado: “mañana, mañana iremos todos, todos los del pueblo, kano or mak'a; kano or mak'á, mañana iremos y haremos una fiesta como se debe hacer, como siempre se ha hecho kano or mak'á; todos, niños, mayores y ancianos comeremos. Vendrás con tu esposa y hay que decir eso a todos, porque es verdad, vamos a reunirnos y todos juntos comeremos. Por eso voy a mandar mensajeros a todas partes, para que todos vengan aquí a compartir los frijoles de mi conuco”.

Isaías habla pausadamente, como hablan los hombres en toda conversación tiyotio, (sobre todo cuando se trata de asuntos graves, asuntos que amenazan el equilibrio de la comunidad) ...

Habla pausadamente mientras que Carlos sigue trenzando las bellas y regulares láminas de corteza para, como por encanto, transformarlas en objetos de suma utilidad. De vez en cuando lleva los dedos a sus labios para mojarlos y así trabajar mejor las fibras corticales que se deslizan suavemente. Isaías regresa sobre algunos puntos de su información para afirmarlos más, dejando como siempre pequeños lapsos de silencio en los cuales se insertan rumores de la vida renaciente. Poco a poco llega a concluir con un “¡pen ha!” (ya está, es todo), y entrega a Carlos el papelito que sin tregua había hecho pasar y repasar entre sus dedos de una mano a otra.

Carlos, quien consintió de un hiral al mismo tiempo que entrelazaba dos láminas de fibras sin prisa toma el papelito, deja su cesta ya casi terminada y con tiempo, como para dar más peso y valor al instante, empieza a dar su respuesta a su interlocutor. Le asegura que entendió perfectamente el mensaje, expresa su opinión al propósito, añadiendo informaciones de su propio conuco y de la futura cosecha que se hará; asegura también que informará oficialmente a las personas quienes viven a sus alrededores y por fin deposita el pedazo de papel en la bolsa de su camiseta.

El silencio recae como para medir mejor el tiempo. El intercambio no duró mucho, pero suficientemente para que algunas personas se despierten, se acerquen al fuego donde las mujeres han empezado los preparativos del siempre copioso desayuno. Antes de que se marche para su casa cercana, Isaías recibe y bebe una taza llena de tuka de ocumo, fría, que se había dejado fermentar toda la noche.

A nosotros nos puede parecer el objeto de esta conversación tan matinal y tan particular muy anodino, común; sólo la presencia entre los dedos del papelito, el intercambio de éste, pueden sublevar preguntas, también el ritmo de las palabras, así como la fórmula repetitiva, kano or mak'á, traen las suyas. Entre las numerosas conversaciones tiyotio que hemos grabado, hemos escogido este ejemplo muy sencillo porque su materia misma es en realidad muy frecuente, sobre todo en la temporada de la llegada a madurez de estos frijoles o del mé (maíz). Sin embargo, el tiyotio no se usa solamente en estas oportunidades (invitación a compartir), más bien toma más relevancia cuando hay que tratar asuntos distintos, asuntos que, como lo veremos, llaman imperativamente la participación de

todos aquellos miembros de la comunidad quienes componen su más alta estructura político-económica. Entre los temas tratados encontramos la introducción oficial de los nacidos a la comunidad, los arreglos de los matrimonios, los divorcios o problemas de relaciones entre hombres y mujeres ya casados, asuntos de tierras, de intercambio, de trabajo, de fiesta...

La comunidad yu'pa-macoita es una “agrupación dispersa”, es decir que, para sacar mejor provecho de los recursos naturales del relieve muy accidentado de la sierra, las familias han recurrido a esta dispersión, pero ésta es también producto de un carácter específico de las relaciones históricas entre familias. En el territorio, el espacio es dividido, cada jefe de familia tiene su propia tierra, bien delimitada por líneas de cresta y quebradas. Este espacio es suficientemente extendido para que, generación tras generación, se pueda lograr una repartición equilibrada, que sea intrafamiliar o debida a los arreglos político-económicos.

Cada familia tiene el usufructo de su tierra, pero la totalidad pertenece a la comunidad. Para bien definir esta situación, todos los años, de enero a abril, todos se agrupan sucesivamente en la tierra de cada uno para “ayudar” a tumbar un nuevo conuco, o ampliar el del año anterior. Algunos meses más tarde todos y todas de nuevo realizan el mismo circuito para compartir una parte de la cosecha, particularmente la de los frutos anuales: frijoles y maíz. En fin, cada año también, todos se reúnen en Samamo donde vive permanentemente el yuatpe, el prestigioso patriarca Jesús, a fin de realizar la gran fiesta de los kué o bollitos para la cual todos llevan su parte de maíz que se añadirá a la del yuatpe; en la masa de maíz molido se introducirán pedacitos de carne de aves, monos y otros animales salvajes, productos de una larga cacería colectiva.

Las temporadas, las actividades imponen una dinámica a la vida yu'pa, el tiyotio ordena ésta en forma tal que siempre la comunidad, es decir cada familia, está implicada en la producción y la reproducción del conjunto como en la persistencia de una armonía nacida del pensar yu'pa.

¿Quién usa el tiyotio?

