

INTRODUCCION

En cualquier conversación donde salga a relucir el Grupo Madera, resultan indicadores de lo que significó dicha agrupación musical para todos los venezolanos que la conocieron y la aplaudieron, los elogios y las consideraciones inmediatas que suscita ese nombre. A lo largo de su trayectoria musical, el Grupo Folklórico Experimental Madera –como se denomina oficialmente el conjunto- constituyó una agrupación musical fundamentada básicamente en la percusión afroamericana, ya que rescataron de la tradición venezolana los elementos musicales de origen africano, añadiendo otros componentes artísticos contemporáneos de la región caribeña, que les permitieron crear con el toque de tambores una reelaboración socio-cultural de la música autóctona nacional.

El nombre de Madera deriva de una diatriba entre el Sr. Juan Ramón Castro –gestor del conjunto- y un afamado director de orquesta- al responderle aquél que los habitantes de la Parroquia San Agustín del Sur sí tenían “madera”, término relacionado con la seriedad y calidad interpretativa de los integrantes del grupo. La inclusión de los conceptos de *folklórico* y *experimental* en el nombre del conjunto se debe a la sugerencia e iniciativa del ya fallecido escritor y artista plástico de San Agustín del Sur, Filarbeto Guzmán “Fili”, quien siguió al grupo a lo largo de toda su trayectoria, desde el proceso de creación hasta su consolidación musical. De este modo, “El Madera”, como también se le conoce popularmente, se convierte rápidamente en una referencia artística musical, con un quehacer cultural sostenido e íntegro.

El autor de esta investigación, quien compartió en diversas ocasiones con los miembros del Grupo, se permite afirmar que los muchachos del Grupo Madera –como lo llamaremos en lo sucesivo para abreviar a lo largo de este trabajo- fueron los primeros en hacer música venezolana utilizando y mezclando tambores afroamericanos de diferentes orígenes, como las tumbadoras, los tambores gaita, los batá, las congas, los pujao, los culo'e puya y los tambores dominicanos, construidos además *in situ* por Carlos Rodríguez, vecino del barrio La Charneca de San Agustín de Sur.

Una parte importante de los integrantes del Grupo Madera venía fomentando desde los años 60 la idea de conformar un conjunto musical de esta naturaleza. Sus antecedentes en el barrio los hallamos en los conjuntos de música navideña venezolana dedicados a tocar aguinaldos y gaitas, como Los Colosos de Rodas, Los Hijos de Zoila y Los Gaitétricos. Finalmente, el grupo deriva en Los Super Crema, con una tendencia más definida hacia la salsa que hacia la música navideña. Finalmente, sus integrantes consiguen conformar el Grupo Experimental Folklórico Madera.

Muchos de los integrantes de este conjunto musical trabajaban paralelamente con otras agrupaciones musicales profesionales: Juan Ramón Castro con la orquesta La Crítica, Jesús “Chu” Quintero y Felipe Rengifo “Mandingo” con el grupo de Vitas Brenner y La Banda de Gerry Weil, Carlos Palacios con el afamado grupo Trabuco de Venezuela, y Ricardo Quintero con el compositor y arreglista Alfredo Naranjo. Es de destacar que en conversaciones con los muchachos del Grupo Madera, afirmaron que Ricardo Quintero fue además el autor de la canción *Esta risa no es de loco* que se diera a conocer por la interpretación de Perucho Torcat, cantante del grupo salsero Los

Dementes, interpretada luego por Héctor Lavoe y la Orquesta de Eddy Palmieri en New York.

El Grupo Madera crea nueva música a partir de géneros, toques y ritmos folklóricos afroamericanos, contribuyendo con la actualización de las formas tradicionales caribeñas hacia tendencias más contemporáneas, especialmente, el son cubano, el bolero caribeño y el guaguancó, agregando además instrumentos de cuerdas, voces articuladas con letras en castellano, una coreografíaailable y una batería de tambores de ascendencia africana. Entre los éxitos propios del Grupo Madera encontramos *El frutero*, Autor: Alfredo Sanoja; *Este barrio*, Autora: Alejandrina Ramos; *Canto al Madera*, una creación colectiva de sus integrantes; *Himno al Madera*, Autor: Juan Ramón Castro; *Compañeros*, Autores: Ricardo Quintero y Juan Ramón Castro. Este número constituyó uno de sus mayores éxitos comerciales, debido sobre todo al contenido de la letra. Paralelamente, destacó en el grupo la fusión del cuerpo de baile con el ensamble vocal-instrumental. Este cuerpo estuvo dirigido básicamente por Nelly Ramos conjuntamente con sus dos hermanas Aleja y Nilda Ramos, donde también colaboraron Luis Orta, Carlos Daniel Palacios, Felipe Rengifo “Mandingo”, Héctor Romero, Ricardo Quintero, Jesús Quintero, Oscar Farides Mijares y Juan Ramón Castro, entre otros. Por tales motivos, el estudio de los aportes del Grupo Madera brinda datos fundamentales para la comprensión de cómo se actualizaron las manifestaciones folklóricas autóctonas a partir de una fusión de elementos organológicos, genéricos y estilísticos, y cómo el Grupo Madera contribuyó con sus creaciones musicales a una ampliación de posibilidades de este rico acervo musical.

Pero más allá de su indudable contribución a la música venezolana de la época, el Grupo Madera se destacó como uno de los experimentos socio-musicales más ricos e interesantes de la música urbana caraqueña de los años setenta y ochenta. Desarrollado a la orilla del cerro en el Barrio Marín de la Parroquia San Agustín, con sus empinadas escaleras y estrechos callejones, la experiencia del Grupo Madera abrió nuevos caminos musicales que permitieron la difusión a nivel nacional e internacional de un singular legado socio cultural para las nuevas generaciones de artistas. Efectivamente, el Grupo Madera se dedicó con ahínco -en el transcurso de sus tres fructíferos años de presentaciones públicas- a un desarrollo excepcional del medio cultural y musical local, demostrando una vocación de servicio sin intereses personales y no de lucro, actuando siempre como verdaderos líderes comunitarios. Es por eso que nos interesa mostrar en el transcurso de la investigación, el papel jugado por esta agrupación como modelo de la animación sociocultural en Venezuela. Los integrantes del grupo se propusieron sentar un precedente sin igual en la historia del país, cuando desde su misma creación se abocaron al trabajo sociocultural en el Barrio Marín, democratizando el acceso a la cultura a través del canto y del baile, dejando tras de sí un legado de acción social y altísimo nivel artístico.

El trabajo de grado está estructurado en tres (3) capítulos. El Capítulo I se centra en el planteamiento del problema central, cual es determinar el rol del Grupo Madera como modelo de acción sociocultural en la Venezuela de los años 1977 a 1980. El Capítulo II aborda el marco de estudio, con un abordaje del contexto histórico y la formulación de los conceptos de animación socio-cultural y cultura popular que vamos a manejar a lo largo del trabajo. En el Capítulo III abordamos el marco metodológico,

que incluye el diseño de la investigación, los criterios de selección de la muestra, los términos de validez y confiabilidad, la descripción de las técnicas e instrumentos diseñados para la recolección de los datos. Luego se incluye la Presentación y Análisis de los Resultados con base en el marco previamente establecido y finalmente se presentarán las Conclusiones, Recomendaciones, las Referencias Bibliográficas y Anexos.

CAPITULO I

El Llamado de la Sangre

A finales del año 1977, en el corazón del Barrio Marín de Caracas, se estaba gestando un fenómeno sin precedentes en la historia del país. Se trataba de un movimiento socio-cultural independiente del patrocinio del estado, en tanto éste no contaba para aquél entonces con las políticas necesarias y suficientes que le brindaran acceso a los bienes culturales a los sectores más necesitados de las barriadas caraqueñas. Entre los miembros más conspicuos del Grupo Madera encontramos a Félix, Domitila, Muñeca y Juan Ramón Castro, hijos de Isidora Castro. Juan Ramón fue quien ideó, junto con los hermanos Quintero, el nombre “Madera” para el grupo. También está Carlos Daniel Palacios, nacido en Caracas, hijo de Francisca Palacios, barloventeña, quién además tuvo a Francisco y a Elba Palacios. Un percusionista excepcional es Felipe Rengifo. Gracias a su maestría con estos instrumentos musicales fue bautizado por la comunidad cariñosamente con el sobrenombre de “Mandingo”. Éste venía también de una familia de músicos del Barrio Marín, miembros de la agrupación musical conocida como Frank y su Tribu, integrada por toda su familia. Todos ellos barloventeños. También estuvo en el Grupo Madera Oscar Farides, hijo de Cruz Montilla y Mercedes Mijares al igual que Crucito Mijares (su hermano), oriundos del Estado Yaracuy. Hoy en día sus descendientes habitan fuera del Barrio Marín, sólo queda su antigua casa de la cuarta calle de Marín, sector la Palma de San Agustín del Sur.

Posteriormente, se fueron integrando otros vecinos del sector agustiniano -tanto tuyeros como barloventeños- para terminar de darle consistencia a este gran proyecto músico-cultural. En primer término encontramos a las hermanas Nelly, Alejandrina, Nilda y Tibusay Ramos, provenientes de Sotillo, estado Miranda, quienes formaban parte del cuerpo de baile. De igual manera se incorporaron al mismo los hermanos; Luís, Miriam y Ricardo Orta, nacidos todos en Caracas pero de padres mirandinos. Carlos Orta llegó a ser un coreógrafo de fama internacional. Por último, cabe mencionar la participación en esta especialidad de Ángel Silvera, Alfredo Sanoja, Marcela Hernández e Irma Istúriz, quienes aún viven en la tercera calle de Marín, otros han cambiado de residencia en Caracas (Fotografías Anexo A).

Así, este grupo de jóvenes venezolanos -ansiosos de crear algo fuera de lo común- fueron ensamblando un ambicioso proyecto musical, que paulatinamente comenzó a definirse, para crecer luego sin detenerse:

El pasado mes de noviembre surgió en Marín (populosa barriada de San Agustín del Sur) un grupo con todos los hierros, bravo de verdad, pura madera. Allí precisamente estaba el nombre Grupo Madera. Bastó una conversación en una fiesta por la Vuelta del Casquillo para conformar este nuevo grupo que, hasta los momentos no ha sonado pero, según lo observado por nosotros, va a causar furor entre los amantes de la música latina. La diferencia del Grupo Madera con los restantes del patio, consiste en que tres bailarines se presentan en el escenario acompañados de tres tumbas: Prima, Puyao y Erriscoa. Una especie de toque de batá, pero a lo criollo. (Méndez, 1978, p.3).

El Grupo Madera marcó así, desde el mismo momento de su creación, el camino a seguir, motivando a otros artistas con el lema de una de sus canciones: Este Barrio, cuyo principal Coro, dice: *Todos los barrios unidos vamos a cantar ahora*. A mediano plazo se plantearon un proyecto mucho más ambicioso, fue el desarrollo de talleres-escuela

como Yekuana, El Afinque de Marín, el Centro Cultural Deportivo y Artístico de San Agustín del Sur, entre otros novedosos proyectos de interés social:

Aparece el baile de vientre, de hombros, las caderas una detrás de la otra. Hombres y mujeres. Es la gente del Grupo Madera, gente de San Agustín. Nietos de Barlovento, Trinidad, nietos de negros que siempre cantan y bailan, sea cual fuere el motivo. Si hay dinero, si no lo hay, si alguien muere o nace, hay que bailar y tocar. Bajan las empinadas calles de Marín: media familia Quintero, otro tanto de la familia Ramos. Luego Carlos Daniel Palacios y Cecilia Becerri. La gente del Madera se ha formado artísticamente en las calles del barrio Marín de San Agustín, célebre no sólo por sus percusionistas, sino porque es visitado por cuanto salsero se respete. (Caballero, 1979, p. 16)

El Grupo Madera hizo realidad esa gran idea de patria cultural compartida para todos los venezolanos, impregnados de experiencias musicales diversas, organizándose y presentando proyectos en la comunidad donde vivieron con la intención de hacer posible el surgimiento de un movimiento étnico, cultural, didáctico y social, logrando alcanzar en muy poco tiempo una posición importante en el panorama musical de la urbe:

El grupo Madera es creación única del pueblo. Por ello el barrio Marín puede decir orgulloso que ese grupo de músicos y el movimiento cultural que ellos liderizan les pertenecen en forma total. Para el grupo Madera no hubo jamás becas, ni ayudas; su existencia se debió exclusivamente a la actividad cultural del barrio y al coraje de cada uno de los integrantes de la agrupación. Todos estos jóvenes surgieron de una comunidad violenta, llena de necesidades y de la cual daban cuenta los medios de comunicación sólo cuando se producían duelos a tiros o atracos. (Penzo, 1980, p. 3).

De esta manera, madres, padres, tíos y abuelos, se fueron motivando y comenzaron a llevar a sus hijos a los talleres de danzas, de tambores, de canto popular y de canto coral, donde muchos de ellos alcanzarían a futuro, una nueva profesión, adquiriendo una amplia cultura, una visión de futuro y una excelente preparación artístico – musical, para darse así a conocer como músicos a nivel nacional e internacional. Agrupaciones profesionales como la orquesta Los Peniques, la de Porfi

Jiménez, Cuerdas de Antaño, Los Antaños del Estadium, el Trío Matamoros, Casino de la Playa, Los Melódicos, la Billo's Caracas Boys, Federico y su Combo Latino, La Sonora Caracas, la orquesta de Chucho Sanoja, Los Dementes, el Grupo Cimarrón, El Trabuco Venezolano, Los Caciques, la Orquesta Sinfónica Venezuela, la Orquesta Filarmónica Nacional, la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, la Banda Marcial Caracas, la Banda Marcial de los Bomberos, la Banda de los Vigilantes de Tránsito del Llanito, la Banda de Música de Petare entre otras, cuentan entre sus filas a prestigiosos músicos nacidos y formados en San Agustín del Sur. Se debe fundamentalmente a los integrantes del Grupo Madera fueron la gestión de este movimiento musical tradicional urbano, reivindicando el tambor y las prácticas de baile como un hecho cultural por sí mismo más allá de ser cantos de esclavos, reviviendo así la tradición autóctona del toque de tambores, manifestación musical casi olvidada en el territorio venezolano. El Grupo Madera, con su arduo trabajo y dedicación, recuperó para el país entero los toques de tambores oriundos de África que antiguamente servían para la guerra, para ritos y fiestas ancestrales, como medio de comunicación social y ofrendas, devolviendo a los venezolanos un pasado casi olvidado que muchos venezolanos llevan en su sangre, como heredad cultural de sus raíces africanas más antiguas, genuinas y profundas.

Afortunadamente, estas manifestaciones comunitarias folklóricas musicales desarrolladas en el Barrio Marín por sus habitantes, fueron recogidas en un filme documental de 24 minutos, llamado inicialmente *El Barrio de la Salsa*, dirigido por los cineastas venezolanos Jacobo Penzo y Carlos Azpúrua:

Una aproximación a los orígenes de la música afrolatina, concretando su evolución en el barrio caraqueño de Marín en San Agustín del Sur, es el tema del documental que bajo el título de *El Barrio de la Salsa*, acaba de finalizar

el joven cineasta venezolano Jacobo Penzo, con el subsidio del Concejo Municipal del Distrito Federal. En el filme se hacen evocaciones orales y visuales a través de las reflexiones de los músicos del barrio agrupados en el conjunto Madera, cuya puesta en escena reúnen la poesía negroide y los ritos gestuales provenientes de África, con las instrumentaciones de percusión y los cantos latinos más arraigados en el Caribe. (Mata, 1978, p. 1).

Este cortometraje sirvió de base para un documental de mayor duración conocido como *El Afinque de Marín*, el cual ganó el Quinto Premio Nacional al Cortometraje en el Festival de Cine de Mérida en 1980. Este filme reivindica, justifica y proyecta hacia el mundo a través del séptimo arte los valores de la gente del Barrio Marín, y recoge las actuaciones, actitudes y pensamientos de los miembros del grupo. Para darnos una idea del éxito alcanzado por esta película, habría que destacar que en los primeros años de 1980, reunió en las salas de cine a más de 80.000 personas, lo cual constituyó un record nacional:

El documental inserta una mirada dentro de una barriada popular caraqueña y desde allí los personajes se describen a sí mismos, se asumen con una vitalidad real para hablarle a la ciudad, urbe de concreto, de autopistas y centros comerciales. Es ahí justamente en la otra banda frente a Parque Central donde el Barrio Marín se afina. Todo transcurre entre lo cotidiano, lo popular allí Pedro Guapacha, Nené Quintero, Felipe Rengifo Mandingo, la gente del grupo Madera y los habitantes del barrio Marín son los protagonistas y narradores (Quiroz, 1980, p. 1).

Se puede señalar, que dentro del ámbito musical nacional e internacional imperaba para aquellos momentos, el hecho de que los integrantes, del Grupo Madera fueron influenciados por muchas agrupaciones extranjeras de las cuales se nutrirán, por considerarlos una vanguardia artístico cultural. Entre los conjuntos que tuvieron mayor impacto en la estética del Madera encontramos al Grupo Folklórico y Experimental Newyorkino y a Irakere. Este último era considerado por los expertos como el fenómeno musical más significativo de América Latina y el Caribe.

En el contexto nacional donde surge el Grupo Madera encontramos conjuntos de música popular como Los Darts, Azúcar Cacao y Leche, Los Impala, Las Cuatro Monedas, Trino Mora, Henry Stephen, Cherry Navarro, José Luís Rodríguez, Hugo Blanco, Lila Morillo, Mario Suárez, Héctor Cabrera, Néstor Zavarce, Aldemaro Romero, Juan Vicente Torrealba y sus Torrealberos, y también otros cantantes y compositores, como las hermanas María Teresa y Rosa Virginia Chacín, la Primerísima Mirla Castellanos, Mirtha Pérez y el compositor Chelique Sarabia, todos ellos pertenecientes al género popular musical venezolano, quienes eran los más conocidos en las décadas de los sesenta a los setenta.

Igualmente, no se quedaba por fuera la influencia del rock que venía del Norte América y de Europa, al igual que la del pop de artistas mexicanos como César Costa (quien interpretaba en castellano las canciones de Neil Cedaka) Enrique Guzmán, Palito Ortega y los Tim Tops, entre otros. Estas innovaciones musicales llegaban a Venezuela a través de la radio y la televisión desde todo el mundo, a través de programas paradigmáticos como “La música que sacudió al mundo” dirigido por el locutor Alfredo Escalante. No deberíamos dejar de mencionar en esta historia de la música moderna a la agrupación británica The Beatles, que causó gran impacto y revolucionaron a todo el mundo no sólo con su música, sino la moda y el corte del pelo:

En 1964 llegaron a nueva York los Beatles, un cuarteto inglés que en menos de un año revolucionó totalmente el mundo de la música popular internacional. Pero la importancia de los Beatles, ya en este año 64, exlimalimitaba el simple marco de la música. Apoyados por la más inteligente y ambiciosa campaña publicitaria conocida hasta ese momento, los Beatles se convirtieron en representantes de un nuevo movimiento internacional, un movimiento juvenil que en Europa y los Estados Unidos llegó a adquirir todos los niveles de una contracultura poderosa y efectiva. (Rondón, 2004, p. 35).

Poco tiempo después aparece otro grupo de rock británico The Rolling Stones, apodados por la prensa como sus “Majestades Satánicas”, los chicos malos del rock, debido a las letras de sus canciones como *Simpatía por el Diablo*, o *A mil años luz de mi casa*, que hacía una apología a los viajes producidos por el consumo de drogas y diversas sustancias psicotrópicas.

Estos dos grupos de inmensa fama mundial -al igual que otras buenas agrupaciones de otras latitudes- se podían oír a través de otros programas radiales que difundían las radios venezolanas, como “El *hit parade* de Venezuela”, transmitido por Radio Caracas Radio; o “El traga diez de los éxitos”, radiodifundido los domingos desde las 4:00 pm hasta las 9:00 pm. Del mismo modo, es importante recordar el programa dirigido por el finado Fidas Danilo Escalona (1933 – 1985), transmitido a las doce del medio día de lunes a viernes por Radio Difusora Venezuela, y a quién se le atribuye la invención del término “salsa” para definir el género de la música caribeña afro-latina: “Muere a los 52 años de edad, le apodaban el Bigotón. Pionero, locutor y productor radial. Su programa, ‘La hora de la salsa, el ritmo y el bembé’, fue uno de los más escuchados. El introdujo el término salsa para nombrar a nuestro ritmo afrocaribeño.” (Briceño, 2013, p.28). En dicho programa se escuchaba lo último en cuanto a música afro-cubana, de Puerto Rico y del Caribe, al igual que la salsa que venía de New York, impulsada por la orquesta La Perfecta de Charly y Eddie Palmieri con el apoyo de la Fania All Stars:

Palmieri, con todo el sólido prestigio que había acumulado desde los lejanos días de La Perfecta, se convirtió en un líder que fue aglutinando a una serie de músicos, que de una a otra manera, se identificaron con esa misma rebeldía.

Fue así como Eddie, ya avanzado el año 71, logró montar una de las mejores bandas salsosas de que se tenga memoria. (Rondón, 2004, p. 103).

Toda esa música era admirada, escuchada y reproducida por esa “comuna zanahoria” que surgía en el Barrio Marín bajo el eslogan mundial de “Paz y Amor”.

Refiriéndose al celeberrimo Festival de Woodstock, símbolo de esa época:

Queda claro que 1969, fue un año singular. Culturalmente se trata de una serie de acontecimientos que generó un viraje en la historia. Nadie puede ser indiferente al hecho de que más de 40.000 personas se reunieran, sin mayor seguridad ni planificación, en una granja ubicada en Bethel, en el estado de New York y se sumergieran durante tres días en una fiesta de amor, música y alucinógenos sin que sucediera ningún hecho lamentable. (Guarache, 2009, p. 4).

Fue el tiempo de la Psicodelia, de luces estroboscópicas, negras y moradas, tiempo de las drogas psicotrópicas como la marihuana, el hachís y el LSD, el movimiento hippie, que tenía como lema “Haz el Amor y no la Guerra”. Se oía el *Pata Pata Standing Go* con la cantante sudafricana Miriam Makeeba, alcanzando el primer lugar del *Hit Parade* de Venezuela, junto al *Bossa Nova* que venía de Brasil: tiempos de la *Chica de Ipanema* y *Desafinado*, con una pléyade de cantantes brasileños como Elis Regina, Roberto Carlos, Milton, Nelson Ned, María Bethania y su hermano Gaetano Veloso, Gal Costa, Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Javan, Toquinho, Antonio Carlos Jobim, Vinicio de Moraes y Sergio Mendes con Viramundo, *The fool on the hill* y *Mais que Nada*, entre otras hermosas canciones.

Todo este bagaje musical internacional, saturan la radio nacional de música extranjera, debido a una pugna comercial existente entre las industrias disqueras. Así fue que en Venezuela se tuvo que aplicar el célebre decreto del 1 x 1, que obligaba a las radiodifusoras a colocar, al lado de una canción extranjera, una venezolana, para equilibrar los gustos y darle oportunidades a los artistas del patio. Es dentro de este

marco musical que surge la llamada Onda Nueva, creada y liderada por Aldemaro Romero en el piano, el Pavo Frank en la batería y Romerito en el bajo eléctrico, lo que constituyó una verdadera revolución musical, siendo una música compleja en su ejecución.

Este efervescente medio musical viene a impactar de manera crucial los gustos y necesidades expresivas de los muchachos de “La Comuna Zanahoria” de San Agustín del Sur, afectos hasta ese momento sólo a la búsqueda del conocimiento y a la sana recreación cultural y musical, poniendo en funcionamiento una proyección propia artístico-musical con las ideas extraídas de todo ese *boom* cultural global por el que fueron influenciados o motivados inicialmente. ¿Qué iban a sospechar en ese momento esos jóvenes soñadores nacidos en el seno de las veredas y de los angostos callejones de San Agustín del Sur, que estaban benditos por la música y que sus nombres se iban a perpetuar en la historia cultural de Venezuela y del mundo? Bajo ese clima de sana innovación musical, vienen creciendo los actores de una nueva cultura musical, representados en diversos grupos musicales del géneroailable:

Desde los viejos días de Los Dementes, Federico y su Combo, el Sexteto Juventud y demás grupos salsosos de los sesenta, Venezuela no había podido seguir cultivando nuevas agrupaciones que se acoplaran al pulso de vanguardia que ya empezaba a sentirse en el ambiente local. Los mismos melómanos de antes, los que difícilmente cambiaron el gusto muy a pesar de las modas internacionales, ya estaban al tanto de de todo lo que sucedía en Nueva York. (Rondón, 2004, p. 283).

Como ya se mencionó, la influencia del Grupo Folklórico y Experimental Newyorkino así como de Irakere de Cuba catalizará en el Barrio Marín una fusión con ritmos afrocubanos, como el son cubano y el guaguancó, los ritmos afropuertorriqueños como la bomba y la plena, la cumbia colombiana, los ritmos

tradicionales de Venezuela como el joropo y la fulía, la fusión experimental de salsa y free jazz (representada en el grupo Xabañon), además de los ritmos afro-norteamericanos como el blues y el rock. De modo, que en el Barrio Marín es donde se desarrollaría un movimiento cultural musical que tendría su origen en Los Gaitétricos, grupo de música de ambientación navideña. Este grupo de música navideña trabajó durante cinco años, fue el primero en Caracas que marcó una pauta innovadora en su estilo. Los Gaitétricos estuvo conformado por Ricardo Quintero, Carlos “Nene” Quintero, Jesús “Chú” Quintero, Juan Ramón Castro, Alexis Ramírez, Sarabia, Freddy “Boca e Pato”, Luís Quintero, Freddy Gil, Hugo Herrera y Miriam Rodríguez como su única cantante.

Sintiendo que la rumba con Los Gaitétricos se acababa inevitablemente al final de las fiestas navideñas, estos jóvenes se vieron en la necesidad de crear una agrupación que no sólo les permitiese canalizar sus inquietudes artístico – musicales y culturales por el resto del año, sino que además le procurara el financiamiento para sus actividades. De allí nace Los Super Crema, agrupación de música popularailable conformada por Juan Ramón Castro en los bongós, Ricardo Quintero en la guitarra grande, el Zurdo como bajista, Alexis Ramírez en el timbal, Javier Madriz en la tumbadora, Manuel Madriz en los coros y Carlos Daniel Palacios como cantante oficial.

Más tarde, Faride Mijares toma las tumbadoras y Javier Madriz pasa a integrar el Coro. Este grupo los perfiló definitivamente como los líderes de una nueva música popular urbana de la zona. Esta banda constituirá un hito en la transición hacia el Grupo Madera, que quedó finalmente constituido por Juan Ramón Castro, Ricardo Quintero,

Felipe Rengifo, Jesús Quintero, Carlos Daniel Palacios y Oscar Farides Mijares como ejecutantes.

No obstante esta situación, los integrantes del Grupo Madera se negaron tajantemente a hacer música comercial, de venta fácil, y optaron por el camino de la experimentación. Por eso tuvieron problemas para grabar su primer disco. Velvet, la empresa disquera, consideraba que había demasiados tambores y que las letras no eran acordes con el mercado del momento. Sin embargo, al final se llegó a un acuerdo y el proyecto se pudo realizar en los términos planteados inicialmente:

Esta agrupación, una de las poquísimas que aún en la zona metropolitana se mantienen vírgenes, incorruptas e impropitables, es otra de las consecuencias de la profunda cultura sociomusical del barrio Marín de San Agustín. Bueno primero que todo no creían en nuestro trabajo dice Chu, los de las disqueras argumentaban que eso era mucho tambor y que a la gente no le iba a gustar. Lo más cómico de todo es que el disco salió tal cual queríamos y hasta se pegó un número: Compañeros. (Montiel, 1980, p.3).

Por su parte, las empresas disqueras se empeñaban en pedir más sonos por ser bailables y pegajosos. Considerando que no debían darles la espalda al folklore, los integrantes del Grupo Madera sostenían que aunque los tildasen de socialistas seguirían creyendo con vehemencia en su proyecto nacionalista, suramericanista y venezolanista:

Otro problema lo constituyó las letras, todas con un sentido humano, social, nacional y latinoamericano. La compañía grabadora tenía miedo, porque todo trabajo enmarcado en esa línea nacionalista enseguida tienen que tildarlo de socialista. La disquera quiere imponernos criterios comerciales, como por ejemplo: que las piezas en su mayoría sean sonos, que son más bailables y aceptables masivamente. Pero nosotros no queremos caer en eso, porque Madera es una labor con sentimiento y creemos en nuestro trabajo. (Montiel, 1980, p.3).

Particularmente, y a manera de reflexión, pensamos que los fundadores del Grupo Madera fueron actores naturales, ya que sin poseer estudios de ninguna índole, fueron

humildes trabajadores como cualquier otro obrero, que se empeñaron en conquistar un público y un sentir musical, artístico cultural que agradara a la comunidad:

Dentro de este contexto el trabajo del Grupo Madera debe considerarse como excepcionalmente brillante. Sus faenas diarias tuvieron por escenario la populosa urbe de Caracas, sus barrios populares donde se atrincheraron para luchar contra la imitación fácil de los seudouniversal envolvente, contra la desmovilización permanente de la identidad. No les dio temor hermanar las manifestaciones afroantillanas con las formas culturales más características del negro venezolano, ni con el ritmo vertiginoso de la salsa contemporánea. Lejos de perder coherencia expresiva mediante su labor multifacética, lograron sentar una verdadera cátedra de autenticidad, de identidad genuinamente sentida. (Mosonyi, 1980, p. 1).

De acuerdo a estos argumentos, fue un grupo de jóvenes del barrio, quienes por amor al arte y sin fines de lucros personales, tomaron como arma el escenario, y con muy pocos recursos se pusieron a trabajar. Sin embargo, siempre mantuvieron unos fundamentos filosóficos e ideológicos muy claros, tornados en máxima expresión de organización popular en torno a la práctica del canto, la música y de la danza. De esta manera es como surge una matriz autóctona de investigación y acción social, desde el seno del Barrio Marín, como lo describe el siguiente comentario aparecido en la revista

Páginas:

Los aplausos no sólo por su excelente interpretación de las diversas expresiones negras del Caribe y de los Valles del Tuy, sino por su constancia, por su sacrificio, por su empeño en rescatar nuestra música, porque a pesar de que no tienen dinero para adquirir sofisticados instrumentos, se valen de todo para reproducir los sonidos negroides a la perfección, a pesar de que no cuentan con grandes ingenieros de grabaciones, ni están fogueados con el público, logran producir su primer LP. Con tanto cariño y autenticidad, que los expertos en el mundo discográfico les pronostican que será uno de los grupos más poderoso del país. (1980, p. 13).

Como se ha podido observar -y de manera paradójica- fueron los medios de comunicación de masas los encargados de difundir a todo lo ancho del país a esta genuina agrupación que desde los 60 venía trabajando para encontrar una forma

consistente de expresar sus sentimientos en torno a la situación de desequilibrio social que existía en el país. De modo que fueron los mismos medios quienes le otorgan al Madera esa legitimidad como animadores socioculturales, dejando registrado este testimonio en las páginas de la prensa venezolana. Venezuela entera escuchó, lo bailó y lo gozó, y adoptó al Grupo Madera como hijos eternos que a través de sus cantos, danzas y música, jamás morirán, ya que siempre fueron creando nuevas expectativas en sus cantos y danzas folklóricas, volviendo a las raíces profundas de la patria como lo demanda esa interioridad espiritual africana de sus ancestros culturales:

El Madera era un grupo formado por jóvenes provenientes de un barrio marginal, que no por esa condición de marginal deja de ser un ejemplo para el resto del país por su constancia, Ese barrio se llama Marín y en él se está desarrollando un movimiento cultural de proporciones increíbles como lo es el Afinque de Marín. Madera no ha muerto, está vivo en todos aquellos que escuchamos su canto y lo sentimos correr por nuestras venas. Madera no ha muerto, ni debe morir, esa es la consigna, porque un día todos los barrios se unirán para cantarle a la libertad. Porque un día Madera será Venezuela entera. (López, 1980, p. 3)

Los integrantes del Grupo Madera fueron convocados a charlas, talleres, festividades, convenciones y encuentros de diversas agrupaciones en barrios hermanos de la capital, instituciones culturales, teatros, plazas, colegios, liceos de Caracas y del interior del país; a la Universidad Central de Venezuela, la Universidad Simón Bolívar, la Universidad Católica Andrés Bello, el Colegio Universitario de los Teques, el Instituto Pedagógico de Caracas, al Teatro Municipal, Teatro Alcázar, Teatro París, Carpa del Ateneo, Concha Acústica de Bello Monte, Poliedro de Caracas, Cárcel del Junquito; visitaron regiones del interior del país como Ocumare del Tuy; Caucagua, Curiepe, Sotillo, La Guaira, Barquisimeto y Río Chico, entre otras localidades:

Comenzaron entonces las invitaciones provenientes de distintos lugares de Caracas, iniciándose la primera de ellas en la desaparecida Casa Monagas, el 18 de noviembre de 1977. A partir de esta fecha prosiguieron otras once

presentaciones que culminaron el 30 de diciembre de 1977, en el Club Bancario del Paraíso. Durante ese año (1978), tuvimos presentaciones en el Poliedro de Caracas con Vitas Brenner, de nuevo en el Club Bancario en un homenaje al Sexteto Juventud, en los Caobos en un homenaje a Magdalena Sánchez, en la semana aniversario de la Escuela de Psicología de la Universidad Central de Venezuela, en las Fiestas Patronales de Caucagua (Marrero, 2004, p. 178).

Los integrantes del Grupo Madera tuvieron múltiples apariciones en el cine y en programas de radio y televisión. Entre los años 1977 y 1980 efectuó a nivel nacional e internacional un total de ciento diez (110) presentaciones, hasta el momento de su desaparición física de los escenarios. En muchas de estas representaciones apoyaron inclusive la causa de luchas sociales de otros pueblos, entre los que se destacan Cuba, Honduras, El Salvador, Nicaragua, y varias localidades del continente africano. (Fotografías Anexos B, C, D, E, F y G). Destaca especialmente el Acto de Solidaridad de Venezuela Firme con Cuba, donde actuó el Grupo Madera, realizado en el Aula Magna de la UCV el 13 de febrero de 1980. Los oradores de orden fueron José Herrera, Cesar Rengifo y Roberto López. Asistieron como invitados especiales importantes personalidades del momento como Miguel Layrisse, Gustavo Díaz Solís, Ramón J. Velásquez, Héctor Silva Michelena, Miguel Acosta Saignes, Edmundo Chirinos, Rafael Di Prisco, José Vicente Rangel, Gustavo Machado, Pompeyo Márquez, Julio Escalona, Ignacio Arcaya, Jaime Lusinchi, Guillermo García Ponce, Jesús Paz Galarraga, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Teodoro Petkoff, Rafael Pizani, Jesús Faria, Eduardo Machado, Rafael Iribarren; y los acompañaron artistas como Simón Díaz, Morella Muñoz, Alírio Díaz, Alfredo Sadel, Ali Primera, Rafael Salazar, Balbino Blanco Sánchez. También asistieron diputados y políticos como Moisés Moleiro, Eduardo Semtei, Segundo Meléndez, Alonso Ojeda, Héctor Pérez Marcano, Noel Sirit, Macario González, Eduardo Gallegos, Hugo Negretti y José A. Martínez, entre otros (Ver Anexo H).

El Grupo Madera, como compañeros de cantos y labores que eran, fueron así estrechando lazos de unión hacia su público. Con el gran mensaje de su poesía, el repique de tambores y la danza se fueron unificando como grupo, convergiendo en una sola idea, plasmada de forma magistral en una canción incluida en su disco *Compañeros*, cuyo planteamiento tiene un profundo contenido temático denominado precisamente “Pan, Trabajo y Tierra”, donde se vislumbran las grandes ideas de libertad para los campesinos, para los indígenas y para los habitantes de los populosos barrios de Caracas:

Nacieron hace 32 años. Fueron la esencia de San Agustín del Sur y se jactaban de haber cuajado sus ideas en el lodo acumulado en las calles del barrio. Surge en San Agustín, Marín. Pedrito Guapacha fue el gran bongosero de San Agustín, hizo escuela y sus hijos mantienen la tradición. De esa camada de muchachos nació hace 32 años Madera, para destacar la originalidad. Compañeros de cantos y labores, compañeros de la libertad. En el campo donde dejas tu vida si; tu presente y tu futuro está. (Méndez, 2002, p. 2).

Finalmente, llega el año aciago de 1980, que se recuerda por la tragedia ocurrida un fatídico 15 de agosto en el río Orinoco, que les segó la vida a la mayoría de los integrantes del grupo. Éstos viajaban confiados y felices a bordo de una embarcación, la Falka Esther, que lamentablemente no reunía los requisitos mínimos de seguridad de estas embarcaciones utilizadas para el turismo (luego se supo que los salvavidas estaban bajo llave). Salieron del puerto fluvial de Samariapo hacia San Fernando de Atabapo, con el río crecido y con un mal tiempo sin saber el destino que les esperaba:

Tal día como hoy, el 16 de agosto de 1980, los medios de comunicación difundieron la noticia de la tragedia ocurrida el día anterior, 15 de agosto, al hundirse la embarcación Falka, de la Fundación del Niño, en las aguas del río Orinoco, a 70 kilómetros de Puerto Ayacucho Amazonas. Hubo 18 jóvenes desaparecidos, pertenecientes al grupo musical Madera, del barrio Marín de San Agustín del Sur, en Caracas. La embarcación no tenía salvavidas y su tripulación fue acusada de negligencia. La tragedia conmovió al país debido a

las simpatías que había conquistado el grupo Madera entre todo el pueblo. (Ponce, 2012, p. 6).