Sin la menor duda, podemos decir que todos tienen derecho a usar el tiyotio, siendo entendido en este “todos” la dicotomía

hombres/mujeres y también mayores/menores que existe en toda sociedad indígena, y que hace que todos no lo usen de la misma manera ni en las mismas oportunidades, digamos en los mismos niveles. Cuando se trata por ejemplo de trasladar informaciones, el mensajero puede ser cualquier persona, sobre todo si se aprovecha el viaje de un hombre joven o de una mujer, éste empleará el papel confiado por la persona quien quiere transmitir informaciones, y repetirá el mensaje. También cuando un joven y una mujer están implicados en un problema, tendrán que usar el tiyotio para llegar a una solución. A una edad más elevada aún se usa el tiyotio para informar de ciertos acontecimientos importantes, tales como invitar a cenas colectivas, hablar de intercambios, de trabajo. La palabra entonces oficializada cubrirá un espacio humano más o menos amplio, y siempre estará reducida a los hombres (varones). Cualquier respuesta a un hombre mayor se hará con papel y fórmula, usando el mismo papel de origen del mensaje. En el caso de que la respuesta no sea necesaria el informado puede conservar el papel.

La frecuencia del tiyotio es función de los acontecimientos, es decir también del volumen e importancia de las actividades que producen ciertas necesidades o efectos en la vida comunitaria. Por ejemplo, en enero y febrero, a raíz de la cercanía de la preparación de los jardines y de la organización de los intercambios de trabajo, se observa una recrudescencia de conversaciones formales. También algunos meses más tarde, de julio a octubre, cuando hay que compartir la primera parte de la cosecha; mientras que en los demás meses la vida es más tranquila, más familiar. Pero habrá fiestas, aquéllas de los niños, por ejemplo, que toman lugar una o dos veces al año.

Pero si todos hablan por este medio, hay algo que distingue estas conversaciones y es la fórmula kano or mak'a, como también un cierto nivel de frecuencia de participación de unos y otros a medida que el objeto del intercambio es o no de cierta gravedad, de cierta relevancia en la vida de la comunidad. Así, por ejemplo, si todos usan el tiyotio para tratar de los intercambios, no todos tienen acceso a la conversación tiyotio en la cual se trata por ejemplo de la disolución de una pareja o de un adúltero.

Para tratar de obtener más indicaciones, durante nuestra investigación hemos contabilizado sistemáticamente la

participación de todos aquellos que hablaron a través del tiyotio. Estas cifras nos permiten saber el grado de frecuencia de participación individual, de la misma manera que el contenido o el objeto de esas conversaciones nos va a dar la posibilidad de situar con más precisión el nivel socio-político del hablar de cada uno. Por el momento, tres personajes sobresalen: son Carlos, Isaías y Jesús. Primera constatación: ellos tres viven en el mismo sitio llamado Samamo, el eje, el corazón de la comunidad; la cercanía de sus casas les permite verse a cada instante o cuando quieran; este hecho es de evidente importancia en cuanto a una comparación con los demás hombres, quienes viven la mayoría del tiempo aislados en su tierra con su familia. Jesús, Carlos e Isaías son también los tres más ancianos y, si una parte no despreciable de estos intercambios formales son informaciones de carácter personal, su participación por este medio a los arreglos de asuntos comunitarios representa por lo menos una parte igual. Carlos participó en 20 tiyotio más que Isaías, quien tomó parte en 18 más que Jesús. La personalidad y volubilidad del primero podría tener cierto peso en cuanto a la explicación de su frecuencia de participación; en cuanto al atraso de Jesús, el yuatpe, sobre Isaías, éste tendería a apoyar nuestra percepción de un cierto abandono por Jesús de sus responsabilidades de yuatpe para dejar los asuntos “más corrientes” a su hijo Isaías. En efecto, si Carlos participó en tiyotio cuyos objetos fueron más frecuentemente de orden “secundario”, éstos lo fueron menos para Isaías y mucho menos aún para Jesús.

La participación de los demás hombres es hasta ahora de importancia más o menos igual, en relación con una clasificación por edad. Sin embargo, como la mayoría son hombres de 35 a 45 años, tenemos la prueba del sentido político del tiyotio. Entre estos hombres, fue Carmelo quien habló más por este medio en 1976, por la razón de que él era entonces jefe de las cayapas, es decir organizador de los grupos de intercambio de trabajo; entre los demás, todos tomaron parte en conversaciones para arreglar asuntos en los cuales no estaban directamente implicados. En cuanto a los más jóvenes, usaron o intervinieron un máximo de cinco veces, siempre utilizando el papel de un anciano.