Esta tragedia convirtió al Grupo Madera en modelo, paradigma, de la lucha social aunada al más alto nivel artístico, tal como lo expresó alguna vez el fallecido cantante Carlos Rodríguez “Carlín”, quien era oriundo de la Parroquia de San Agustín:

Es lamentable que hoy en día se hayan perdido estos grandes valores, porque aquí en San Agustín nació el más bello ejemplo de dignidad y participación. Aquí nació el auténtico grupo Madera. Pienso que es difícil lograr algún día igualar el talento de estos grandes artistas, sin embargo en ningún momento pensamos en ahogarnos en llanto sino que tenemos el compromiso de seguir adelante y “vamos a luchar y a ganar” (Marrero, 2004, p.124).

A propósito de cómo y por qué se construye socialmente un paradigma de este tipo, surgen algunas reflexiones trascendentales que intentaremos desarrollar a lo largo de este trabajo, y que dejamos planteadas aquí a modo de preguntas: ¿Cómo crecen y se afianzan los valores en la conciencia del hombre? ¿Cómo nace en un individuo el sentido de pertenencia hacia el país que lo vio nacer? ¿Cómo se fomenta en el hombre y en lo más profundo de su ser su propia idiosincrasia? ¿Por qué el hombre tiende a buscar un reencuentro con su pasado? ¿Qué consecuencias positivas tuvo para el país la creación del Grupo Madera? ¿Cuáles fueron los elementos y las relaciones externas que rodearon la evolución y desarrollo del Grupo Madera, resaltando de manera muy especial el estrecho vínculo que mantuvieron a través de su arte, con las comunidades locales y nacionales?

Las respuestas a estas interrogantes se encuentran en las innumerables reuniones, fiestas, parrandas y tertulias que armaban todos los días los jóvenes y adolescentes que se formaron alrededor del grupo, quienes sentían la imperiosa necesidad de expresarse, comunicarse y poner de manifiesto sus preocupaciones artísticas y su sensibilidad

social, convirtiéndose en caja de resonancia del sentimiento general de esa vasta comunidad de venezolanos del Barrio Marín. Esta experiencia directa es la que nos ha inspirado y permitido encontrar algunas de las respuestas a estas preguntas, y que dejaremos plasmadas en esta investigación.

Objetivos de la Investigación

El objetivo general de esta investigación consiste en determinar cuál fue el rol que jugó el Grupo Madera como animadores socioculturales en la Venezuela de finales de los años setenta, en especial, en los tres años que van de 1977 a 1980.

Para alcanzar este objetivo general, hemos de cubrir algunos objetivos específicos. En primer lugar, nos toca describir el contexto sociocultural de creación y consolidación del Grupo Madera en el Barrio Marín.

Para ello, resumimos el proceso de conformación del grupo, sus integrantes, ideas, objetivos, y alcances entre otros, haciendo especial énfasis en su evolución y desarrollo hasta el aciago momento de su desaparición física: conciertos al aire libre, presentaciones en plazas e instituciones, cine, radio, televisión y teatros, entrevistas, grabaciones, disqueras, radiodifusión, giras nacionales y las proyecciones internacionales de sus canciones.

Debemos además analizar las relaciones externas que rodearon la evolución y desarrollo del grupo, en especial sus debilidades con las instituciones del Estado y los medios de comunicación social (prensa, cine, radio y televisión), y resaltando sus fortalezas a través del estrecho vínculo que mantuvieron con las comunidades locales y nacionales. Esto nos llevará a comprender algunos elementos de la situación actual con respecto a la animación y la promoción en la cultura popular tradicional urbana venezolana de los últimos años.

Justificación e Importancia de la Investigación

Este Trabajo de Grado resultó pertinente en la medida que permitió mostrar la obra realizada por el Grupo Madera, haciendo hincapié particular en su rol de animadores socioculturales de una humilde barriada caraqueña. Esto permite observar cómo a través de un proyecto de música urbana de vanguardia se logra obtener un impacto didáctico y modélico positivo en las comunidades y barrios del país, fomentando con su labor artística la creación de conciencia y el sentido de pertenencia ciudadana que debería prevalecer en las barriadas populares. En tal sentido, resulta imprescindible destacar cómo el impacto de su aporte artístico a lo largo de 110 presentaciones a nivel nacional e internacional contribuyó fehacientemente con los procesos de animación y promoción socioculturales emprendidos por el grupo. Porque la actividad musical, de animación sociocultural, de promoción, difusión y creación en términos comunitarios e institucionales realizada por el Grupo Madera, superó con creces el ámbito local, y gracias a su calidad musical y al contenido de vanguardia de las letras de sus canciones, brindan un mensaje imperecedero de fe, amor y esperanza social a toda la sociedad venezolana y latinoamericana.

El Grupo Madera incidió de manera directa en el renacer de géneros folklóricos musicales casi olvidados en el país, como los repiques de los ancestrales tambores africanos en tierra venezolana, llegando a imponer en sus conciertos y presentaciones que no hay fiesta buena si no termina precisamente con un buen toque de tambores. Estas acciones de búsqueda y rescate de tradiciones perdidas del acervo musical venezolano se hicieron tomando en cuenta los planteamientos hechos por un grupo

multidisciplinario de diversas autoridades en el campo cultural, folklórico y musical, como son Lisandro Alvarado (1945), Juan Liscano (1946), Rubén Olivares Figueroa (1949), Miguel Cardona (1964), Luis Felipe Ramón y Rivera (1955), Fernando Madriz Galindo (1964), Isabel Aretz (1964), Ángel Méndez (1978), Aquilino Mata (1978), Jessie Caballero (1979), Gregorio Montiel Cupello (1980), Jacobo Penzo (1980), Cándido Pérez (1980), Juan Pablo Sojo (1986), César Miguel Rondón (2004), Ocarina Castillo y (2008) y Elizabeth Cohen (2013).

Luego están quienes con sus generosos aportes dan luces precisas sobre los orígenes, formación y transformación urbana de la Barriada de San Agustín del Sur y del Barrio Marín: Teresa Ontiveros (1985), Rodolfo Quintero (1967), Eltz Pollak (1991), Antonio Marrero (2004), Rauseo Newton (2006), Rafael Quintero (2006), Andrés Paravisini (2011), Nadeska Noriega Ávila (2013) y Edda Pujadas (2013), entre otros.

A esto se debe los trabajos de destacados teóricos que han profundizado en los estudios culturales, como Ezequiel Ander Egg (1969), Antonio Gramsci (1978), Gloria Martín (1980), V. Poirier Clapier (1983), F. Cembranos (1884), María Victoria Pérez (2006), Gloria Pérez (2006) entre otros, quienes amplían el concepto de animación sociocultural y abarcan desde distintos ángulos del pensamiento el concepto de cultura, definida como un producto humano en constante construcción, de naturaleza social, esencialmente inacabado, que transforma el medio social donde el hombre habita, y se adapta a sus propias exigencias de creación, que son de índole estética y sociocultural.

Esta literatura nos permite poner en evidencia el interés que para el campo cultural reviste la experiencia del Grupo Madera, con cuyas expresiones musicales de vanguardia y sus aportes culturales la sociedad venezolana se sintió plenamente identificada. La propuesta presentada por este grupo -en tanto animadores y promotores socioculturales de masas- resalta y afianza en la conciencia de los habitantes de las barriadas populares valores claramente definidos, como son la calidad del trabajo artístico musical, la identidad y el sentido de pertenencia hacia Venezuela y sus instituciones, valorando su propia idiosincrasia desde sus raíces más profundas, legando este mensaje a su propia gente, a su entorno social y a los barrios, que constituyen las comunidades más populosas de la capital:

Las zonas salseras en Caracas son mayoría, de eso no hay dudas. Siempre se ha dicho que la primera de ellas es San Agustín del Norte y del Sur; de allí han salido los más renombrados músicos del país, pero sin desmeritar su gran prestigio, ello se debe también a que fue una de las primeras parroquias en constituirse como tal y superpoblarse con facilidad. Rápidamente creció. (Méndez, 2010, p. 19).

Por este motivo, no es casualidad que exista un hermoso tema musical interpretado por el Grupo Madera de nombre; Este Barrio, cuyo Coro señala a *Todos los barrios unidos*, cuya autora es Alejandrina Ramos. El Coro de esta canción es visionario, debido a que tres décadas más tarde se hizo realidad el sueño expresado en dicho Coro, a través del Festival de Salsa “Todos los Barrios Unidos”:

Con ritmos de salsa brava, toques afrovenezolanos y de rock, habitantes de las 22 parroquias caraqueñas se reunieron ayer en horas de la tarde en el bulevar Leonardo Ruiz Pineda de la parroquia San Agustín para bailar y disfrutar del Festival de Salsa: Todos los barrios unidos. Las cientos de almas que se concentraron allí sazonaron su vida con la salsa y sabor de Son Madera, Son de la parroquia San Agustín que nació en el año 2005 y que dirige Daniel Palacios, sobreviviente del grupo Madera. (Adalys, 2013, p. 27).

Estos valores sólo pueden conceptualizarse como parte de los resultados de la acción sociocultural del Grupo Madera que se proyecta de manera infinita hacia el futuro.

CAPITULO II

Reseña Histórica de San Agustín del Sur

Lo que hoy ocupa la Parroquia San Agustín fue hasta el primer cuarto del siglo XX un área de haciendas que entonces rodeaban la ciudad de Caracas. Toda la zona formaba parte de la Parroquia Santa Rosalía. En las montañas de San Agustín se asentaron las primeras barriadas de Caracas a finales del Siglo XIX. A principios del Siglo XX los pobladores eran provenientes principalmente de los estados Miranda y Nueva Esparta.

En 1876, bajo el gobierno del General Antonio Guzmán Blanco (1829 – 1899), se comienza a fundar la primera parte de San Agustín, lo que comprendía los pasajes del 1 al 12. La construcción queda allí, hasta que en 1920, por iniciativa privada se comienza la construcción de la urbanización San Agustín cerca del Nuevo Circo:

A finales del siglo XIX, el presidente Antonio Guzmán Blanco había establecido el puente de la Regeneración y la gente lo llamó Puente Hierro. Esta nueva infraestructura indicaba el paso al otro lado del río Guaire, que conectaba a la ciudad con el camino del Valle y dio origen al poblamiento del extremo sur de la zona. Guzmán Blanco dio orden y permiso para la construcción de la urbanización a partir del 28 de agosto de 1875. Se construyó una serie de veredas para 12 casas coloniales con sus respectivos solares, cinco de ellas se levantaban en forma de castillo y eran de la caminería la principal. (Ojeda, 2010, p.7).

En 1917 se abre el Nuevo Circo de Caracas, una plaza de toros que luego funcionaría también como escenario de eventos musicales, políticos y culturales. Debido al éxito por las ventas de las viviendas, se inició la construcción de otra urbanización en la zona este, separada por la Quebrada Catuche, llamada El Conde. El 7

de diciembre de 1936 se decide segregar la zona de la Parroquia Santa Rosalía por decisión del presidente de la República Eleazar López Contreras (1883 – 1973). Debe agregarse que, a finales de 1960, se comienzan a desarrollar grandes edificaciones como el Complejo Parque Central, Hornos de Cal y La Yerbera, donde estaba antes el Estadio Cerveza Caracas, entre otros. Más adelante, en 1969, se comienza a planificar la construcción del Complejo Residencial de Parque Central sobre la Urbanización El Conde. La obra es concluida por completo en 1983, cuando se termina de construir la Torre Este, que junto a la Oeste gozaron del record de ser las torres más altas de Latinoamérica hasta el año 2003, cuando fueron desplazadas por la Torre Mayor en México:

A final de 1960, comienzan a desarrollarse conjuntos residenciales dentro de la parroquia como La Yerbera, donde estaba el estadio Vuelta el Casquillo, en el Mamón. En 1970 se inicia la construcción del complejo urbanístico Parque Central, el cual fue concluido en 1983. Un año después comienza la creación del Paseo Vargas, el cual es inaugurado en 1986. Algunos de los lugares más importantes de la parroquia San Agustín del Norte son el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz Diez, el museo de los Niños y el Teatro Teresa Carreño. Mientras que en San Agustín del Sur se encuentran El Helicoide, la nueva sede del CICPC y la Jefatura Civil (Ojeda, 2010, p.7).

Adicionalmente, la Parroquia San Agustín es una de las 32 parroquias que forman parte del Distrito Metropolitano de Caracas y una de las 22 que se encuentran dentro de la ciudad de Caracas, Municipio Libertador. Está ubicada al este del centro histórico del Municipio Libertador. Limita al norte con la Parroquia Candelaria; al sur con la Parroquia San Pedro; al este limita con las parroquias El Recreo y San Pedro; al oeste limita con la Parroquia Santa Rosalía. Según el Instituto Nacional de Estadística (INE), tiene una población de 46.757 habitantes para 2007, y se estima que para 2015 tendrá una población de 48.174 habitantes. Entre las principales urbanizaciones de la zona se encuentran San Agustín del Norte, San Agustín del Sur, El Conde y barrios o zonas

populares como Hornos de Cal, La Charneca, El Helicoide, El Mamón, El Manguito, Marín, Televisora, El Tanque y Roca Tarpeya, entre otros.

Los lugares públicos más conocidos de San Agustín son el Parque o Paseo José María Vargas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y el Museo de los Niños de Caracas, estos dos últimos ubicados dentro del Complejo de Parque Central. Dentro de los límites parroquiales también se encuentra el Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz Diez, la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, el Teatro Teresa Carreño, El Hotel Alba Caracas (antiguamente Hotel Caracas Hilton), el Boulevard Leonardo Ruiz Pineda y gran parte del Parque Los Caobos.

Entre las principales vías de comunicación que se encuentran en San Agustín se destacan la Autopista Francisco Fajardo, que conecta los extremos este y oeste de la ciudad de Caracas, las avenidas Bolívar, Lecuna y Leonardo Ruíz Pineda. Además, cuenta con dos estaciones de la Línea 4 del Metro de Caracas, Nuevo Circo y Parque Central. Desde ésta última estación parte el sistema teleférico para las barriadas de la Parroquia, el Metrocable. Cuenta también con la recién Inaugurada línea 7 del Metro de Caracas, con las estaciones del Bus Caracas Roca Tarpeya, la cual comparte con la Parroquia Santa Rosalía.

Ahora bien, San Agustín del Sur como todos los barrios caraqueños, tenía sus tiendas, bodegas, bares, que se extendían desde la llamada Vuelta del Casquillo donde termina San Agustín en sentido oeste, para luego comenzar con el pasaje número uno hasta el pasaje número doce, comprendiendo desde El Mamón, El Manguito, la Ceiba, hasta Marín. A continuación se destaca una nota bibliográfica redactada al respecto:

Nuestro pasado ha sido la fuente alimenticia de nuestra historia que comienza por los barrios de San Agustín, de sus calles y de algunos sectores en particular, los cuales han partido de un hecho que nos ha permitido una identidad. Son nombres como: La Charneca, Hornos de Cal, Marín, La Ceiba, El Manguito, El Mamón. (Marrero, 2004, p. 31)

En ese mismo sentido oeste-este están Hornos de Cal y La Charneca, último Barrio en construirse en la Parroquia San Agustín del Sur. A esta altura del barrio, en plena avenida, quedaba el Rigo, un bar *dancing* muy popular por sus mujeres; talleres mecánicos; la parrilla del cubano; baños fríos y calientes; la sastrería de Sabatino y Michelle, ambos Italianos, así como la zapatería de Giovanni y la barbería de Francisco, lateral al cine Alameda; además, el pilón donde acudían desde muy temprano las señoras y niños para moler el maíz. También estaban la famosa Estrella de Marín, abasto y venta de licores en la esquina más relevante del sector (siempre fue de portugueses); la bodega de Talarisco, en la esquina del pasaje doce, al frente, el bar Primero de Mayo; la carnicería el Toro, al frente una pescadería casi al lado del colegio Elías Rodríguez, una panadería y la floristería Los Malabares, algunas tiendas de ropa como Casa Marta, entre otros comercios de la zona.

Debe señalarse, que en el campo educativo, había en aquella parroquia dos colegios, el Colegio Juan José Landaeta en La Charneca, y el Colegio Elías Rodríguez en la Avenida principal de San Agustín del Sur. Sobre el río Guaire estaba el Puente Valencey, que unía a San Agustín del Sur con San Agustín del Norte. También existía el puente colgante que cruzaba el río Guaire a la altura de lo que es hoy es el Conjunto Residencial Parque Central.

Ya que estamos promoviendo un encuentro con el pasado, hacemos mención especial de esos hombres y mujeres que emergieron del semillero de artistas de los

barrios de San Agustín del Sur. Allí nacieron, soñaron, volaron papagayos, jugaron metras, y finalmente ya adultos, crearon nuevas generaciones de ciudadanos útiles al país. Descollaron, triunfaron y se dieron a conocer con sus trabajos individuales, aquellos hermanos que dejaron muy en alto el nombre de Venezuela a nivel nacional e internacional. Destacan también deportistas como Juan Francia, *cácher* y *champion* bate de Leones del Caracas, Águilas del Zulia y Tigres de Aragua:

Nació en San Agustín e inició su vida deportiva en el *fútbol* en el Colegio Fray Luis de León. En el Colegio los Salesianos, en Sarría en el año 1952, comienza a practicar el béisbol con el equipo Cuba de Venezuela. Posteriormente, ingresa a la novena Blindados de Catia, en el año 1955. (Marrero, 2004, p. 119).

Otro personaje del medio intelectual que es oriundo también de la legendaria parroquia San Agustín del Sur, es el conocido historiador Jesús Peña, quien en un artículo periodístico publicado en un diario capitalino, señala el impacto que tiene el crecimiento de los barrios en Venezuela y su posterior masificación en los cerros de Caracas:

Para el historiador Jesús Peña, originario del barrio El Retiro en San Agustín, los barrios más allá de una manifestación geográfica de la ciudad, son la base misma que sello la identidad de Caracas en los últimos 100 años. Bajo la disciplina que estudió esto, el siglo XX es el siglo de los barrios. Un fenómeno que fue creando un sistema de vida propio en las ciudades que se han forjado de acuerdo a las condiciones económicas de la gente. Ni siquiera de su condición social sino de su condición económica, porque quien podía comprar su terreno o su buena casa, lo hacía, pero quienes no, era más fácil ocupar un espacio, indicó el académico. (Paravisini, 2011, p. 10).

Otro hijo de San Agustín del Sur es el músico René Álvarez Rengifo. Se graduó como contrabajista en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas. Se inicia en la Orquesta Sinfónica Juvenil, y pasa luego a ser miembro activo de la Orquesta Filarmónica Nacional de Caracas hasta el día de su jubilación. Fue profesor de Contrabajo en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas. También es sobrino de

Felipe Rengifo “Mandingo”, fundador del Grupo Madera. René Álvarez Rengifo egresó de la Escuela de Artes como Licenciado en Música.

Otra figura estelar de talla internacional nacido en San Agustín del Sur, fue el finado maestro bailarín y coreógrafo Carlos Enrique Orta. Estaba radicado en New York, donde trabajó con la compañía de José Limón. Pocos días antes de su muerte en 2004 presentó en esa ciudad su espectáculo *Dances of Passion*, en el Power Center, con la Compañía de Danza de la Universidad de Michigan. Orta creó el famoso grupo Coreoarte:

Desde hace 17 años, Corearte ha hecho caminos, puentes, a una integración permanente que, apoyada en un presente, cuenta nuestra historia. El mismo día, en conmemoración del Día Internacional de la Danza, se realizará a las 10:00 pm, en la planta baja del Teatro Teresa Carreño, una clase abierta, dirigida a bailarines de nivel medio y avanzado, a cargo de Carlos Orta, reconocido coreógrafo y director de Corearte y Roxane D’Orleans, bailarina de origen canadiense. A las 6:00 pm, del miércoles 3 de mayo, Carlos Orta dictará otra conferencia relacionada con la expresión artística que da sentido y forma a Corearte. (Molina, 2000, p. C/5).

Con su agrupación Corearte se presentó en New York, recibiendo elogiosas críticas para sus coreografías *Tangos*, *Songs of the South*, *El último canto*, *With Bare Feet* y *Comptine d’un autre Étè*. Carlos Orta fue hermano del boxeador profesional Cesar “Chivo” Negro Orta, peso pluma, primer campeón de boxeo centroamericano y del Caribe. Su hermana Miriam Orta y sus otros dos hermanos Ricardo Orta y Luis Orta, todos nacidos en San Agustín del Sur, fueron fundadores del Grupo Madera. Los dos últimos fallecieron con otros integrantes en la tragedia del río Orinoco:

Cada cosa tiene su tiempo. Dijo en una ocasión el coreógrafo Carlos Orta a El Nacional. Orta de 61 años de edad, nativo de San Agustín del Sur, una populosa barriada caraqueña, fue uno de los bailarines venezolanos más apreciados en el exterior, por sus trabajos en la compañía de Pina Bausch, de Alemania; con la Dans Theater, de Holanda; y con la José Limón Dance Company, de Nueva York. Una de sus mayores contribuciones al movimiento de la danza nacional fue Corearte, el instituto que creó en 1983. (Silva, 2004, p. 8).

Mención especial merece otro vecino de San Agustín del Sur, cultor ejemplar y punta de lanza de la comunidad del Barrio Marín: Jesús Blanco, llamado cariñosamente “El Pure”, personaje fundamental en el cortometraje *El Afinque de Marín*, quien fue, desde su adolescencia, mecánico, electricista, herrero, luthier, plomero, cantante de voz grave, percusionista, contador de chistes, gran gestor artístico, creador de músicos y generador de los movimientos de vanguardia en las décadas los años 60 y 70. Obtiene grandes logros cuando se consolida con los grupos musicales *Son Marín I, II, III y IV*:

El día 3 del mes de junio de 1920, nace en el estado Miranda un niño, es bautizado con el nombre de Jesús Giselo Blanco. En el año 1923 llega a Caracas. Inicialmente se radica en la Parroquia San José. Luego en el año 1949, se muda a San Agustín, donde comienza a echar raíces. Es padre de cuatro hijos, de los cuales hay una hembra, son ellos Felipe, Jesús, Totoño, Arnaldo, los tres bajo la influencia del Pure se hacen músicos, su hija Nancy se dedica a trabajos bancarios. Cuando llegó a San Agustín, Jesús ya había participado con la Sonora Caracas y el Grupo Rex. (Marrero, 2004, p.71).

Finalmente se menciona a otra perla musical nacida en San Agustín del Sur, cual fue Carlos Rodríguez Villasana, “Carlín”, quien se inició como cantante a los 17 años de edad con la orquesta Las Estrellas del Trópico. En 1958 se integró al grupo musical del maestro Próspero Díaz. En noviembre de 1977 la Parroquia San Agustín del Sur le rindió un merecido homenaje por su trayectoria artística y musical. Debe resaltarse que Carlín, formó parte de las Orquestas, La Sonora Caracas, Federico y su Combo Latino, El Grupo Los Calvos, El Grupo Los Kenya, la Orquesta del maestro Porfi Jiménez, El Trabuco Venezolano, en la ciudad de New York, con Kako y su Orquesta, Richie Ray y Eddie Palmieri; entre otros. A propósito de lo anterior, se muestra la siguiente reseña:

Llegó el 6 de mayo y también el primer aniversario de la muerte de Carlos A. Rodríguez Villasana, mejor conocido como Carlín, quien con el tiempo asumió también el remoquete de Abicu. Ello queda demostrado con el soberbio homenaje que se le prepara en San Agustín del Sur, la parroquia donde sus recuerdos quedaron sembrados en las tres generaciones que le oyeron cantar. La historia de Carlín no terminó en el Combo. Formó parte de los Calvos y los Kenya; mas tardíamente trabajó con los Dementes, estuvo

con El Pavo Frank, Richie Ray & Bobby Cruz, Porfi Jiménez, El Trabuco Venezolano. Este domingo se le rendirá tributo a quien fue designado como Patrimonio Cultural de la Gran Caracas. (Méndez, 2013, p. 28)

Todo este esfuerzo se ve hoy en día gratificado de algún modo con la construcción del sistema de transporte llamado Metro Cable en el año 2010, proyecto innovador presentado por la compañía Metro de Caracas. Este sistema ofrece mucha comodidad a los que subían y bajaban diariamente cientos de escaleras para ir desde sus casas hacia sus centros de trabajo y estudio, y viceversa:

Esa mirada que se eleva al cielo y se fija en San Agustín, emula la esperanza de 47 mil habitantes de esta parroquia caraqueña, que luego de muchos años se concreta en logros gracias al trabajo en y por la comunidad. Con el ánimo de la camaradería y la organización, San Agustín, avanza en salud, empleo y rehabilitación de espacios, concretando una infraestructura física y un equipo humano que acompaña los proyectos en marcha, así como la creación de otros, apoyados por las instituciones municipales y estatales. La llegada del Metrocable tuvo su impacto directo en la vida de sus vecinos y en muchos planes de carácter humano, que contribuyen a la armonización del entorno. (Ibáñez, 2010, p. 4).

Resulta indudable que la llegada del Metro Cable a San Agustín del Sur ha significado la exaltación y continuidad de la cultura en sus diferentes manifestaciones de esta popular parroquia capitalina, porque no sólo es un proyecto de transporte, sino un sistema que promueve y facilita la integración social. Debido a esa gran iniciativa del Metro Cable, se seguirá cultivando la música, el deporte y la danza, diversas tradiciones y se incrementará el poder popular en la parroquia de San Agustín del Sur, a través de la perseverancia y el amor de sus habitantes.

El Barrio Marín

Los cerros al sur de la parroquia Santa Rosalía -que posteriormente en 1936 será San Agustín- son asiento de gente pobre desde 1887, donde se aprecian construcciones en el área de El Mamón, cerca del Portachuelo, según plano de De Sola (1967, p. 89). Ya en las primeras décadas del siglo XX, la zona empieza a convertirse en un centro de atracción para aquellas personas que venían del interior de la república en busca de oportunidades de trabajo en la ciudad:

La acción inicial fue asumida por poblaciones provenientes de los Valles del Tuy, de Margarita en los años 20, Anacleto González y Antonio Alcántara traen 300 margariteños para construir casas en la urbanización San Agustín del Norte, que se ubican en terrenos al sur del río Guaire, y después de Barlovento. (Rauseo, 2006, p. 59).

Se ha de tener en consideración que estas personas son procedentes de zonas rurales y que vienen a Caracas buscando materializar sus utopías, trayendo consigo sus tradiciones culturales donde destacaban los elementos artísticos y musicales.

En cuanto corresponde a la planificación urbana, los espacios públicos en los Barrios de San Agustín del Sur fueron delimitados en la medida que eran requeridos, bien fuera por los urbanizadores o por los propios compradores:

Para 1971, había 3.345 familias en 44,1 Has. y 20.639 habitantes, 468 hab./Has. aprox. En San Agustín del Norte y San Agustín del Sur. La clase no asalariada y de bajos recursos económicos no tuvieron el privilegio de acceder al mercado inmobiliario; en consecuencia, tuvo que construir sus viviendas y su hábitat. Desde sus inicios hasta el presente, los barrios ocuparon un territorio que representa el 43% aprox. de la actual parroquia San Agustín. (Brons, 1971, p.29).

A tales efectos, el trazado inicial de calles para vehículos, callejones, aceras, veredas y escaleras se fue respetando; y en la medida que se construía en el barrio, se fueron produciendo trazados especiales para penetrar nuevas zonas de los cerros. Los

espacios públicos abiertos no fueron sólo sitios de intercambio para la gente, para el trabajo informal, para la circulación del transporte, sino también fueron lugares de esparcimiento y socialización masiva que tenía la comunidad para dar rienda suelta a sus expresiones de convivencia ciudadana. Se afirma que hasta cierto punto, a falta de espacio social dentro de la vivienda, la gente compensa con los espacios públicos.

En tal sentido, habría que hacerle un reconocimiento a un verdadero patrimonio arquitectónico caraqueño, el Teatro Alameda, que vio desfilar por sus tablas a los mejores artistas nacionales e internacionales, y muy especialmente porque allí se dio el cultivo de ese acervo musical urbano que es el ritmo de la salsa:

Entre 1927 y 1930, se crea el Teatro Cine Alameda, en el sector Marín, donde vinieron muchos famosos que hicieron valer su talento artístico, entre ellos Carlos Gardel, Celia Cruz y la Billo's. Además estaba el cine El Dorado y el San Agustín en Hornos de Cal. En 1940, se crea la avenida 2 de Diciembre, que años más tarde se llamará avenida Bolívar, una vía recta de cuatro canales, paralela al Guaire. (Ojeda, 2010, p.7).

No obstante, es de resaltar que en los cerros de San Agustín del Sur hay desde siempre una ausencia de plazas y parques tal y como se conoce en la ciudad formal. De allí que la comunidad utilice los espacios públicos abiertos (aceras, calles, redomas, etc.) para cubrir sus necesidades de ocio, culturales, recreativas, tradicionales como el Carnaval, la Cruz de Mayo, la Fiesta de San Juan, entre otras, proporcionándoles identidad y construyendo la historia del lugar y de la gente. Los espacios públicos son por excelencia el lugar de encuentro de la gente y sirven de asiento a los eventos que regularmente se realizan en la misma, como aquellas reuniones diarias de carácter eminentemente social que se llevaban a cabo en el Barrio Marín: A veces en el barrio, los jóvenes se ponían a hacer sus sancochos en la calle. Se montaba una olla y allí la comida era colectiva. Eso fue por los años 45, 46", según (Ontiveros, 1985, p. 280). El

mismo Ontiveros dice que allí todo era de carácter lúdico: “uno jugaba mucho en la calle, porque las madres con tanto trabajo lo soltaban a uno pa’la calle y como no pasaban carros, no había problemas”. En esas calles “los niños hoy en día juegan que si pelota, montan bicicleta, patinetas” (Ontiveros, 1985, pp. 242, 244).

En los Barrios de San Agustín del Sur se construyeron calles vehiculares en los valles coluviales, que irían disminuyendo al acercarse a los cerros. El trazado es empírico y no sigue un diseño octogonal preconcebido (excepto en el Barrio Marín), sino que se va acondicionando de una manera orgánica a la topografía del terreno. Los cerros poseen una particularidad en cuanto a las sendas peatonales, ya que las principales fueron construidas sobre las filas y las vertientes topográficas en toda la extensión de los mismos, entre las décadas de 1920 a 1940. En síntesis, esto sirvió para que al consolidarse como espacios públicos peatonales de acceso a los espacios privados (parcelas y edificaciones), las sendas se convirtieran en las referencias para que la población delimitara sus seis barrios macros:

El Casquillo, El Mamón, El Manguito, La Ceiba, Marín, muchos espacios públicos abiertos aledaños a las viviendas, son para la sociabilidad y lugar de la economía de los vecinos. En ellos es común ver a la gente reunirse en franca conversación, a los niños realizar juegos populares, a jóvenes y adultos discutir de política, charlar de deporte, de música, de enamoramientos, y también para ventas informales. Nos sentábamos por lo menos en la acera, afuera con los vecinos y se sentaban todos los muchachos a echarles cuentos y cosas de esas (Ontiveros, 1985, p.192).

Resulta oportuno recordar que las empinadas e interminables escaleras, terminaban en el tope del cerro divididas por estrechas veredas y callejones, que bordeaban los distintos sectores en la Parroquia San Agustín del Sur desde La Charneca hasta El Mamón. El Barrio Marín, el centro de la parroquia, se alzaba majestuoso, desde la primera hasta la sexta calle. Dentro de este mismo escenario natural, en la parte más

alta, se visualizaba claramente la fila que recorría a todos los barrios, y que debería llamarse “la frontera”, pues lindaba con las casas limítrofes de Las Acacias, El Helicoide de la Roca Tarpeya y el Jardín Botánico. En su gran mayoría, a los vecinos de San Agustín del Sur se le define como:

Extranjeros pobres provenientes de Latinoamérica, Europa y Asia, también se asentaron en estos barrios que un vecino precisa: “Luego, ya cerro arriba tenemos El Helicoide, El Aguacatico, La Sin Ley, El Manguito, La Palomera, La Ceiba, La Hong Kong, La Fila, Marín, La Ford, El Cañón, La Guitarrita, Negro Primero, Hornos de Cal, El Infiernito, El Tanque, La Televisora, Barrio a Juro y La Charneca.” (Quintero, 2006, p. 11).

En el cerro de Marín se encontraba la bodega de Martín Pinto. Antes había sido la bodega de Eduardote. Entre la frontera Marín y La Ceiba estaba La Cueva. En el cerro del frente estaba la bodega El Nido. En la 5ta calle y la 6ta calle la bodega de Francisco Sosaya, el famoso “Cabeza e´ Puya”. Fue allí, en esos espacios vecinales, donde nació el Grupo Madera:

En el Barrio Marín, todo esto forma parte de una historia que no se detiene, una historia que va al compás del proceso tecnológico de la ciudad como de otros barrios de Caracas; por lo cual, cuando hablamos de nuestra dinámica cultural, hablamos del hecho cultural como una funcionalidad y espontaneidad que se trasluce como superviviente colectivo. Esta es la situacionalidad en que se desenvuelve lo cotidiano, la vida rutinaria, lo que constituye el guión del dinamismo cultural de los pobladores de los barrios y de los sectores llamados marginales de las grandes ciudades. (Marrero, 2004, p. 33).

Tal es el caso de Venezuela, que luego de la caída del régimen dictatorial ejercido desde 1952 hasta 1958 por el General Marcos Pérez Jiménez y la instauración de una nueva Junta de Gobierno presidida por el contralmirante Wolfgang Larrazábal Ugueto, se puso en marcha un Plan de Emergencia Nacional, con el fin de crear fuentes de trabajo para la clase obrera. Así, se desarrollaron proyectos para consolidar callejones, escaleras y construir pilas de agua en todos los cerros de Caracas:

La caída de la dictadura y la construcción de la democracia representativa a partir de 1958, implicaron una redefinición de expectativas y visiones en aras de un proyecto de país que pudiera abrazar la industrialización, de la mano del desarrollo educativo y de la satisfacción de importantes metas en salud, vivienda y empleo. En el marco de esta apasionada discusión surgieron importantes agrupaciones musicales y de investigación, configurando lo que algunos autores llamaron el Boom de la cultura popular cuya expresión más intensa se localiza entre 1976 y 1986, en algunos casos como el Madera de la parroquia San Agustín y el Frente Cultural de Caricuao. (Castillo, 2008, pp.4, 5).

Para la década de los años sesenta era común ver siempre policías corriendo por el Barrio persiguiendo a los pistoleros que regresaban de hacer algunas fechorías. Se inician asaltos a bancos, joyerías, negocios, camiones blindados: era un tiempo peligroso de enfrentamientos entre el ejército y las guerrillas, liderizadas por el comandante Douglas Bravo, en los estados Falcón, Trujillo, Lara, y en el Cerro El Bachiller en Venezuela:

El fracaso sufrido por el terrorismo urbano convenció a los dirigentes subversivos de la necesidad de cambiar su esquema de lucha y dar prioridad a las guerrillas rurales, dejando a un lado el trabajo político para conquistar las masas y las tareas de organización de los trabajadores. En consecuencia, grupos de estudiantes y activistas del PCV y del MIR comenzaron a subir a las regiones montañosas del país para formar las guerrillas y darles la organización adecuada para el combate irregular. Habían dejado la comodidad de las ciudades y de sus hogares para vivir en regiones inhóspitas, sufrir privaciones y exponer sus vidas en aquella difícil lucha. (Soto, 1986, p. 317).

Desde esta perspectiva, en las esquinas y callejones del Barrio Marín, los tiroteos eran frecuentes entre los cuerpos de seguridad como la Policía Metropolitana, la Policía Técnica Judicial y los delincuentes; al igual que los encuentros entre comunistas y policías. También actuaba con mano dura la policía política del gobierno, denominada la Digepol. Los ladrones y consumidores de estupefacientes eran a su vez hostilizados por los comunistas, quienes proponían que debía realizarse en estos sitios una purga de índole moral:

Las esquinas son lugares de encuentro popular por excelencia. La esquina para nosotros era una cosa significativa, donde nos encontrábamos, y la bodega también. Cada grupo tenía su sitio. En la Juventud se congregaba “una pata”. En la Estrella de Marín, en la Palma, en el Cañón, en los 4 Chorros. Esos eran los sitios de reunión. Allí era el sitio donde se contaba todo lo que uno había hecho en el día y lo que pensaba hacer al día siguiente, ahorita hay zonas que son frecuentadas por los malandros, y la gente “sana” se abstiene de frecuentar esos sitios por temor a una redada. (Ontiveros, 1985, p. 362).

No obstante, las veredas, escaleras y callejones del Barrio Marín en San Agustín del Sur fueron a la par testigos de esa vecindad sana que creció y evolucionó espiritual, artística y culturalmente a través de las capacidades y potencialidades de sus niños y jóvenes para un eterno encuentro y reencuentro folklórico:

Estos espacios fueron y son asiento de las necesarias protestas y manifestaciones sociales; teniendo en la acción artística colectiva de la música, el canto, la danza, el teatro y otros, un recurso propio y del san agustiniano (tan original y valeroso como puede ser el grito contestatario, el puño, la piedra, el palo) para defender lo que consideran les pertenece. “Se había tocado desde rock y salsa hasta jazz y música de protesta, cueca, bailecito, samba argentina, aguinaldos, gaitas, joropo, se había bailado samba, se había hecho música coral, se había protestado en la calle” (Quintero, 2006, p. 492).