Refiriéndonos a las mujeres, podemos decir en primer lugar que ellas no tienen y no hacen dibujo, en segundo lugar que nunca toman la palabra en forma oficial hasta cuando tienen que intervenir por pedido o propia voluntad, excepción hecha de

algunas mujeres en situaciones particulares, cuando viven solas desde hace bastante tiempo (viudas o divorciadas y de cierta edad) o si son estériles, lo que las sitúa un poco al margen de la comunidad; la condición particular de éstas las obliga a veces a ocupar el puesto de un hombre o de una mujer, según los acontecimientos. El caso del empleo formal de la palabra por estas mujeres merece un poco de atención: ellas usan el tiyotio cuando se trata para ellas de defenderse delante de los hombres, de hacer valer sus reivindicaciones como las de las demás mujeres que aprovechan entonces esta posibilidad. Una tarde, después de una asamblea masculina donde se había hablado de la repartición y uso de una subvención del Estado, Albérica (divorciada, 50 años) quien había oído desde su casa cercana, llegó a tomar repentinamente la palabra para decir a los hombres que, directamente o indirectamente, ellas (todas las mujeres) participaban en las actividades cafeícolas por las cuales esta subvención había sido entregada, y que ellos no debían olvidarlas en esta repartición, ya que los hombres habían decidido de común acuerdo destinar esta plata a la satisfacción de sus propias y más diversas necesidades individuales, razón por la cual el tono del discurso de Albérica fue muy alto.

Es solamente entonces, a partir de los 40- 45 años, que el hombre puede tener su propio pedazo de papel con su respectivo dibujo identificativo; los más jóvenes y las mujeres tienen que usar el papel de un mayor para hablar tiyotio. En cualquier sociedad indígena siempre encontraremos esta clasificación del sitio y del efecto de la palabra; siempre la podremos dividir en planos distintos aunque pensamos que tendremos problemas para distinguir el valor como los efectos socioeconómicos de cada plano; siempre todos o todas tienen acceso a cierto nivel. Lo que a nuestros ojos da su especificidad al tiyotio yu'pa es que éste se encuentra institucionalizado. Claramente, definitivamente, se aparta de los demás discursos por el papel, y aún más por la fórmula repetitiva Kano or mak'a: “eso es verdad, eso es seguro, importante, esencial”.

¿Qué es el tiyotio?

¿Qué es el tiyotio? El tiyotio es entonces un hablar formal cuyo contenido es motivo esencial e implica en la mayoría de los casos la comunidad entera de los mayores. A esta formalidad los

hombres tienen más acceso que las mujeres y la estratificación social por edades abre un acceso progresivo a responsabilidades más altas: más edad tiene uno, mayor prestigio tiene y puede entonces emitir formalmente sus ideas o juicios para mandar o “invitar” a los demás a comportarse de tal o cual manera. Los datos que hemos recogido nos permiten naturalmente distinguir áreas de extensión o contención de estos intercambios. Las invitaciones para fiestas son más extendidas, como se puede pensar. Hay aquellas que provienen del productor y las que son originadas del yuatpe. Los intercambios de trabajo varían mientras que los arreglos más graves se extienden en función de la extensión del parentesco.

Por el principio del tiyotio, lo importante es también que en estos últimos casos, raras veces los involucrados directos tienen que enfrentarse cara a cara, siendo los informantes mensajeros y mediadores: así, los conflictos son llevados a apaciguarse sin que los antagonistas se encuentren, sin dejar que estos enfrentamientos lleguen a combates físicos.

Así vemos que, si Cruxent tenía razón cuando escribía: “vimos utilizar el tio ttio de dos maneras, una como mensaje corriente, y la otra con fin ceremonial”, el tiyotio es también algo más relevante por su contenido, por su sentido. Nunca nos fue dado presenciar el instante que cuenta Cruxent más lejos: “Cuando llega (el mensajero) grita canturreando tiot tiot tiot tiot y el mensaje al destinatario”. Al contrario, en nuestra propia experiencia, en todos los casos surgían las conversaciones tiyotio, en cualquier momento; a veces cuando menos se esperaba, en la noche como en medio de una comida, incluso cuando se trataba de un mensaje. En esto tiene razón Cruxent: el tiyotio es una verdadera ceremonia, donde se articulan todos los elementos estructurales de la vida yu'pa. Naturalmente en treinta años (1947-1977) los cambios que sucedieron y modificaron sustancialmente la cultura yu'pa desde época del estudio de Cruxent modificaron probablemente la manera como se practica el tiyotio.

¿Qué es el papel?

Como ya lo dijimos, es un pedazo de papel fuerte, recortado en alguna bolsa; mide unos 5 centímetros de ancho y 18 a 20 centímetros de largo, las dos extremidades siendo más o

menos redondeadas. Como se ha podido entender, no se le da verdaderamente una gran importancia mientras se transmite el mensaje. El mensajero o el informante maneja el papel entre sus dedos como lo pudiera hacer con cualquier otro objeto; sin embargo, a veces, en función del mensaje, se le da un vistazo como para leerlo, para no olvidar nada.

Ciertos papeles se emplean varias veces, en distintas oportunidades, sin que el dibujo sea retocado; esto sucede sobre todo cuando se trata de intercambio o de entrega de informaciones que interesan solamente a dos personas en realidad; el mensaje hubiera podido ser trasladado sin papel ni fórmula, pero el informante, por varias razones, mantiene esta solemnidad para darle más peso, más valor a las relaciones que entretiene con el informado, lo que sucedió varias veces en Sámamo entre Isaías, Jesús y Carlos cuando estábamos ahí, es decir en un área reducida, aunque algo particular puesto que esos hombres son los más altos representantes de la comunidad y que para ellos, en estos tiempos de aculturación o transculturación abrumadores, todo llega a tener un carácter relevante, todo tiene que ser medido para su propia vida.