A pesar de estar un tanto enmohecidas en los anales del tiempo y su historia, estas manifestaciones tradicionales del saber popular pudieron ser recuperadas, arrancas al polvo del olvido y puestas de nuevo a la disposición de las comunidades de bajos recursos económicos, que necesitaban un nuevo género, un nuevo estilo en el campo de la música popular urbana de Venezuela. Vale recordar, que cuando entrevistamos en el año 2009 al cultor y músico Pablo Martínez “Pabloco”, nacido en el Barrio El Mamón de San Agustín del Sur, y le preguntamos cuál era su opinión sobre el Barrio Marín como fuente inagotable de valores musicales, respondió al instante:

Al respecto te diré, que la escuela era Marín, nosotros siempre vimos al Barrio Marín, como el Centro Cultural de San Agustín del Sur, fuera de los pasajes, del Mamón, del Manguito, la Ceiba, los Hornos de Cal o de la Charneca, siempre reconoceríamos al Barrio Marín, como el lugar mágico de donde salían los mejores soneros, músicos, deportistas, bailarines, y todos los

jóvenes deseábamos entrar allí al Barrio Marín, a aprender, a ver, oír, cómo nuestros amigos y conocidos se expresaban con esos géneros musicales, como la *Fulía*, el toque de tambor, los ritmos de gaitas y para aprender el *Swing* del guaguancó cubano. (Entrevista a Pabloco, 2009, p. 2. Anexos).

Refiriéndose a la fuerza colectiva que rodeaba permanentemente al Barrio Marín, en especial los fines de semana cuando se producían hasta el amanecer ciertos eventos colectivos musicales, Fuentes (1980, p. 3) destaca lo siguiente:

Había que ver lo que era ese barrio los sábados por la noche...la gente sudando, sacándose todo el ritmo que se les metía por dentro. Y el negro Mandingo descargando y el Pichón Romero zumbándose su bolero de vez en cuando y la negra Aleja con su barrigota, preñada del Chu Quintero, bailando como si nada. Había que ver lo que era ese grupo cuando tenía los tambores por delante, como si la madera y los cueros fueran la extensión de sí mismos, como si el movimiento les anduviera por su cuenta. Estos tambores que antaño sirvieron a las luchas liberadoras de los negros, nos sirven hoy como vehículos de unión y comunicación en pro de un mañana más justo y más hermoso.

Globalmente, todo ese movimiento artístico de promoción musical desarrollado en el Barrio Marín, desde los años 60 hasta hoy, planteó un gran cambio de carácter socio-cultural que poco a poco fue abarcando toda la Parroquia de San Agustín del Sur. Posteriormente se extendió por toda Caracas, y de allí se expandió a todo lo ancho de Venezuela y América Latina, rompiendo así barreras geográficas y esferas sociales a través de la fuerza de la música urbana y gracias a los medios de comunicación,: “La música ha sido un medio de expresión y de comunicar la gente lo que siente por sentimiento, por ejemplo, las fiestas en las calles, las descargas” (Ontiveros, 1985, p. 384).

Esta nueva cultura social revolucionó a todos los habitantes del sector Marín, alcanzando con gran prontitud y de forma masiva a toda la Parroquia de San Agustín del Sur y Venezuela entera, constituyéndose en una verdadera revolución social, cultural y musical cuyo clímax se alcanzó con la creación de talleres, escuelas de danzas, música y

teatro. Fue así como surgieron movimientos como El afinque de Marín, el Centro Cultural y Deportivo de San Agustín del Sur, la Escuela de Música Jesús Giselo Blanco dirigida por su hijo “Totoño”, la Escuela Taller “Yecuana“ de percusión, canto y cuerdas dirigida por Jesús Guzmán “Paicosa“, otro vecino promotor de músicos y a su vez uno de los buenos músicos de este movimiento cultural que sacudió literalmente a la parroquia.

Esta proyección fue reconocida como lo más sobresaliente en esos años y de mayor impacto social, tanto a nivel local, nacional e internacional, por cantantes y orquestas consagradas a nivel mundial como La Sonora Ponceña con *Mi cantar*; Cheo Feliciano con su canción *Los entierros de mi gente pobre* del compositor Tite Curet Alonso; el cantante Gilberto Santa Rosa con su *Canción con todos*; la cantante Tania con el *Son de Madera*; Orlando “Watussi” con su versión de *Compañeros* (el Grupo Son 14 también versionó la misma canción); además de los cantantes Andy Montañéz; Willie Colón; Rubén Blades y el Grupo Irakere, quienes se sumaron también con sus canciones a esos reconocimientos y homenajes: “Allá en el Barrio Marín por allá por Venezuela, oye, se escucha un cantar y ese es el grupo Madera que son de primera”. Igualmente y de manera fraternal, la canción *Tin Marín*, homenaje al Madera de Alí Primera, porque “...sólo se mojaron y en la orilla están; secándose al sol, pronto sonarán”:

Ni el lagrimear de las cumaraguas se hizo tan inmenso como cuando el Madera cedió a las corrientes y en la voz de un paraguánés brotaron los sanguíneos. Tin Marín, es el nombre de la composición que el venezolano Alí Primera, con más ganas y abriendo brechas, le hace al Madera. En ella se conjugan la poesía fresca y auténtica con la música ancestral y hoy en pos del sentimiento de Barlovento. Tin Marín es una canción por la vida, para secar las lágrimas y mirar con más claridad el camino que dejó el Madera. (Y, 1980, p. 21).

Al ocurrir la tragedia que acaba con el Grupo Madera, las informaciones difundidas por los medios de comunicación social generan una gran angustia en el sector, entre los habitantes del Barrio Marín que los vio crecer. A pesar de su desaparición física, el dolor de lo inesperado que embargaba esas almas junto a todo lo dicho por los críticos y los medios de comunicación, este mismo hecho le dio al grupo una impronta, una perspectiva de triunfo y reconocimiento trascendente por su indiscutible labor sociocultural. Como quedó reseñado en nota periodística de aquella época:

Aún en el barrio Marín hay personas que esperan por sus hijos, incluso señoras que se niegan a salir de sus casas hasta tanto no vean a su familiar vivo o muerto. Pero en las calles los jóvenes entonan Compañeros, como recuerdo a los desaparecidos y esperanza por un futuro donde Madera reverdecerá más grande, más fuerte. Aún estamos aguardando que finalicen las labores de rescate y que se determinen las responsabilidades del accidente dijo Felipe Rengifo. Los que sobrevivimos a la tragedia, Marcel Hernández, Carlos Daniel Palacios y yo, estamos esperando reponernos un poco para reestructurar el grupo. (Pérez, 1980, p. 30)

Treinta años después de la desaparición física del Grupo Madera primigenio, la fuerza de su legado sociocultural es tan fuerte que todavía motoriza voluntades y acciones de reciprocidad social, motivando en este caso al Sistema de Orquestas de Venezuela que lidera José Antonio Abreu, a firmar con Noel Benito Márquez (presidente actual de la Fundación Grupo Madera) un convenio que rompe varios paradigmas de exclusión social en el país:

Para la feliz concreción de este acuerdo, ambas instituciones debieron tomar en consideración la necesidad de promover el intercambio pedagógico en distintos ámbitos para la transferencia y la preservación de la tradición oral, a fin de contribuir con la conservación y recreación del patrimonio inmaterial y la expansión de la creatividad espiritual y la multiculturalidad venezolana. La Fundación creada por el maestro José Antonio Abreu es pionera de las políticas públicas de inclusión social en la cultura venezolana y se tomó en cuenta la tradición de la Fundación Grupo Madera en cuanto a la investigación y difusión y el incremento de los valores propios de la cultura nacional y latinoamericana. (García, 2013, p. 30).

Desde hoy ocuparán un lugar relevante y enriquecerán con su rítmica tradicional el desarrollo de programas conjuntos de intercambio de conocimientos y cooperación en materia de investigación, difusión cultural, docencia y formación profesional, para que los niños que integran las Orquestas Sinfónicas del Sistema busquen otros derroteros, con la inclusión de la música folklórica de Venezuela:

Salsa y tambores se han escuchado por décadas en la parroquia San Agustín, al son del Grupo Madera. La música ha sido la resistencia cultural del barrio, una de las vías más efectivas para combatir los flagelos de la violencia. Es precisamente a través de la música que Madera se unirá ahora al Sistema de Orquestas de Venezuela. La alianza fue sellada ayer en el Centro de Acción Social por la Música, con la firma de un Convenio entre los maestros José Antonio Abreu y Noel Márquez, representantes de ambas instituciones. (Moreno, 2013, p. 54).

Se piensa que lo original de estos acuerdos radica en tomar la percusión de los tambores y los ritmos afrovenezolanos del Grupo Madera para incluirlos integralmente en el diseño curricular del Sistema de Orquestas Sinfónicas del país.

Aspectos Teóricos: La Animación Sociocultural en el Mundo y en Venezuela

Para comprender la dimensión del trabajo de animación sociocultural emprendido por el Grupo Madera en el punto culminante de su acción sobre la comunidad, debemos abordar algunos conceptos teóricos existentes sobre el particular. La UNESCO entiende la acción sociocultural como la actividad dirigida a la creación de condiciones que promuevan una efectiva participación de la vida en comunidad, permitiendo que los individuos o grupos sociales enfrenten por sí mismos sus problemas y aseguren así su propio progreso material y espiritual (Martin, 1980, p. 115). Por su parte, la animación cultural intenta estimular las facultades creativas, establecer las relaciones entre el público, los artistas, creadores y sus obras, así como afianzar la participación de individuos o grupos en la vida cultural. Podemos considerar sin ambages que la actividad social desarrollada por el Grupo Madera en el Barrio Marín cumplió cabalmente con estas expectativas de la acción sociocultural y de la animación cultural.

En toda sociedad existen personas cuya naturaleza las impele a establecer las condiciones para una participación efectiva de la vida en comunidad. Estas personas aparecen espontáneamente, como especialistas innatos de la acción cultural, encargados de facilitar a los demás el acceso a la cultura y de estimular la participación de la gente en la vida cultural. A este respecto, destaca en particular la actividad desarrollada en San Agustín por personas como Jesús Blanco “El Pure”, ya mencionado con anterioridad.

La realidad cultural está constituida no solo por la cultura en sentido restringido, sino también por los diferentes elementos sociales, económicos, políticos,

antropológicos, sociológicos y psicológicos, que inciden y explican por qué esa cultura en un momento y lugar determinado es como es, y no como se lo plantearía un programa pre-determinado:

La Antropología en sentido amplio se entiende como la ciencia del ser humano en su generalidad y totalidad. La animación socio cultural puede desempeñar un papel importante en una doble dimensión. La animación socio cultural tiene una dimensión sociológica puesto que compromete a las personas en actividades de promoción que persiguen el bien colectivo. Trascendiendo las conceptualizaciones generales que tienden a definir el aprendizaje como cambio de conducta, se hace necesario comprender todos los aspectos involucrados en el mismo. (Pérez, 2006, pp. 118, 122, 131)

Pero además y junto a ello, la realidad cultural también la constituyen los elementos que permiten explicar por qué una cultura así en un determinado momento, cambia sin dejar de serlo; o por qué, también debido a causas externas e internas de lo que no es, puede en efecto a su vez, transformarse.

Cembranos (1984) sostiene que para interpretar el concepto de animación sociocultural debemos tomar en cuenta cuatro ejes fundamentales que son:

1. La cultura
2. La organización de las personas
3. Los proyectos e iniciativas
4. El desarrollo social

Con este propósito, hablar de cultura es hablar del hombre y sus manifestaciones. Es el hombre quien la pone de manifiesto a través de la acción social, que tiene como finalidad transformar la realidad. La cultura es la síntesis de todas las actividades creadoras de un pueblo, significándose estas, a su vez, como un camino hacia la

reestructuración y regeneración de cualquier proceso cultural. Por esta razón, el hombre es pensamiento y acción, como punto de partida de la participación y convivencia en una sociedad cualquiera, donde todos los seres participan de diversas formas de acuerdo a los perfiles intelectuales que cada quien proyecta, signado por una escala de valores:

Hablar de cultura significa hablar de los valores y de los principios de los pueblos, entre los que se destaca la identidad, las formas, los modelos o patrones explícitos o implícitos que determinan el comportamiento de las personas de una sociedad. Por tanto incluye costumbres, normas, códigos en la manera de ser, vestir, rituales y sistemas de creencias. (Figuerola, 2013, p.8).

En este sentido y de acuerdo a lo señalado por Cembranos (1984, p. 13), la cultura puede entenderse como el conjunto de hábitos, formas, saberes y manifestaciones que los pueblos han ido configurando como el resultado de su lucha por la supervivencia y su posicionamiento por las cosas importantes de la vida. De esta forma, Cembranos (1984, p. 16) concibe la animación sociocultural

como el proceso que se dirige a la organización de las personas para realizar proyectos e iniciativas desde la cultura y para el desarrollo social en busca del desarrollo de una inteligencia social, ya que la animación sociocultural ha de ser un factor y herramienta de cambio social.

Por su parte, Ander Egg (1981) estima que la animación, junto a la educación y el trabajo social, no constituyen disciplinas teóricas sino prácticas sociales, en el sentido de que se plantean no qué hacer, sino cómo hacerlo. Por su naturaleza, la animación produce acciones y no teorías. Pero la visión desde Latinoamérica es diametralmente opuesta. América Latina se aboga por una visión teórico-práctica de la animación, según observamos en los siguientes enfoques:

a) La Teoría de la Dialogicidad propuesta por el pedagogo y filósofo brasileño Paulo Freire (1974), que definitivamente trasciende el marco educativo, colocando el

problema en el terreno gnoseológico o del conocimiento y es allí donde se deriva la metodología de los Círculos de Cultura.

b) La Teoría de la Cultura Constructivista, propuesta por el mismo Ander Egg, como conocer para generar nuevos modos de ser en el mundo. De ella se deriva una metodología no directiva, que incluye la modalidad de investigación-acción.

c) La Proposición Teórica Metodológica, que parte de los paradigmas difusivo-extensionista y comunicacional-participativo de Oswaldo Capriles. De esta teoría se desprende la metodología de morfologías relacionales dialogales, no unidireccionales y por ende no autoritarias, basadas en el auto diagnóstico, la prognosis y la autogestión de las comunidades. Su Teoría de la Multilogicidad es una ampliación de la anterior, para hacer una metodología basada en varios canales. Su Teoría de los Campos Culturales se formula para enfrentar la acción del difusionismo desarrollista en Latinoamérica. De ella se desprende la metodología de Análisis Crítico-Cualitativo de la Realidad Cultural, históricamente contextualizado en las relaciones de poder, trabajo y sentido.

d) La Teoría de los Diversos, propuesta por Arnaldo Esté, que reivindica el ser latinoamericano y proporciona el piso para una especie de anti-metodología del conocer y hacer, lo que pasa entre otras cosas por quebrar el verticalismo académico e indagar lo lúdico corporal, las historias de vida, los espacios no convencionales (vividos) de comunicación.

e) Teoría del Trabajo Cultural Abierto, síntesis de cuanto aquí se ha abordado conceptualmente, que propone una continua auto elaboración, extrayendo nuevas teorías

y metodologías de cada experiencia concreta, y sugiere en consecuencia métodos no verticales.

A la luz de estas teorías, el Grupo Madera dejó un camino bien abonado para sembrar y cultivar nuevos valores, nuevos géneros musicales y bailables, planteó una nueva cultura del barrio que partirá desde el centro de las comunidades hacia lo que sería una especie de animación endógena. El impacto generado por esta experiencia en Venezuela, por esta agrupación de jóvenes de origen humilde, que trabajaron por amor al arte, casi sin ningún tipo de colaboración por parte de los organismos representativos de la cultura en este país, ha sido ejemplar en el campo de la animación sociocultural, donde a partir de una práctica se puede elaborar una teoría. Fue un momento único para comprender cómo operan las acciones en el campo de lo sociocultural, para sembrar y cultivar nuevos valores, crear conciencia, generar una cultura inteligente que garantice el sentido común de las personas y así lograr una sociedad más digna y más humana:

Con estas experiencias a cuestas en el ámbito de lo popular, a mediados de los años ochenta se posicionó lo urbano como campo específico de significaciones, cristalizándose en un discurso diferente y en el surgimiento de nuevas experiencias de organización, los grupos culturales de base que se nutrían de las experiencias habidas en Marín, en el movimiento de resistencia de la Pastora y San José, en el grupo Experimental de Caricuao y en las reflexiones y aportes procedentes de las universidades. (Castillo, 2008, p. 5).

Sin embargo, cuando el aparato estatal y las industrias culturales quisieron apropiarse de estos logros, demostraron ser ampliamente incapaces de mantenerlos y trascenderlos, y peor aún, de garantizar un cambio sustantivo en estas comunidades que conllevara a una mejor calidad de vida. Por el contrario, su acción contribuyó a agudizar una crisis en todos los ámbitos sociales, económicos, políticos y culturales, que desembocaron en grandes conflictos sociales y políticos, cuya expresión más conspicua

fueron eventos como el Caracazo, los golpes de estado en el año 1992, la renuncia del presidente Carlos Andrés Pérez, el ascenso al poder de la izquierda en el mandato del presidente Rafael Caldera, y la posterior elección del presidente Hugo Chávez.

Durante el mandato de Chávez se generó un fuerte rechazo hacia lo que se denomina el capitalismo salvaje. Se pone en cuestión el *Nuevo Orden Mundial*, la globalización, ya que no se ajusta a las necesidades y realidades socioculturales de la población venezolana:

La crisis integral que afectó a la sociedad venezolana en los años noventa, colocó en una situación difícil a buena parte de los movimientos sociales que se debatían entre el combate a la pobreza y las prácticas clientelares. A partir de la aprobación de la Constitución Bolivariana, con su definición de democracia participativa y protagónica y del reconocimiento de la República como multiétnica y pluricultural, se abren nuevas perspectivas a los movimientos socioculturales, que se reafirman con la adhesión entusiasta de Venezuela a la declaración de la Diversidad Cultural y la subsiguiente creación de las instancias de proyección y difusión pertinentes. (Castillo, 2008, p. 5).

La globalización trae consigo una desvalorización de la identidad y pérdida de la territorialidad, y agudiza la multiculturalidad, por lo que el sentido de pertenencia dejaría de existir.

Con ello se hablaría entonces de una “provincia global”, siendo la informática y la cibernética las puntas de lanza para este proyecto:

El atraso tecnológico, constituye uno de los principales frenos para modernizar la economía de países como Venezuela. Los costos de las nuevas tecnologías son casi inaccesibles para países con recesión económica y altas tasas de desempleo, lo cual sumado a los problemas derivados de la marginalidad galopante, delincuencia desbordada, y la indisciplina social, hace muy difícil cualquier intento de enfrentar con éxito los desafíos que crea la Globalización. (Castellón, 2000, p. 11).