Antes, los Yu'pa usaban tabletas de madera balza como soporte de sus dibujos, aún se encuentran esas tabletas que a veces también se usan. Se hacían tabletas más largas, de hasta un metro o más; varias veces hemos constatado el uso de éstas, siempre para tratar asuntos muy largos, muy importantes como por ejemplo el intercambio o “compra” de tierra; estas tabletas comportaban varios dibujos, “capítulos” que simbolizaban el desarrollo de las ideas.

Hace algunos años que no se usan ni el carbón de leña ni el onoto (Bixa orellana) y tampoco el jugo de otros frutos para expresarse con dibujo; todos los tiyotio que vimos se hacían con lápiz o con creyones. Sobre el papel o la madera, el informante traza un motivo básico que es siempre el mismo; a éste se añade una serie de elementos que constituyen los componentes del mensaje simbolizado. Este aspecto del tiyotio es el que entre otros todavía lleva más preguntas a nuestra reflexión, es lo más difícil de estudiar y hasta ahora no hemos logrado reunir el material suficientemente abundante y coherente como para poder tener unas ideas claras acerca de una supuesta institucionalización de estos símbolos. Dimos aquí a título de ilustración dos ejemplos del significado de algunos de ellos.

Conclusión en forma de abertura

No sabemos si vale la pena preguntarse más a propósito de esta interesante expresión autóctona *yu'pa* que es el hablar por *tiyotio*. Está casi desapareciendo y cuando quedan algunos rasgos, estos no tienen su asiento social. Se habla todavía por este medio en Samamo, en Aroy, muy raras veces en Sirapta entre los Macoita; en Toromo, Ayapaina, Cusaré, entre los Rionegrino. Es posible que, con una prolongada permanencia en estos pueblos, se podría aún percibir más su importancia. Habría que buscar tal vez más hacia el sur, al sur-oeste. Tendría gran provecho esta investigación, porque el mecanismo del *tiyotio* nos permitiría percibir los distintos discursos humanos con mucho mayor agudeza que si no existiera un medio similar. Se podrían estudiar además estos dibujos. Esto es lo que hemos empezado a hacer entre 1976 y 1977, y lo que hemos reemprendido desde 1981. Necesitamos un material mucho más importante, conseguir respuestas o afirmaciones, y lo que exponemos a través de este artículo es lo que hemos percibido hasta ahora en los datos y después de un pequeño análisis. Creemos que el objeto tiene suficiente importancia para que nos siga interesando. Por ejemplo, hace algunas semanas, con material que nos prestó J.M. Cruxent, tuvimos gran sorpresa de oír a un *Yu'pa* leyendo e identificando un papel *tiyotio* recogido por Cruxent en 1947. Este último proviene de Sirapta, de Cipriano Romero, e involucra a dos personas más de un asunto de multa en esta primera versión de interpretación, que todavía nos falta averiguar más.

Una respuesta racional ¿puede ser en forma de pregunta? Ahora bien, ¿y la expresión gráfica? ¿Y el papel? Tal como lo hemos observado en año y medio, no hay *tiyotio* ni fórmula sin ellos. La palabra, las fórmulas, el papelito y su dibujo forman el mismo corpus de expresión. Aparte del *tiyotio* los *Yu'pa* se expresan gráficamente o se expresaban físicamente en sus tejidos diversos, su alfarería o con las totumas; a veces también pintando sus caras para las fiestas. La pregunta última sería entonces: ¿cuál podría ser el origen del *tiyotio*? ¿Es autóctono o es adaptación de un medio ajeno? Es difícil dar una respuesta en un sentido u otro. Aunque tengamos la inclinación de creer que podría ser una adaptación, no hay ninguna razón para rechazar el hecho autóctono, a pesar de las largas e intermitentes relaciones de los *Yu'pa* con los colonizadores y sus seguidores.

En toda sociedad indígena, la palabra es de suma importancia y de gran vitalidad; en algunas se estableció de modo formal en función del estatuto de sus utilizadores, en otras llegó a ser trasladada en símbolos gráficos, y eso desde los tiempos más remotos y en todos los continentes: ¿Podrían los Yu'pa haber tenido y tener todavía este sistema de almacenamiento del pensamiento? Es temprano para nosotros intentar una respuesta, y posiblemente ya tarde para obtener informaciones al respecto. La cultura de los Yu'pa ha sido salvajemente golpeada por un sistema económico que no se hace preguntas a este nivel de las maravillosas invenciones humanas, sus destinos estructurales y sus objetivos fantasmáticos. Kano or mak'á.

Notas:

1 Este artículo es reproducido con la autorización de Alex Lhermillier y Nelly Lhermillier y apareció en una primera versión, en el número 1 del Boletín Antropológico (Universidad de los Andes, 1982)

2 Museo Arqueológico, Universidad de los Andes

Alex y Nelly Lhermillier, tienen doctorado de L' Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París, con la investigación sobre los pueblos Yu'pa titulada:

Lhermillier, Alex. 1980. La société yu'pa-macoita, 1. Resistance et transformations des structures traditionnelles. Tesis doctoral sin publicar. L' Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Lhermillier, Nelly. 1980. La société yu'pa-macoita, 2. Vie économique et sociale de la communauté de samamo. Tesis doctoral sin publicar. L' Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, autorizaron la publicación de este artículo publicado por en el Boletín Antropológico, 1982, (Mérida) 2: 17-22.

Manifiesto Sanare de pueblo ancestral

Reunidos en la Biblioteca Pública Maestro Renato Agagliate de Sanare, municipio Andrés Eloy Blanco del estado Lara, ante las actividades celebrativas en 2020, planificadas por algunas autoridades locales y regionales en torno a la fundación de pueblos establecidos por el colonialismo español en los siglos XVI y XVII, se pudieron escuchar promociones para la “Celebración del Cuatricentenario de Sanare”, en tal sentido:

Consideramos

1.- La fecha del año 1620 marca la orden del Gobernador y Capitán General de la Provincia de Venezuela (entonces colonia española) Francisco de la Hoz Berríos, para fundar 20 (veinte) pueblos de indios en la región de Barquisimeto, que junto al Tocuyo y Carora tienen rango de ciudad con Cabildo y habían sido fundados en el siglo XVI, desde Coro (de fundación del año 1527) y posterior a la presencia “Welser” que devastó las naciones indígenas de habitantes originarios, siendo estos actos coloniales, política continuada de sometimiento de la población indígena iniciada según Gil Fortoul, por el mismo Cristóbal Colón en la Española (1492) “donde hizo esclavos, impuso tributos a los naturales y obligación de trabajar en y para los conquistadores en las tierras repartidas”.

2.- Desde distintas instituciones que se han dedicado al estudio de las artes y culturas de los pueblos, como la Biblioteca Pública Maestro Renato Agagliate, el Museo Arqueológico de Quíbor y el Programa Nacional de Formación Avanzada en Artes y Culturas del Sur, se ha puesto en evidencia que la historia de los pueblos conjugan en sí el poder creador como parte esencial en la comprensión de nuevas realidades donde se plantee una ética para la vida, donde los valores colectivos estén por encima de los personales y donde la historia deje su sentido apologético de lo colonial y busque los saberes del propio pueblo.

3.- Para el momento de la invasión europea, el Continente Americano y en particular nuestra región (Centro Occidente de

Venezuela) la composición demográfica estaba constituida por las naciones indígenas: Caquetíos, Jiraharas, Ayamanes, Ciparicotos, Gayones, Xaguas, Cuyones, Cuicas, Cuyhas, mayoritariamente. Cuando los invasores penetraron desde Coro en el Norte del territorio continental desplazándose al Sur desde 1530 hasta la fundación del Tocuyo hispano en 1545, las huestes de los Welser, en la persona de Nicolás Ferderman violentan los pueblos existentes.

4.- Mediante el estudio y consulta de los procesos históricos referidos al tema y los períodos históricos, podemos inferir que el régimen de repartimientos y encomiendas implantados sufrió la escasez de fuerza de trabajo de indígenas, por una parte, producto del exterminio de los pobladores originarios y por otra, por las formas de resistencia indígena que los llevó a escaparse de los sistemas explotadores. De igual manera, hubo la ruptura de sus ecosistemas, cosmovisión, cultura, lengua y organización colectiva. En este sentido, los colonialistas conjugan el poder real y el religioso a través del Patronato regio, y proceden al confinamiento y desarraigo de las comunidades indígenas. Para imponer la lengua del invasor, mezclaron diferentes grupos lingüísticos con el objeto de impedir la comunicación entre ellos e imponer la castellanización como instrumento ideológico, para cambiar la forma de pensar. Nombran curas doctrinarios y obligan al pago de tributo (desde los 14 hasta los 60 años), tanto al encomendero como al rey, generando un vasallaje feudal en los 20 pueblos de la mencionada orden de Francisco de la Hoz Berríos (Carora, 2 de septiembre 1620), de los cuales hasta nuestros días permanecen 17 de esos pueblos.

5.- El acto administrativo colonial, masivo, en la contingencia por la pérdida de la fuerza de trabajo, conforman estos “pueblos de indios” que no evolucionaron en la lógica legal de villas y ciudades; en consecuencia, para el momento en que cesa el régimen de encomiendas, estos pueblos entran en la dinámica del mestizaje heredando la lucha por la tierra, aún no resuelta.

6.- Al hablar una lengua impuesta a sangre y fuego, reconocemos valores humanos en el pensamiento de la cultura occidental, al tiempo que somos críticos y radicales al denunciar el genocidio más grande que se ha practicado en la historia humana, iniciado con la invasión europea el 12 de octubre de 1492 y continuado en la visión colonizadora de quienes prefieren rendir culto a los genocidas y desconocen la ancestralidad aborígen con la cual

están unidos por sangre y espíritu.

7.- Honrando el pensamiento indígena y afrodescendiente del presidente Chávez que perdura entre nosotros, así como del presidente Maduro quien nombró una comisión descolonizadora del pensamiento, es nuestro reto dar continuidad a tal acción libertaria enfrentando colonialistas pasados y actuales en una comunidad humana que exprese los sentires del colectivo-pueblo.