El atraso tecnológico que muestran ciertos países frente a otros obedece a múltiples y diversos factores, y no puede ser atribuido únicamente a aspectos geográficos o históricos:

La diferencia entre los países pobres y ricos no es la antigüedad del país. Lo demuestran casos de países como India y Egipto, que tienen miles de años de antigüedad y son pobres. En cambio Australia y Nueva Zelanda, que hace poco eran casi desconocidos son, sin embargo, hoy países desarrollados y ricos. La diferencia entre países pobres y ricos tampoco son los recursos naturales con que cuentan, como es el caso de Japón que tiene un territorio muy pequeño y el 80% es montañoso y no apto para la agricultura y ganadería, y sin embargo es la segunda potencia económica mundial. Por otro lado, tenemos una Suiza sin océano, pero tiene una de las flotas navieras más grandes del mundo. (Estrada, 2001, p. 11).

Sin embargo, frente al avasallante auge e impacto del fenómeno de la globalización, los pueblos del mundo, y de Latinoamérica en especial, comienzan a despertarse y a perfilar su autonomía y soberanía en todos los órdenes, sociales, políticos, económicos y educativos.

Se supone que en estos momentos el actual gobierno de Venezuela sigue los lineamientos de la acción sociocultural comunitaria tal como se planteó en el caso del Grupo Madera. El gobierno intenta canalizar esto a través de las denominadas Misiones, orientadas a lograr en los venezolanos una mejor integración social y cultural. Así, las comunidades mismas se organizan para realizar proyectos e iniciativas que irán en pro y beneficio de todos los habitantes del entorno.

Según este concepto, la animación sociocultural está llamada a desempeñar en este modelo, un papel clave como motor del desarrollo personal, social y cultural de individuos, comunidades y pueblos del país. La cultura se concibe así como un complejo superestructural que constituye el armazón de la sociedad. Está constituida por

creencias, hábitos, actitudes y tendencias que manifiestan los miembros de una sociedad:

No existe una cultura universalista ni un modelo cultural único, sino que cada comunidad comprende y percibe al mundo según sus propios términos de referencia. La identidad cultural de un pueblo se manifiesta a través de diversos rasgos como su forma de ser, sentir o pensar, los modos de vida, los sistemas de valor social y factores de tipo intelectual, artísticos, etc. (Pérez y Otros, 2006, p. 153).

No se puede por tanto precisar lo impreciso, ya que no se puede asir la cultura y guardarla en una maleta, sino que la misma se construye, se transforma y se limita a la visión de futuro de las personas que la generan.

Son muchas las variantes que constantemente se están entretejiendo para ir creando algo nuevo e innovador que después dejará de ser. Es como el quehacer humano de nacer, comer, existir, vivir, pensar, fluir, crear y luego morir.

En este mismo contexto, y acerca del significado intrínseco de la palabra cultura, se aporta lo siguiente:

La cultura es de hecho, la voluntad, el acto liberador de los hombres en la naturaleza para dejar huellas de su presencia en las generaciones, es la consecuencia de lo que somos hoy, todos los tiempos remotos y futuros. Por lo que debemos insistir en la importancia de su promoción como una forma de darle continuidad a esa actitud creadora, siempre y cuando los valores de identidad sirvan como punto de apoyo para el desarrollo social. La cultura popular no es ni debe ser un icono de la cultura universal, en el sentido que hay patrones culturales que tienen un carácter hegemónico, su sentido es el de la colectividad. (Key, 2006, p. 4).

En forma paralela, la animación sociocultural ha de ser factor y herramienta de cambio social. En otras palabras, se piensa que el desarrollo social acentúa el desarrollo

de todas las personas, lo que lleva implícita una crítica al modelo actual de desarrollo que no contempla ninguna de esas condiciones:

La acción cultural, perseguirá ampliar a todos la capacidad de tener contacto con las obras a través de acciones de sensibilización, de educación, de intermediación, de conquista. En su carácter misionero, este ideal se fundamenta en la fe en la virtud civilizadora de la cultura y en la naturaleza universal de su definición. En su carácter constructor, es el motor de grandes obras, teatros, museos, orquestas, casas de la cultura mediante las cuales se transmite al público reunido el patrimonio de las obras capitales. (Forteau, 2000, p. 3).

Básicamente, se busca que la animación sociocultural trabaje en el diseño de la utopía de futuro, sabiendo que será irrealizable si no se generan los signos que la acerquen a las comunidades populares de menos recursos económicos y se construyan las condiciones que en la práctica la hagan viable. En torno a este tema se tiene lo siguiente:

La animación sociocultural se desarrolla en los países de la América Latina de formas muy diversas, vinculada a la educación popular. Existen muchas comunidades de base que trabajan en el campo de la animación de grupos, actuando bajo diversas denominaciones. Desde las organizaciones gubernamentales y no gubernamentales se ha impulsado la animación sociocultural con el fin de desarrollar el campo de la educación, el trabajo social y la promoción cultural, cuyo labor presenta cuatro ámbitos diferentes: trabajo social, educación de adultos, educación popular y animación sociocultural. (Pérez, 2006, p. 50)

Acerca de la animación sociocultural en sí, y su vinculación con eso que llamamos la vida cotidiana y la realidad, se considera lo siguiente:

La necesidad de situar la definición y la aprehensión de lo real, dice que esto es muy importante porque al fin y al cabo el método lo que busca es estudiar la experiencia humana, la experiencia de lo vivido, por lo que es muy válido discernir sobre lo que significa lo real para la persona que narra, que cuenta su vida; dado que lo real no es solo lo exterior al individuo sino que el individuo forma parte de lo real. (Poirier, 1983, p. 33)

Poirier se dedica a analizar las gradaciones de lo real, su significado, los distintos niveles e instancias de lo real, lo que es lo real vivido, lo real soñado, lo real aprendido,

lo real institucionalizado, lo real imaginado, donde se ubica la propia experiencia con respecto a este concepto.

Se plantea entonces el funcionamiento de un modelo horizontal, democrático y participativo, en el que las personas catalizadoras de cambios influyen en lo real en el nivel de toma de decisiones:

La animación sociocultural se basa en una filosofía humanista que defiende una serie de valores que van más allá del pluralismo cultural, dado que actúan como guía de la conducta de los sujetos y ejercen una importante influencia en la misma. Entendemos por valor todo lo que contribuye a promover la dignidad humana y despierta nuestra estimación. Los valores que propugna la animación sociocultural tienen como finalidad última el desarrollo pleno de las potencialidades y capacidades personales, de las comunidades y de los pueblos. (Pérez, 2006, p. 173).

De allí que concluya que si la acción cultural es “lo que se hace” y depende de esas decisiones, entonces el trabajo cultural constituye el estudio de cómo hacer o crear en la comunidad.

La Cultura Popular

La cultura popular es un fenómeno socio cultural, con rasgos propios que lo identifican, lo caracterizan y lo distinguen de la cultural que se origina en la enseñanza académica o institucionalizada. El Artículo: 100 de la *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (2009)*, al hablar de de los Derechos Culturales y Educativos, dice textualmente:

Las culturas populares constitutivas de la venezolanidad gozan de atención especial reconociéndose y respetándose la interculturalidad bajo el principio de igualdad de las culturas. La ley establecerá incentivos y estímulos para las personas, instituciones y comunidades que promuevan, apoyen, desarrollen o financien planes programas y actividades culturales en el país, así como la cultura venezolana en el exterior.(p. 59)

De acuerdo con esta declaración, se entiende que toda actividad cultural realizada por personas, instituciones o comunidades del país debería tener el respaldo inmediato del estado venezolano, y gozaría de una atención especial del Gobierno. Sin embargo, y a pesar de lo allí señalado, los últimos años no han sido del todo positivos para la cultura en términos generales, ya que ha existido cierto sesgo en relación a favor de determinadas áreas en detrimento de otras, lo que no recoge el espíritu de la ley:

Una de las características fundamentales ha sido la falta de equilibrio en cuanto a los apoyos por parte del Estado que pareciera haber concentrado su interés en la cultura popular. No cabe duda que a sus distintas manifestaciones y protagonistas se les ha dado la visibilidad y el respeto que se merecen, ya no como mera representación folklórica sino como genuina expresión de lo que somos. Lo que sí es cuestionable es favorecer un área en detrimento de otras expresiones culturales a las que se ha ido asfixiando paulatinamente. Es el caso de los museos o de los grupos de danza, dos de los sectores más sólidos en los años ochenta y noventa. (Cariani, 2012, p. 7)

A *grosso modo*, la Cultura Popular, la realizan los propios habitantes de las comunidades, los mismos sujetos que la consumen, como se muestra en el film *La Propia Gente*. Son los propios sujetos quienes interactuando, planifican, ejecutan y

evalúan sus propias actividades, como por ejemplo, el Velorio de Cruz de Mayo en el Barrio 70 del Valle. Se genera solidaridad entre los miembros de la comunidad cuando por ejemplo, fallece una persona en un barrio y no hay cómo enterrarlo. Se nombran entonces comités para recoger dinero y pagar los gastos funerarios. De este mismo modo se van generando diferentes niveles de organización formal o regular para realizar actividades permanentes, como un centro cultural, pero también se crea otro tipo de organización más espontánea e informal para actividades casuísticas, como para la Quema de Judas en tiempos de Semana Santa, entre otras. En efecto, la cultura popular urbana se da en aquellos lugares donde la comunicación entre las personas es inevitable y espontánea, lo que ocurre natural y fundamentalmente en los barrios. Allí existe una relación directa entre las personas que están casi obligadas a transitar por un mismo callejón, escalera o pasadizo, compran en una misma bodega, esperan el mismo autobús, están frecuentemente en una misma esquina para conversar. Si bien la división entre una cultura académica y otra popular es falsa, en tanto la cultura es una sola y simplemente tiene maneras distintas de manifestarse, la vertiente académica se rige por un tipo de enseñanza más formalizada, en tanto que la cultura popular no está sometida a esta rigurosidad, y es más libre. Pero esta libertad no deja de tener rigurosas reglas y pautas provenientes, por ejemplo, de los elementos tradicionales.

Encontramos ejemplo de esta rigurosidad en algunas manifestaciones populares locales, que como los Palmeros de Chacao, suben cada Viernes de Concilio a la montaña Waraira Repano (llamada antes oficialmente Cerro El Ávila) para llegar el Domingo de Ramos a conmemorar con palmas la entrada de Cristo a Jerusalén. Esta tradición popular se mantiene incólume desde hace más de 200 años, cuando el padre

José Antonio Mohedano hizo tal promesa para que terminara una epidemia de fiebre amarilla que afectaba a los habitantes de la zona:

Los Palmeros de Chacao bajaron del Ávila con 530 palmas que serán bendecidas hoy en distintas iglesias de Caracas. El grupo encabezado por el palmero mayor, Ramón Antonio Delgado, fue recibido por dos imágenes del Niño Jesús provenientes de Capaya y Sotillo en Miranda además de un grupo de bailarines y músicos pertenecientes a la parranda de los Santos Inocentes de Caucagua. Delgado, de 79 años de edad, escala el Ávila desde hace 69 años cada Semana Santa para buscar la palma. Las palmas fueron llevadas a la iglesia San José de Chacao, donde el párroco de la iglesia bendijo a los palmeros. (Cardona, 2012, p. 2).

En este mismo orden de ideas encontramos algunas manifestaciones regionales de inmensa raigambre como el baile de San Pedro, que tiene lugar cada 29 de Junio en la ciudad de Guatire, estado Miranda. Esta festividad se hace en homenaje a San Pedro Apóstol, y mantiene su vigencia hasta la actualidad:

Con gran despliegue de colorido y religiosidad, la parranda de San Pedro es una manifestación autóctona de Guatire y Guarenas, que se efectúa cada 29 de Junio. Según una leyenda una esclava de nombre María Ignacia pidió al santo que sanara a su hija. El milagro se hizo y a cambio la mujer cantó y bailó frente a la imagen de San Pedro Apóstol. Así comenzó esta tradición que tiene más de 200 años. Los valores humanos el apego a los preceptos cristianos y el respeto por la tradición son parte de las enseñanzas transmitidas por los cultores y los promeseros de la Parranda de San Pedro de Guarenas. (Delgado, 2012, p. 15).

La colorida parranda de San Pedro también se celebra en el litoral varguense, gracias al celo de la familia Longa domiciliada en Naiguatá:

Festear a San Pedro no es una costumbre arraigada en el Litoral, como pasa con San Juan, los Diablos Danzantes y con la Virgen del Valle. Sin embargo, desde hace 40 años la familia Longa, domiciliada en Naiguatá, decidió hacerle su fiesta al santo. Hermes Hernández, cultor de la parroquia, asegura que esta fiesta de San Pedro es de reencuentros. En Naiguatá la celebración comienza el día 27, cuando la imagen de San Pedro, que Jesús Longa ya fallecido hizo traer de España y que custodia su esposa Dilia. (Cohen, 2013, p. 20).

Hoy es un día grande y muy significativo para Guarenas y Guatire. Más de 200 cultores salen temprano en la mañana ataviados con sus trajes característicos para cantar y bailar por las calles con su amada Parranda de

San Pedro. Con esta celebración en honor al apóstol se perpetua el pago de promesa que inicio hace más de dos siglos la esclava María Ignacia, porque el santo curo a su hija rosa Ignacia. (Delgado, 2013, p. 16)

Por sus características, esta es una manifestación única en Latinoamérica y el Caribe. Benito Irady, presidente del Centro de la Diversidad Cultural del Ministerio de la Cultura y también miembro del órgano subsidiario de la UNESCO, manifestó que en noviembre de 2013, la Parranda de San Pedro podría ser incluida por esta institución en la lista de patrimonios inmateriales de la humanidad. De ser así, la Parranda de San Pedro de Guarenas y Guatire será la segunda manifestación venezolana reconocida como Patrimonio Cultural Mundial de la Humanidad, según refirió a la prensa capitalina el antropólogo Víctor Rago:

La Parranda de San Pedro, de Guarenas y Guatire, que será la segunda manifestación venezolana que se inscribirá en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, en la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), será aprobada sin objeciones por el Comité Intergubernamental, considera el antropólogo Víctor Rago. (AVN, 2013, p. 19).

Otra manifestación similar es la celebración del carnaval, que ocurre de manera notable en diferentes localidades del país como El Callao, Cumaná, Carúpano, Nueva Esparta o Maturín. En el caso de El Callao, la profusa inmigración de antillanos que vinieron a la parte oriental del país como mineros, fue seguida por establecimientos de colonias muy importantes de familias antillanas, que se dedicaron a celebrar de manera muy especial esta fiesta de su tierra natal. Desde entonces el carnaval se convierte cada año en la ocasión ideal para ofrecer a la población libertad e igualdad social, para liberar tensiones y cantar comparsas:

El Carnaval es una de las celebraciones más antiguas y populares que existen en el mundo, donde la alegría se desborda en diversiones: días llenos de papelillos, juegos, disfraces, máscaras, sorpresas y comparsas. Según los cronistas la celebración del Carnaval en la Colonia se podía calificar de

violenta; era común mojarse con agua o con betún, o dedicarse al lanzamiento de proyectiles de azúcar o de harina. En 1873, durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco, la fiesta adquirió características diferentes, desplegándose gran fastuosidad en su organización: desfiles de disfraces, comparsas, carrozas, reinas y concursos hacen su aparición. (García, 2006, p. 9).

Todas estas celebraciones fueron en sus inicios manifestaciones de cultura popular, creadas y sostenidas por animadores culturales que lograron un inmenso arraigo en la población, y en ocasiones, trascendieron para convertirse en fiestas a nivel internacional, como lo es aún el carnaval. Por eso nos parece excepcionalmente importante cuando en los días que corren podemos asistir al nacimiento de algunas de estas manifestaciones populares, e identificarlas con un particular carácter trascendental para la población.

Estos procesos los podemos datar desde el inicio de la colonización española en nuestras tierras. Las consecuencias de las expediciones de conquista, de las misiones religiosas y del posterior tráfico comercial de esclavos, origina en Venezuela nuevos géneros musicales, con instrumentos, bailes y canciones de carácter netamente popular, que arraigan con gran facilidad y se propagan en las diferentes localidades del país. Como cabe suponer, el proceso de criollización de esas melodías y acompañamientos instrumentales no se hace esperar. Allí nacen los frutos que constituyen los cimientos de una rama de la cultura popular, que atrae a estudiosos de la historia, la música tradicional, la antropología.

Hoy en día se comprueba en nuestro territorio la presencia de una inmensa cantidad de formas musicales procedentes de Europa y muy particularmente de España, en estructuras, poesías, bailes e instrumentos musicales como el cuatro, la guitarra, la mandolina y el arpa, que tuvieron sus orígenes fuera de la cultura indígena americana.

Además del joropo, otras tantas composiciones reúnen esa compleja mezcla de poesía, música, baile e instrumentos de distintas épocas y procedencias, como el galerón, el corrido, el pasaje y el golpe. Por otra parte, melodías, letras, acompañamientos y expresiones coreográficas han sufrido con el transcurso del tiempo pronunciadas alteraciones. El traspaso de ese capital cultural que llamamos folklore de una generación a otra por procedimientos orales e imitativos, es inevitablemente objeto de deformaciones, mutaciones y sustituciones, perdiéndose en ocasiones en escasas décadas las referencias de lo que resultó original para entonces.

El estudio de lo que se conoce como folklore en Venezuela, comienza a partir del año 1830, aunque es bueno resaltar que en las obras de los cronistas y de los historiadores de épocas anteriores, aparecen ya descripciones de costumbres, usos, ritos, narraciones de leyendas, mitos y demás manifestaciones tradicionales de los primitivos pobladores del territorio que forman la Venezuela actual. En el curso de nuestra historia fueron arribando al país gran número de blancos europeos y negros africanos, y se fueron mezclando con los indígenas, formando una cultura híbrida, mixta, que se define como cultura de un pueblo de tres razas profusamente mezcladas. Sin embargo, es bueno aclarar que el término o palabra *Folklore*, sólo surge en Inglaterra a partir de 1846.

Destacados escritores, historiadores e investigadores se dedicaron con ahínco a investigar desde antiguo el folklore y la cultura popular venezolana: Juan Manuel Cajigal (1802 – 1856), Fermín Toro (1807 – 1865), Rafael María Baralt (1810 – 1860), Cecilio Acosta (1818 – 1881), José Ramón Yépez (1822 – 1891), Daniel Mendoza (1823

– 1867), Arístides Rojas (1826 – 1894), Adolf Ernst (1832 – 1899), Andrés Aurelio Level (1835 – 1893), Francisco de Sales Pérez (1836 – 1926), Nicanor Bolet Peraza (1836 – 1906), Carlos González Bona (1837 – 1911), Julio Calcaño (1840 – 1919), Eduardo Blanco (1840 – 1912), Ramón de la Plaza (1843 – 1887), Teófilo Rodríguez (1846 – 1915), Lisandro Alvarado (1858 – 1929), Tulio Febres Cordero (1860 – 1938), Gonzalo Picón Febres (1860 – 1918), José Gil Fortoul (1861 – 1943), Bartolomé Tavera Acosta (1865 – 1931), Alfredo Jahn (1867 – 1940), entre otros. Estos investigadores plasmaron en sus estudios y creaciones literarias el saber del pueblo.