8.- En nuestro municipio existen sitios arqueológicos que dan fe de la presencia de sociedades antiguas con fechas promedio de 14.000 años, en la Hundición de Yay, parroquia Pío Tamayo. Los descendientes de estas poblaciones originarias enfrentaron a los colonizadores en el despojo ejecutado hace 400 años disfrazados como fundación civilizadora.

9.- En otros Municipios del Estado Lara existen importantes evidencias arqueológicas para reconocer nuestra ancestralidad originaria, en especial en los pueblos indígenas referidos.

10.- Esta instancia del conocimiento, Biblioteca Pública Maestro Renato Agagliate de Sanare, donde hacemos vida activa reconoce la construcción colectiva del pensamiento, el diálogo intercultural, la investigación y el espíritu creativo del pueblo que nos inspira la lucha y la resistencia de los pueblos indígenas y afrodescendientes en Venezuela, América y el mundo.

Proponemos:

1. Una amplia discusión sobre la temática de manera permanente con quienes muestren interés en conocer y ampliar la información.
2. Difundir, registrar, estimular diferentes grupos afectos a la biblioteca, al saber, a la construcción colectiva, al quehacer cultural.
3. Como colectivo hacernos eco del pensamiento descolonizador que nos convoca el momento.

Pueblos establecidos según el ritual colonial hispano por orden del gobernador y Capitán general Francisco de la Hoz Berrío. Región de Barquisimeto, 1620.

Jurisdicción de El Tocuyo.

- 1.- Nuestra Señora del Rosario de Humucaro (bajo)
- 2.- San Antonio de los Naranjos de Humucaro (alto)
- 3.- Santa Cruz de Guárico.

- 4.- Santa Ana de Sanare.
- 5.- San Miguel de Cubiro.
- 6.- Nuestra Señora de Altagracia de Quíbor.
- 7.- San Pedro de Barbacoa.

Jurisdicción de Barquisimeto.

- 1.- San Juan Bautista de Duaca.
- 2.- San Jerónimo de Cocorote (actual Yaracuy)
- 3.- San José de Guama (actual Yaracuy)
- 4.- San Juan Bautista de Urachiche (actual Yaracuy)
- 5.- Santa Catalina de Cuara (desapareció de Yaracuy)

Jurisdicción Portuguesa actual

- 6.- San Antonio de Berrío (desapareció)
- 7.- Santo Tomas de Caldera (desapareció)
- 8.- San Miguel de Acarigua.

Jurisdicción de Carora.

- 1.- Nuestra Señora de Chiquinquirá de Aregue.
- 2.- San Francisco de la Otra Banda.
- 3.- Santiago de Río Tocuyo.
- 4.- San Miguel de los Ayamanes (Municipio Urdaneta)
- 5.- San José de Siquisique (Urdaneta)

Postdata

Documento de creación colectiva, presentado en las Jornadas de Historia Insurgente, realizadas en Sanare, estado Lara durante 2019 y 2020 por iniciativa propia. Fue reenviado a todas las autoridades de cultura y autoridades políticas que hicieron caso omiso y en Sanare se comenzó desde 2020 a celebrar el cuatricentenario.

Suscriben

Honorio Dam, Lila Tamayo, Nicolás Jiménez, Rebeca Riera, Enriqueta Corrales, Ismael Tamayo, Nohel Silva, Eliana Marval, Jhoan Silva, Belkis Toro, Luis Escalona, Yarennny Colmenárez, Heberto Leong, Lidia Tamayo, Adda Tamayo, Héctor Sequera, Hector Salas, Lucina Castañeda, Mario Dam, Rosibel Castañeda, Deivis Sequera, Mayra Escalona, David Mendoza, Angie Moreno, Xilena Gómez, Yasmín Piñero, Gregoria Goyo, Sorennys Rivero, Ana Fernández, Juan Ramón Escalona, Juan José Escalona, Jhonny

Fernández, José Bernabé Díaz, Arianny Aranguren, Aliber Escobar, Ayleen Jiménez, Lisbeth Martínez, Marisol Martínez, Luisa Colmenárez, Danny Colmenares, Nancy de Colmenares, Leonardo Manzo, Dinoskar Jiménez, Xiomara Colmenárez, María Elena Morán, Franklin Gil, Fernando Gil y Francisco Cañizales Lomelly.

Referencias

- Aglariate, Renato Tarikenai 1999 Revista Cándidos, pág. 75, 76, 77, año 1 No 5 y 6, (Noviudi Dietre)
- Bracho, América; Ortega, David; Hurtado, María; Frías, Noemí, 2013 Historia de Venezuela y Nuestra América primer año, (Caracas: MPPE)
- Cunill Grau, Pedro 2000 Una Constante Geohistoria, el deterioro del ambiente en la región Lareense. (Venezuela) Principia (Diciembre 2000 No 15 pág. 3)
- Rodríguez García, Taylor Vínculos económicos sociales entre El Tocuyo y Carora Siglo XIX pág. 29 Principia año II No 4.
- Rojas, Reinaldo, 1992 El Régimen de la encomienda en Barquisimeto Colonial, 1530- 1810, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia No 215, Caracas.
- Salazar, Juan José 2007 Caciques y Jerarquía Social Servicio Autónoma Imprenta Oficial del Estado Lara (Caracas: Biblioteca para Los Consejos Comunales serie visión América).
- Salazar, Juan José 2007 Antropología de la tierra, (imprensa bowanicuico)
- Jahn, Alfredo 1973 Los Aborígenes del Occidente de Venezuela I, (Caracas: Monte Ávila Editores)
- Querales, Ramón 2013 Ayaman (Lara: Alcaldía del Municipio Urdaneta)
- Salazar, Juan José 2006 Museo Antropológico de Quibor Francisco Tamayo (Caracas: Fundación Instituto de Antropología)

Miguel Acosta Saignes)

- De Cisnero, Joseph Luis, 1981 Descripción exacta de la Provincia
de Venezuela. (Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la
Historia, No 149)

- Sanoja Obediente. Mario 2013 El Alba de la sociedad venezolana
(Caracas: Centro Nacional de Historia)

Chalbaud tatuado en la herida

Joanna Cadenas

Recientemente falleció el gran maestro del teatro, el cine y la telenovela venezolana, Román Chalbaud, quien fue un joven artista, prolijo durante toda su vida, longevo creador: 24 largometrajes, 19 piezas teatrales, muchísimas telenovelas, series, unitarios y libros; queda por terminar la película Muñequita linda y varios proyectos en su computadora. Tuvo la fortuna de tener entre sus grandes amigos de infancia al dramaturgo Isaac Chocrón y luego a José Ignacio Cabrujas, con quienes trabajó y marcaron varios hitos culturales.

Amado, premiado, endiosado, copiado, criticado, perseguido, y pareciera imposible, pero hasta ignorado adrede por cierto malinchismo, deja una amplia obra indispensable para sumergirnos en poéticas que conjugan majestuosos personajes al borde que desarrollan ritos, conquistan libertades paradójicas y proyectan mundos y paisajes íntimos, incómodos, humorísticos desde donde nos descolocan ante un fresco de Caracas, el petróleo y la lucha de clases. En este sencillo homenaje, invitamos a experimentar su obra en carne propia.

Frases de Chalbaud a los jóvenes creadores

Tengo una gran admiración por la mujer venezolana en
general, porque se ha hecho a contravía de todo.
Conozco mi país porque lo he vivido de la forma más
profunda.

Mi obra es el resultado de una emoción y de un estudio sobre uno
de nuestros mundos más pintorescos y humanos: el de la clase
trabajadora.

Se debería hacer más teatro y más cine para niños.

A veces me siento a escribir y no pasa nada, y a veces estamos
como ahorita conversando y se me ocurre una idea, hago una

anotación y después salgo corriendo...

El cineasta debe leer mucho... mucha literatura venezolana...
cuando tú estás leyendo un libro, una novela, estas haciendo una
película en tu mente... de manera que literatura y cine vienen
muy ligadas.

Me parece maravilloso un actor que se forma en el teatro,
siempre que cuando no vaya a hacer cine, sea teatral.

Los jóvenes tienen el derecho y el deber de hacer un mejor cine
que el que hicimos nosotros, porque a ellos ahora se les da clases,
se educan, antes no había quien lo educara a uno.

Yo no estudié cine, leía libros de cine... no había escuelas de cine
ni nada... salía del trabajo a las 4 pm y me iba para Bolívar Films a
ver la filmación (tenía 19 años)... si no estás al lado de las cámaras
viendo cómo se filma, no terminas de aprender cómo es
realmente el cine.

Las primeras películas las hice sin cobrar, por supuesto.

(Las 3 primeras citas son tomadas de Azparren (2019), el resto de
Mesones (2023), ambos compiladores.)

Recomendación mínima

Yo he hecho 23 películas; si tú tienes 23 hijos o hijas y una te sale
sorda, otra muda y otra coja, las quieres igual. A todas mis películas las quise
con el mismo cariño. Y algunas te salen muy bien, unas gustan, otras no. Eso
es absolutamente natural. He tenido muchos premios con El pez que fuma,
pero hay otras; La oveja negra es mi película favorita. (Mesones, 2023)

La obra de Chalbaud posee dos períodos claros, cada cual
a su vez traza correspondencias con la sensibilidad política de la
época y el contexto de las formas de producción
cinematográficas. Desde sus inicios en 1953 hasta El Caracazo
(2005) deviene un Período grotesco que se subdivide a su vez en
las comuniones barrocas y la novela negra, y luego, con las
fuerzas de reescritura de la historia por el llamado del giro
descolonial, de resistencia y de historia insurgente

desempolvadas en la revolución bolivariana, que Chalbaud interpretó rápidamente en El Caracazo polifónico, inicia su Período histórico, (aunque claro, todo el cine es documento histórico y alma cultural). Para comenzar a ver, del Período grotesco recomendamos La oveja negra (1987), El rebaño de los ángeles (1979) y Pandemonium (1997), del Período histórico: Zamora (2009). Una parte de su obra es ampliamente difundida, la otra parece secreta.

La fórmula teatro y cine

Chalbaud es uno de los más prolíficos autores teatrales y cinematográficos de Venezuela y probablemente, del mundo; una de sus fórmulas de producción naturales consiste en hacer una película basado en la receptividad de su obra teatral. La quema de Judas (1977) había tenido 600 representaciones por todo el país y como película fue un éxito de taquilla. Ha llevado al cine sus piezas teatrales Caín adolescente (1959), Sagrado y obscuro (1976), El pez que fuma (1977), Ratón en ferretería (1987), Todo bicho de uña (1990) con el título Cuchillos de fuego (1989) y Los ángeles terribles (1967) sirvió para recrear La oveja negra (1987), igualmente Vesícula de nácar (1996) da pie a Pandemonium (1997).