En este contexto, y ya entrando en materia exclusivamente musical relacionada con el quehacer cultural del Grupo Madera, debemos afirmar que los tambores de Barlovento ocupan un capítulo especial en los estudios del folklore y de la cultura popular:

En el Litoral Central, desde Falcón hasta Barlovento, hay pueblos negros bastante homogéneos, Barlovento está considerada como la zona donde más se conservaron rasgos africanos. Hay pueblos negros a lo largo de la costa de Aragua, Carabobo y Falcón y en los valles centrales, como en la cuenca del río Yaracuy. En las zonas urbanas muchos negros son inmigrantes recientes provenientes de la costa del Pacífico y del Atlántico colombiano o de República Dominicana. (Pollak, 1991, p. 9).

Los tambores constituyen la manifestación musical negra por excelencia. Donde quiera que el negro intervenga, su música está determinada en primera instancia por la armonía rítmica producto de las baterías de tambores diversos. Del calor de la percusión deriva el calor del ambiente y por ende, la expresión cantada y bailada, y hasta la mímica y los gritos de los concurrentes:

La típica música afrovenezolana consiste en golpes de tambor; tiene una rica poliritmia y los ritmos son binarios o ternarios. Hay gran variedad de alturas de sonido y timbres, y los tocadores improvisan nuevas combinaciones

rítmicas. Giros melódicos de terceras y cuartas en sus frases y alternancia responsorial de los estribillos, son otros elementos característicos de los golpes africanos y afroamericanos. Por regla general, el solista improvisa una frase que repite el coro, luego siguieron con otras frases y el coro repite las primeras palabras del canto. Otro solista sigue cuando el primero se cansa y el canto continúa hasta que se paran los tambores. (Pollak, 1991, p. 36).

En primera instancia, entra primero, el tambor “prima” con su ritmo básico, que sirve de metrónomo al tejido de los tambores restantes, que realizan escapes rítmicos y vuelven a coger el compás gracias al tambor prima:

En cuanto a los toques, el tambor más fino y agudo llamado corrió o prima es el que sale alante, *jala*, o sea, el que guía. Si este tambor cesa de tocar, los otros dos se equivocan, ya que el mismo oficia de metrónomo. En Curiepe este tambor tiene dos toques que según nuestros informes, se denomina *corrió* y *tempeta*. El segundo tambor de la batería el mediano, más largo, llamado *cruzao*, lo segundea libremente, de donde se denomina en Aragiüita *segundeador* o *segunda* y sobre ambos se asienta la percusión del *pujao* o *curbata*, el más grueso y grave, que tercierea y por lo tanto es el último. (Aretz, 1963, p. 85).

Pero además, es necesario observar la mezcla colorística que se produce por las diferentes maneras de percutir y el diferente lugar de los tambores en que se percute.

En la fiesta en honor a San Juan, en la zona barloventeña del Estado Miranda, se realizan unos bailes que denominan Golpes de tambor grande y redondo. En esta fiesta se utiliza un conjunto de tambores cuya especificación es la siguiente:

- Baile de tambor grande: en este caso se usa un tambor colosal, llamado Mina, cuyo único parche está sujeto por mecates al propio cuerpo del tambor. Este membranófono se acompaña con otro tambor pequeño con patas, llamado Curbata o Curveta.
- Baile de tambor redondo: Esta batería la constituyen tres tambores de diferente tamaño, siendo el mayor de un metro, aproximadamente, con

diámetro de casi 20 centímetros en la boca superior. Su parche generalmente es de piel de pereza, atados con cabuyas en forma de W, y se percuten con las manos, o con las manos y las baquetas combinadas.

En nuestro país la costumbre de celebrar la fiesta de San Juan tiene origen español. De manera precisa, en todo el Estado Miranda, la fiesta a San Juan Bautista es un acontecimiento de vehemencia y felicidad, alcanzando su más alto nivel en la región de Curiepe, donde se realizan procesiones velorios y bailes:

San Juan Bautista, santo generoso, dador de fertilidad, amor, salud y buena cosecha, tendrá música, danza, cohetes y tañir de campanas a partir de hoy. Los pobladores de Curiepe, municipio Brión, celebraran, desde las 12 del mediodía lo que ellos llaman la nochebuena, fiesta que anticipa el nacimiento del precursor de Jesucristo. Carmen Leonarda Pacheco, presidenta de la Sociedad de San Juan Bautista de esta localidad, informó que en la plaza Bolívar sonaran el tambor mina que es acompañado por la Curbata. (Delgado, 2013, p. 18).

Curiosamente, los cultores negros y mulatos de San Juan, con diversos procedimientos, proceden a realizar acciones con la efigie del santo como si fuera su único Dios principal. Conviven con San Juan en su oportunidad, lo increpan o “loan”, lo emborrachan y bañan, en suma, le humanizan. Esta fiesta se realiza desde el 23 al 25 de junio de cada año, y la celebración inicia con un repique de campanas, gritos y tambores:

La población de Curiepe, en la región de Barlovento, estado Miranda, hoy se viste de fiesta para celebrar como todos los años el día de su santo patrono, San Juan Bautista. Desde el 1 de junio se dio inicio a las festividades de San Juan con el tradicional repique de tambores, a las 12 del mediodía para indicar que comenzó el mes de la celebración. Ayer el sonido de las campanas de la iglesia de Nuestra Señora de Altigracia al mediodía invitó a los curieperos, a la misa ofrecida al santo patrono. Mientras que en los alrededores del templo repicaban los tambores de Mina y Curbeta, ofreciendo cantos y bailes en las calles de esta localidad. (Bonilla, 2012, p. 6).

Es bastante significativo que el baile a San Juan está ligado a un sentido religioso y la mayoría de sus intérpretes lo realizan como pago de promesas y en honor al santo, considerado como el padre del cacao y el benefactor de sus cosechas. Es un baile colectivo que establece tres partes en su ejecución:

- La procesión: es el recorrido que hace el santo hasta llegar a su altar, para lo cual se colocan los bailadores en columnas, detrás del santo y sus cargadores dan una vuelta por el escenario, caminando al ritmo de los tambores.
- El velorio o baile: los bailadores ubicados frente al santo, saldrán en parejas de hembra y varón. En su ejecución, la hembra realiza gestos de galanteo con las manos y los brazos en forma vivaz, se le adelanta al varón para tratar de cansarlo, el cual estará constantemente siguiéndola y acechándola.

Hay que añadir otro instrumento de percusión al conjunto, llamado el tambor **cumaco**. Este tambor proviene de la lejana región del Congo Belga en África, y es el de mayor arraigo y proyección artística en las comunidades afro venezolanas. El cumaco es el tambor grande de los negros del Litoral Central. Consiste en un tronco hueco de árbol de aguacate, al cual se clava el parche de cuero. La **mina** es parecida, pero el parche se fija con cuñas incrustadas y se apoya en una horqueta. La **curbeta** siempre acompaña a la mina, pero es mucho más pequeña. Los tres **tambores redondos** siempre andan juntos, tienen cuero en ambos extremos que se fijan por medio de cabuyas que cruzan el cuerpo del instrumento. A su vez, la batería de tambores redondos llamados

también **culepuyas o culo'e puya**, su verdadero nombre, consta generalmente de tres membranófonos alargados y de escasa circunferencia, con pequeñas diferencias de tamaño entre uno y otro ejemplar y siempre con dos parches:

Los culepuyas, además del nombre general reciben cada uno un nombre que los distingue: *corrió* o *prima*, *cruzao* y *pujao*. Pero estos nombres son muy variables y no coinciden entre los diferentes informadores. Juan Pablo Sojo en su novela *Nochebuena Negra*, habla del *bordón*, el *tiplé* y el *pujao*. En Cauagua, según Francisco Carreño, los tres tambores se denominan *macho*, *cruzao* y *hembra* o *quichimba*. (Aretz, 1963, p. 81).

La geografía costeña venezolana se encuentra asociada a dichos tambores. Regiones como Cata, Chuao, Turiamo, Ocumare y Cuyagua en Aragua; San Millán, Patanemo y Borburata en el Estado Carabobo; La Sabana, Chuspa, Osma y Todasana en el Litoral Central del Distrito Vargas son los lugares por excelencia del cultivo los tambores. No obstante, tierra adentro también existen manifestaciones de este tipo, como ocurre en Farriar, Taria, Palmarejo y Aguas Negras en el Estado Yaracuy; y el Tocuyo en el Estado Lara. Una de las festividades de baile más importantes dedicada a San Benito, es la denominada de los Chimbangueles. Los Chimbangueles son tambores cónicos y tienen tensión de cuñas laterales. Los cinco tambores que forman la batería se tocan de manera distinta cada uno:

San Benito siempre ha sido una figura muy importante en Venezuela, especialmente para los pobladores de raíces negras e indígenas, que consideran que este santo negro entiende más sus problemas y los protege, cura y hasta comparte el gusto por la parranda y el aguardiente. El día 28, los pueblos próximos al lago, como Bobures y Gibraltar, también honran a este santo especial, pero con largos tambores conocidos como Chimbangueles, de origen africano. Cerca de las 10 am, frente a la iglesia, se congregan los Vasallos o Giros de San Benito. Se visten con trajes blancos adornados con una falda de cintas multicolores y llevan una corona ceñida con guirnaldas brillantes. (Kline, 2001, p. F/6).

Cabe señalar, que San Benito tiene sus fiestas con bailes y toques de tambor en los pueblos del sur del Lago de Maracaibo entre el 24 de diciembre y el 6 de enero. En todas estas celebraciones, los toques de tambor, la manera de cantar, los bailes con mucha fuerza y emoción y la ejecución de los instrumentos musicales, son netamente africanos. La costumbre de festejar a San Benito se extendió hasta los pueblos de los Andes (Mérida y Trujillo). En ocasión de las parrandas en su honor, los andinos se pintan la cara con hollín y se llaman negros de San Benito. En la Guajira también se celebran parrandas en honor a este santo:

Con 27 piezas artísticas se abren las puertas a un nuevo mundo cultural que conjuga el arte popular con la identidad regionalista y la devoción religiosa. El caso es que en el estado Zulia, específicamente en la localidad de Cabimas, los seguidores de San Benito de Palermo, el santo negro, han decidido abrir un espacio físico donde se pueda educar, compartir e intercambiar conocimientos acerca del origen, hechos y costumbres que el santo representa. Este sería el único museo del mundo basado en un santo que representa dos factores culturales como es la Iglesia católica y la comunidad afrozuliana. (Sánchez, 2006, p. 2).

Como se puede ver, se celebra a San Benito en los Estados Mérida, Trujillo y principalmente en el Zulia. Con motivo de la festividad del “Santo Negro”, San Benito, se emplea una batería de tambores cónicos, de medio a un metro de largo, con un parche ajustado por medio de guarales y que se *tiempla* por medio de cuñas incrustadas en el tambor:

Parece que esta devoción en boga todavía, que se extiende desde el Zulia al Táchira, y predomina en Trujillo y Mérida, en el Táchira tiende a amortiguarse; aunque en los últimos años ha venido notándose cierta tendencia a ampliar la zona de difusión, por parte de los santeros o esclavos de San Benito, sobre todo hasta el Estado Lara. La devoción y culto vicioso de San Benito hubo de aparecer en nuestro país, según la tradición entre los esclavos que la colonia situó en Gibraltar, a orillas del lago de Maracaibo, de donde pasó al Estado Trujillo por Bobures, La Ceiba, Betijoque. (Olivares, 1949, pp. 162,163).

No obstante, existen casos particulares donde se baila por razones de cumplir con una promesa: en lugares públicos y con motivo de su día, la afluencia de tambores de pueblos vecinos es tal, que pueden contarse por decenas y su intensidad sonora puede ser percibida a gran distancia:

Los tambores con dos parches se usan en Velorios de Cruz de Mayo. El tambor guarenero es de palma llanera y tiene dos parches. En Yaracuy hacen tambores de barriles donde los españoles importan vino. Al lado de los tambores hay otros instrumentos musicales de procedencia africana en nuestro país; aún se usan en los velorios de cruz, en las parrandas navideñas para acompañar aguinaldos y en la música profana criolla (Pollak, 1991, p. 38).

Con respecto a los toques y donde se considera está la significación y peculiaridad de cada batería y tocador, su importancia la traducen con nombres como estos: un tambor grande “campaneá”, “repica”, “jala”, “segundea”, “tercera”, entre otras expresiones coloquiales. En una investigación hecha en Caraballeda en 1947, se cita un tambor denominado “Burro Negro”, el cual pisó y destruyó un camión, por lo que las mujeres lloraron y los hombres llevaron a enterrar:

Se puede señalar, que en Santa Teresa los tres tambores se denominan así: el primero *burro negro, macho o burro macho*. Es el más grande y produce el sonido más grave. El que le sigue se denomina *segundo* y el tercero la *tumba*. Creemos que este nombre es abreviatura de la moderna tumbadora que usan los músicos profesionales de Caracas. Esta va dando un solo golpe. Todo esto ocurre en los pueblos del Estado Miranda cuando los tambores se reúnen de a tres. (Aretz, 1963, p. 81).

En lo que concierne al baile de los Chimbangueles o su expresión coreográfica, este se agrupa en dos tipos principales: una de parejas sueltas que se suceden o se reemplazan alternativamente el hombre y la mujer; y otro el colectivo, en el que bailan independientemente, atentos sólo al repicar de los tambores.

Aunque no es exclusivo, en todos los cantos negros de conjunto, se produce en el canto una alternancia entre una voz solista y el coro. Como una iniciativa, el coro toma a su cargo ciertos estribillos o repite simplemente la letra del cantor solista.

En cuanto al texto o letra, es común observar la presencia de dos o más palabras africanas. Así, en la Tonada de “El Mono”, empleada en los cantos de San Juan en Naiguatá, se aprecian estas alternancias:

Mono decíle a Josó, que corte leña,
mi vida para prendé el horno.
La, lo, lo – La, lo, lo –
Mono ¡ay, brincando un palo –
mono, Sengué, Sengué.

Otro baile importante dentro de las tradiciones de la danza afrovenezolana es el de los Diablos Danzantes de Corpus Christi y los del Barrio San Millán. En el Barrio San Millán, del Municipio Puerto Cabello del Estado Carabobo, a partir del año 1994 se dio comienzo a la reactivación de una tradición que se había dormido desde el comienzo de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez (1952 – 1958):

En Venezuela, la temporada de Corpus Christi, coincide también con las primeras lluvias que traen fertilidad a los campos. El origen de la auténtica fiesta de Corpus Christi, se remonta a la Edad Media. Se celebraba con mucho fervor en España, durante los Siglos XIV y XV y más tarde se convirtió en una especie de Carnaval. Hace cuarenta años, los habitantes del pueblo negro de Turiamo (Carabobo) fueron desalojados y trasladados a Maracay. Existe la cofradía, en la cual se inician los hijos y nietos de los turiamos que llegaron a Maracay en tiempos de Pérez Jiménez. (Pollak, 1991, p. 55).

Los Diablos Danzantes de las regiones de Turiamo, Patanemo, Naiguatá y de San Millán, a través del tiempo y de los lazos familiares, tienen características comunes en cuanto a los trajes, toques del cuatro, ceremonias y nombres de pasos y figuras:

El baile de los diablos se practica todavía en siete localidades venezolanas. Se trata de una tradición que tiene sus raíces en España y en África Occidental.

Las fiestas son organizadas por cofradías de hombres y la costumbre de asociarse a estas cofradías se hereda en la familia. El baile tiene lugar en el día de Corpus Christi, fiesta del Santísimo Sacramento del Altar. En las adeas negras venezolanas, la fiesta tiene un sentido mágico religioso. Según la creencia del pueblo, los bailes traen suerte y aseguran el bienestar de todos los socios y sus familiares. (Pollak, 1991, p. 50).

Aproximadamente con un mes de anticipación, los danzantes se reúnen para los ensayos y la preparación de máscaras y el velorio.

En Venezuela, según nuestras experiencias personales, existen máscaras de todo tipo, que se encuentran en las distintas regiones de nuestro país. Las colecciones del Instituto de Folklore, de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, contienen varias máscaras, todas ellas auténticamente folklóricas o sea, de manufactura popular tradicional. De las más conocidas las de los Diablos de Yare, el instituto posee una buena colección. Pero además existen algunas menos comunes y de gran interés. (Cardona, 1964, p. 299).

Actualmente el ensayo, el velorio y la salida de los diablos a la calle se hace desde la casa del tambor, Casa de la Cultura, para luego danzar en la iglesia San José, como se hiciera en épocas pretéritas. El día miércoles, previo al jueves de Corpus, salen los capataces a las doce del mediodía hasta la iglesia y realizan frente a la puerta el ritual de los tres brincos, dando así comienzo a la celebración de Corpus. Consecuentemente, en la noche, la Sayona se encargará del Velorio, donde se hará un rosario y cada diablo que llegue se arrodillará y acostará frente al altar, depositando debajo de este, su maraca, mandador y un litro de aceite, para mantener las lámparas del altar prendidas. Entrada la noche, se harán tres ensayos terminando con el toque y baile del galerón. Al día siguiente se cambian la ropa en el patio o en uno de los salones para salir así a la iglesia a rendir y pagar la promesa. Frente al altar, que puede estar en la puerta de la iglesia o adentro si el padre lo permite, se rinde y se paga. En pleno Siglo XXI, en Venezuela, los Diablos Danzantes de Corpus Christi de San Francisco de Yare, ya han sido reconocidos por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad:

No importó el escenario. Los bailes y el pago de promesa de las cofradías de los Diablos Danzantes de Yare, Naiguatá, Turiamo, Ocumare, Tinaquillo y Patanemo, que se realizaron ayer en el marco de la celebración del Corpus Christi, tuvieron un motivo común: agradecer al Santísimo la posibilidad de ser vistos y considerados como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, título otorgado a la manifestación desde el 6 de diciembre del año pasado por la Unesco. Bailar diablos es un acto de fe, es creer que lo imposible se hace posible sólo por la intersección del Santísimo Sacramento. (Noriega, 2013, p. 3/2).