Verlo, oírlo y leer sobre él

Si la película sobre la que más hemos revisado trabajos especiales de grado es Soy un delincuente (De La Cerda, 1976), el autor más estudiado es Chalbaud. La película titulada Un país llamado El pez que fuma (Alejandro Picó, 2020) es un homenaje a Chalbaud en clave de biografía, un viaje a su vida por él mismo y su película más premiada, con las escenas emblemáticas que cifran las configuraciones del poder en los campos de los sectores trabajadores, el cine, el país periférico, los juegos de representación y denuncia que desnuda su poética de lo cotidiano extraordinario a través de personajes que van en contra hasta de sí mismos para alcanzar algún grado de libertad o liberación de las jerarquías que los aplastan. Román es el maestro de las metáforas, los oxímoron y las metonimias. Otra forma de intimar con Chalbaud es escucharlo en el podcast que ha editado Omar Mesones con diversas entrevistas, como aporte a la historia

de la cinematografía nacional.

Entre los críticos y estudiosos profesionales destaca especialmente la mirada del profesor Leonardo Azparren Giménez quien más ha escrito sobre la poética de la marginalidad en *Del representar al pensar* (2011), *Realismo del Nuevo Teatro Venezolano* (1992) y sobre el teatro en Venezuela. Marita King estudia las relaciones de poder y poesía (o isotopías) en *Chalbaud: poesía, magia y revolución* (1985), Claritza y José Peña en *Una mirada al cine venezolano* (2014) apuntan sobre la representación del pueblo como fuerza de transformación, Carmen Márquez en *El rito y la fiesta en la dramaturgia de Román Chalbaud* se enfoca sobre las referencias a la religión y los espacios sagrados. Hay muchas más, pero quizás el compendio de voces mas organizado sobre su obra como totalidad se encuentre en *Cuadernos de cineastas* Nr. 6 Román Chalbaud (2006), publicado por la Cinemateca Nacional.

Una opinión fidedigna

Sobre la obra de Chalbaud, Humberto Valdivieso hace una síntesis descarnada y justa de su Período grotesco (refiriéndose a *Pandemonium*): “Chalbaud es algo así como un alquimista de la imagen. Él, muchas veces en dupla con el guionista David Suárez, une lo escatológico con lo sublime en busca de un equilibrio inestable, es una fórmula que nunca deja de sorprender. Sexo y miseria, mierda y poesía, inocencia y corrupción, amor y castigo, encuentran un destino común en una historia poblada de ambigüedades, donde la realidad cede paso a lo poético. A este cineasta es posible rastrearlo a través de la imagería estética de lo grotesco”. (Valdivieso, 2005)

Hasta siempre

Gracias maestro, huérfanas y sin salario hemos sido Ingrid; determinadas en grupo como directoras de orquesta y primer violín, somos La Nigua; en rituales para conectarnos con el más allá y lograr el perdón de lo que hicimos o dejamos de hacer o no hicimos pero nos culpan, somos la Danta; cuando toca administrar nuestro propio burdel, somos La Garza; ante la recurrente crisis de la educación, reencarnamos en la profesora Paula; a la llegada nocturna del hijo en malos pasos, somos la

señora Santísima aferrada a la fe, el rosario y la venta de estampitas; siempre somos y hemos sido tantas... gracias por no habernos representado fáciles, dóciles, ni serviles, sino hembras, madres y responsables de nuestro universo, no podemos arrepentirnos de nada.

Referencias

- Azparren Giménez, Leonardo (2019) Román Chalbaud: el personaje, el dramaturgo <http://www.debatesiesa.com/roman-chalbaud-el-personaje-el-dramaturgo/> (17/10/23)
- Azparren Giménez, Leonardo (1992) El Realismo en el Nuevo Teatro Venezolano, Monte Ávila Editores.
(2011) Del representar al pensar. Suma del pensar venezolano, Sociedad y cultura, De lo real a la imagen: Teatro. Fundación Polar
- King, Marita (1985) Román Chalbaud: Poesía Magia y Revolución, Monte Ávila Editores.
- Márquez, Carmen (1981) El rito y la fiesta en la dramaturgia de Román Chalbaud. En <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/75988/2/2001%20Rito%20y%20fiesta%20Chalbaud.pdf> (17/10/23)
- Mesones, Omar (2023) Román Chalbaud. Episodio XL. Voces del cine venezolano. ZonaCineCCS. Colección de podcast sobre el cine venezolano.
- Peña, Claritza y José (2014) Una mirada al cine venezolano, El perro y la rana.
- Picó, Alejandro (2020) Un país llamado El pez que fuma. Largometraje documental.
- Valdivieso, Humberto (2005) El cine venezolano desde el ojo de - Chalbaud: del realismo social al Román de los infiernos. Págs 51-72. Temas de comunicación, ISSN 0798-7803, N°. 12