En fecha reciente, en San Francisco de Yare, las autoridades locales representadas por los diputados del Consejo Legislativo del Estado Miranda, se congregaron para condecorar a los Diablos Danzantes de Corpus Christi, con la Orden Generalísimo Sebastián Francisco de Miranda, en su única clase:

La Plaza Bolívar de San Francisco de Yare, municipio Simón Bolívar (Mir), se vistió ayer de colorido alegría y devoción con la visita de las once cofradías de los Diablos Danzantes de Corpus Christi de Venezuela, que se congregan para recibir la Orden Generalísimo Sebastián Francisco de Miranda, en su única clase. El reconocimiento entregado por los diputados del Consejo Legislativo del Estado Miranda, se realiza luego del ingreso de los promeseros a la lista de Patrimonio cultural Inmaterial de la humanidad. (Marte, 2013, p. 6).

La parroquia de Naiguatá ubicada en la costa este del Litoral, es también una región de pura tradición la cual se refleja en sus costumbres, su música, su cultura y en lo que los habitantes festejan durante todo el año:

Es una de la parroquias más antiguas fue fundada el 4 de octubre de 1710, como “San Francisco de Asís de Naiguatá” y siempre se ha caracterizado porque su vida social es única en todo el estado. No falta un día del año en que no haya una festividad que celebrar, una tradición que revivir o un santo a quien homenajear, por eso es que la música, el ritmo y el baile lo caracterizan, porque los naiguatenses llevan el son en la sangre. (Cohen, 2012, p. 24).

En torno a esta antigua parroquia, una mención especial merecen los Diablos Danzantes de Naiguatá, quienes fueron declarados Patrimonio Cultural del Estado Vargas en 2006, quienes desde su fundación en 1999 como Asociación Civil, tienen como única finalidad mantener viva dicha tradición:

Casi 60 años tiene Roberto “Robin” Izaguirre bailando diablos en Naiguatá, tradición que se sigue en este poblado del este del litoral desde 1672, con la primera generación de pobladores de lo que entonces se llamaba San Francisco de Asís. Robin el Diablo Mayor y Patrimonio Cultural Viviente de Vargas, a sus 75 años, que cumplirá precisamente el jueves de Corpus Christi, aun sale a bailar en cada fiesta. Asegura que sigue esta tradición, gracias a las invitaciones que le hiciera en el año 1954 el entonces diablo mayor Ciriaco “Canta Bonito” Iriarte, quien dice que: “Enamoraba a mi mamá para que me metiera a bailar diablos”. Cohen, 2012, p. 21).

En este caso, el sangreo, celebrado en Puerto Cabello, estado Carabobo, es utilizado para sacar al santo de la iglesia o de la casa donde se encuentra, para luego ser paseado por las calles de la comunidad, por el río y por el mar. En el sangreo se vive y se siente una gran carga de ritualidad, sobre todo cuando se le canta al santo “El Ave María” o “Lave María”. Más aún si se observa con detenimiento la forma como está estructurada la procesión con el santo. En primer término, se observan unas banderas de aproximadamente un metro y cuarto de largo, sujetadas a un palo de metro y medio o dos metros, sus colores son fuertes y van anunciando el paso del santo. Luego sigue la imagen del santo, ya sea en yeso o tallada en madera y a su alrededor o detrás de él, los tamboreros, el apuntador o cantante solista y el resto del pueblo que acompaña haciendo el coro con maraca en mano o sólo dando palmadas con las manos.

Básicamente en cualquier escenario, dependiendo del toque de tambor y de la función que se cumple durante el sangreo, el cuerpo tendrá movimientos rítmicos muy marcados, como es el caso de los cargadores del santo, el banderero, el capitán de paño o dueño del santo, o simplemente el acompañante. Se festeja en localidades como, Borburata, Patanemo, Goigoaza, Barrio San Millán y Barrio Rancho Chico, todos ellos pertenecientes a Puerto Cabello. El golpe de tambor se ejecuta en Puerto Cabello con una o varias tamboras y un solo Tambor Cumaco, al cual en su cuerpo de aguacate, se le percuten con palitos por pares. Este golpe, a pesar de ser la parte más popularizada de la

festividad, no se conoce con exactitud como es, ya que su rítmica es dinámica al igual que la vida misma. Ésta se ha ido acelerando con el tiempo, transformándose asimismo el baile y el vestuario. Su máxima expresión en velocidad y ritmo es cuando el tambor, en fusión con los cantadores y músicos, *tranca* el golpe. Paralelamente, se han ido formando los círculos donde irán entrando los bailadores que quieran bailar en pareja. Aquí los hombres desplazan a los hombres y las mujeres a las mujeres. Rítmicamente, los brazos, las piernas, los pies y la cadera, darán las pautas para el baile que es de movimientos libres. Muchas personas y grupos de proyección que nunca se han acercado a estos movimientos autóctonos, introducen erróneamente ciertos movimientos de hombros y se tiran en el piso, acciones estas que no existen en la tradición.

Vale la pena destacar que la celebración de fiestas en honor a San Juan, San Pedro, San Antonio y San Benito de Palermo representa la culminación de actividades ceremoniales anuales para los habitantes de los pueblos negros, donde todavía se practican estas tradiciones:

Surge el sincretismo religioso, el negro incorpora ciertos conceptos cristianos a su ritual, para camuflajear su propia religión, crea sus formas de culto afro cristiano, como en el caso de las fiestas en honor a San Juan en Venezuela. Todavía las fiestas en honor a San Juan, San Benito y San Antonio, los santos más importantes de los negros venezolanos, son organizadas por cofradías. Los bailes de los diablos en honor al Santísimo Sacramento del Altar se conservaron gracias a la existencia de cofradías en los respectivos pueblos. (Pollak, 1991, pp. 30, 31, 32).

De ningún modo se trata de celebraciones en honor a divinidades africanas, tampoco de fiestas africanas, sino de reinterpretaciones de ritos católicos y africanos en honor a santos cristianos, quienes tienen rasgos de espíritus ancestrales de África. Cronológicamente, las fiestas en honor a San Juan, San Antonio y San Pedro se

celebran en la época del solsticio de verano, mientras que San Benito tiene su fiesta en la temporada del solsticio de invierno.

CAPITULO III

Marco Metodológico

Tradicionalmente, las técnicas de investigación cualitativa y la etnografía se han asociado a determinados objetos de estudio. La metodología cualitativa aparece, desde esta perspectiva postulada por Burawoy (1991) como una estrategia incompleta que ha de ser apoyada por otro tipo de técnicas. Sin embargo, y a pesar de esta concepción segmentada de las técnicas de investigación social que asocia cada tipo de técnica con un momento en el proceso de investigación, lo cierto es que el creciente desarrollo de la metodología cualitativa está poniendo de manifiesto su multifuncionalidad. Evidentemente, puede ser utilizada en estudios preliminares y exploratorios de una investigación, pero no obstante también puede responder a la función de generación de teorías.

De acuerdo a lo dicho en el párrafo anterior la técnica más relevante para el desarrollo de esta investigación ha sido el método etnográfico. Se trata de una aproximación ideal para conocer un grupo étnico o institucional *sui generis*, donde los conceptos de las realidades que se estudian -valores, normas, modos de vida y tabúes- adquieren significados especiales. Los grupos son estudiados holísticamente, donde cada cosa se relaciona con las demás y adquiere pleno significado precisamente por esta relación. Esto concede a este método una visión totalizadora del fenómeno estudiado. Con bastante frecuencia este tipo de métodos se vincula a investigaciones de corte

descriptivo, centradas en actitudes, percepciones, creencias, tradiciones, sentimientos, visiones, motivaciones y demás elementos de carácter subjetivo y abstracto.

Por esta razón hemos desarrollado una investigación documental bibliográfica, hemerográfica, exploratoria, retrospectiva y descriptiva relacionada con las actividades artístico – musicales del Grupo Madera, específicamente aquellas que tuvieron que ver con la música popular tradicional y urbana. Los estudios cualitativos según Valles (1997) se suelen asociar con aquellos que tienen por unidad de análisis el individuo y se desarrollan en un plano preferentemente micro-sociológico. La investigación cualitativa y la etnografía se identifican también con unas determinadas funciones y fases dentro del proceso de investigación social. Los estudios exploratorios y descriptivos, se identifican con lo que se viene denominando *diseño emergente* o abierto, lo que quiere decir que la investigación se va haciendo y definiendo conforme a la recopilación y análisis de las fuentes documentales, o sea, los datos recabados durante el proceso de investigación. Simultáneamente, y de acuerdo a lo expresado por Woods (1987), la etnografía se propone, entre muchas otras cosas, descubrir qué creen las personas, cuáles son sus valores, qué perspectivas tienen de sus vidas, cuáles son sus reglas de conducta, qué define sus formas de organización, qué roles cumplen los integrantes del grupo, cuáles son sus problemas, qué los motiva, la forma como se desarrollan y cambian cada uno de los aspectos que caracterizan el día a día de la gente.

Como una alternativa, el investigador que utiliza la etnografía trata de satisfacer sus ansias de conocimiento desde el "mundo interior" de los grupos y de sus miembros,

los significados e interpretaciones que tengan los sectores estudiados, entendiendo y adoptando para sí mismo el lenguaje, las costumbres y las creencias que los definen.

La presente investigación fue de carácter documental debido a que los datos obtenidos fueron recogidos en su mayoría de la hemeroteca personal de Nelly Ramos, una de las fundadoras y sobreviviente del grupo Experimental Folklórico “Madera”. En dicha hemeroteca se obtuvieron artículos de índole periodística, que reseñan presentaciones, programas, eventos y fechas precisas donde la agrupación “Madera” participó. Esta información se procesó cualitativamente a través de diversos análisis del grupo, en dos áreas como son; el aporte musical y el aporte como fenómeno socio-cultural. En lo referente a la actuación de los miembros del Grupo Madera como animadores y promotores culturales, también se considera propio de estudios exploratorios de tipos descriptivos, previos a la aplicación de otras técnicas de investigaciones más estructuradas o de las fases primeras de una investigación.

La capacidad de estos métodos para obtener una gran cantidad de información detallada y explorar las conexiones entre los factores les otorga una gran validez, como en el caso que nos ocupa. El hecho de que este tipo de investigaciones se centre en el estudio de casos singulares, en un reducido espacio geográfico y para un período de tiempo concreto, se ha planteado en ocasiones como limitaciones de este tipo de opciones metodológicas. En este caso, la investigación descriptiva permite que se emplee la información recopilada para profundizar sobre el tema, en futuras investigaciones similares.

En lo referente a la población y muestra seleccionada, Balestrini (1997, p. 137) señala “que una población o universo puede estar referido a cualquier conjunto de elementos de los cuales pretendemos indagar y conocer sus características, o una de ellas, y para la cual serán válidas las conclusiones obtenidas en la investigación”. La referida autor precisa que “una muestra es una parte representativa de una población, cuyas características deben reproducirse en ella, lo más exactamente posible” (Balestrini, 1997, p.128).

De la población total de 24 personas integrantes del Grupo Madera, hemos tomado una muestra intencional de cinco sujetos sobrevivientes que conforman el 21 % de dicha población. Ellos participaron directamente en las actividades de esta agrupación y fueron creadores de este gran proyecto cultural. Los entrevistados nos brindaron anécdotas, historias que recuerdan su percepción acerca de las actuaciones socioculturales del Grupo Madera. Estas cinco personas son Felipe Rengifo “Mandingo”, Oscar Faride Mijares, Carlos “Nené” Quintero, Carlos Daniel Palacios y un vecino del sector Pablo Martínez, “Pabloco”, quien es el cultor de la Parroquia San Agustín. A estos sujetos se les aplicaron entrevistas con cinco ítems de preguntas abiertas.

Además de esto cinco sujetos, cada persona que conforma la vasta comunidad de San Agustín del Sur conoció de una forma u otra las actividades realizadas por esta agrupación en el transcurso del período estudiado. En tal sentido, hemos sondeado el sentir que tienen muchas de estas personas sobre el Barrio Marín y el Grupo Madera, como catalizadores de un proyecto de cultura popular urbana.

Con respecto a la validez de la muestra seleccionada, Sabino (1979, p. 136) nos confirma que “indica la capacidad de la escala para medir las cualidades para las cuales ha sido construida y no otras parecidas. Una escala confusa no puede tener validez, lo mismo que una escala que esté midiendo, a la vez e indiscriminadamente, distintas variables superpuestas. Una escala tiene validez cuando verdaderamente mide lo que afirma medir. El grado de confiabilidad de las mediciones depende según Morles (1994, p. 48) de la consistencia, precisión y minimización de errores de los instrumentos seleccionados. Al respecto, Sabino (1979, p. 136) indica su criterio de confiabilidad y afirma categóricamente que:

se refiere a la consistencia interior de la misma, a su capacidad para discriminar en forma constante entre un valor y otro, ‘cabe confiar en una escala – anotan Goode y Hatt – cuando produzcan constantemente los mismos resultados al aplicarla a una misma muestra’, es decir cuando siempre los mismos objetos aparezcan valorados en la misma forma.

Con el fin de precisar en qué consiste un instrumento de recolección y medición de datos, Sabino (1979, p. 149) dice de una manera muy ecléctica, que se trata de “cualquier recurso de que pueda valerse el investigador para acercarse a los fenómenos y extraer de ellos información.” Para la recolección de los datos que permitieron sustentar la información requerida en esta investigación, los instrumentos escogidos fueron la observación directa, las historias de vida, y luego se aplicó a una muestra intencional, la técnica de la entrevista. Para el formato de entrevistas aplicado. (Ver Anexo I).

Como su mismo nombre lo indica, las técnicas de observación directa consistieron en participar como espectadores y asistir a ensayos privados, y múltiples presentaciones y conciertos *in situ*. Allí se observaron y escucharon a los miembros del Grupo Madera

en vivo, cuando intercambiaban sus puntos de vista de cómo podrían ensamblarse los tambores, el momento de hacer los solos, acerca del conocimiento que tenía cada quien en un número musical determinado y qué podían aportar los demás con sus ideas y conocimientos al respecto para mejorarlo. Expresa Ander – Egg (1969, pp. 87 y 92) que la observación directa consiste en “ver” y “oír” hechos y fenómenos que se desean estudiar. La observación puede ser realizada por un individuo o por un equipo. En la observación en equipo o colectiva todos observan lo mismo, con lo cual se procura corregir las distorsiones que pueden provenir de cada investigador en particular.

En este caso, hicimos en el momento de su desempeño histórico un seguimiento de todas las presentaciones del grupo. Fue de esta manera que logramos interactuar con el Grupo Madera en el Barrio Marín, en su propio ambiente de trabajo, permitiéndonos esto la observación directa, con juicios sobre algunos momentos significativos en la vida profesional de dicha agrupación y otros aspectos que se consideraron de interés. Para la recolección y archivo de la información los instrumentos utilizados fueron varios cuadernos y hojas anexas de apuntes y anotaciones hechas *in situ*.

Por su parte, en una investigación como la nuestra, que se ajusta a la propuesta planteada por Córdoba (1980) en el libro *Historias de Vida*, el objeto de estudio se construye en la medida que se realiza la investigación. Ésta se fundamenta en entrevistas, en relatos de vida como enfoques teóricos y metodológicos, lo que nos permite conocer así la historia de los personajes apoyados en sus narrativas y anécdotas. Según Sabino (1979, p.159), la entrevista es una forma específica de interacción social. El investigador se sitúa frente al investigado y le formula preguntas, a partir de cuyas

respuestas habrán de surgir los datos de interés. El análisis de datos lo hemos formulado de manera *cualitativa*, esto es, análisis de contenidos en las respuestas emitidas por las personas entrevistadas de acuerdo a cada una de las variables investigadas en el estudio. Al respecto Sabino (1979, p.199) plantea lo siguiente acerca del análisis de los datos cualitativos:

El análisis se efectúa cotejando a los datos que se refieren a un mismo aspecto y tratando de evaluar la confiabilidad de cada información. Si los datos al ser comparados, no arrojan ninguna discrepancia seria y si cubren todos los aspectos previamente requeridos, habrá que tratar de expresar lo que ellos nos dicen redactando una pequeña nota donde se sinteticen los hallazgos.

En esta investigación se realizaron varias entrevistas estructuradas con preguntas abiertas, para ser aplicadas a algunas personas relevantes, sobrevivientes y vecinos testigos presenciales de la tragedia del Grupo Madera, que tuvieron una vinculación y participación directa con nuestros sujetos que fueron a la vez, nuestros motivos centrales en este estudio.

A continuación se presentan en forma global, los análisis cualitativos correspondientes a dichas entrevistas.

Presentación y Análisis de Resultados

Aplicamos entrevistas estructuradas con preguntas abiertas y de carácter indagatorio a un grupo de cultores musicales, cantantes y percusionistas, fundadores del Grupo Madera, así como a algunos vecinos del Barrio Marín. Obtenidas las respuestas de cada uno de ellos, procedimos a realizar un análisis global de tipo cualitativo. Las respuestas convergieron en algunos puntos importantes, destacando en primer lugar el deseo de superación de estas personas, el beneplácito por los méritos recibidos y la repercusión de su trabajo en los medios de comunicación social, la motivación al logro debido al éxito de sus actuaciones a nivel nacional e internacional, la dedicación al trabajo, la responsabilidad, el sentido social, la valentía, el entusiasmo y lo que es más importante, las ganas de engrandecer el nombre del país donde vivieron. Esta información resultó muy relevante, y nos permitió llegar a algunas conclusiones relevantes.

Se pudo constatar a través de las respuestas emitidas, que fueron diversos los factores psicológicos y socioculturales que rodearon el quehacer musical del Grupo Madera. Con su trabajo, constancia y dedicación, lograron la liberación y la ruptura de *tabúes*, superando con su cantar y con su acción social los muros ideológicos y paradigmáticos que estrangulaban a la cultura venezolana de la época.

También se confirmó como resultado de estas estrategias, que los integrantes del Grupo Madera fueron gerentes culturales innatos, que además de alcanzar un alto nivel de conocimiento del campo folklórico venezolano, lograron animar a las personas a la organización y puesta en marcha de presentaciones profesionales, con iniciativas para

crear proyectos de gran envergadura, todo esto en pro de un desarrollo social en el Barrio Marín. Lo mejor es que lo lograron, dejando huellas profundas en el inconsciente colectivo, sembrando recuerdos imposibles de olvidar en aquellos quienes los amaron bien, sus hijos, sus esposos y esposas, sus hermanos y hermanas, sus padres y madres, sus amigos, sus vecinos, su comunidad, y finalmente, su público y sus admiradores. En esto coincidieron los entrevistados: en que lo más importante es que continúe el espíritu que animó inicialmente al Grupo Madera, copiando su ejemplo de trabajo a través de la difusión de su música, y que se asegure su legado a través de la creación de proyectos similares.

Asimismo, se evidenció a través de sus respuestas la importancia que tuvo el Barrio Marín como semillero de artistas, donde se proyectaron figuras profesionales y relevantes en el plano nacional e internacional, no sólo en el campo musical, sino en otras especialidades científicas, deportivas y culturales. En términos generales, la investigación arrojó como resultado la necesidad de abordar con mucha seriedad los conceptos emitidos por los cinco supervivientes del Grupo Madera, en relación a la obra épica y social realizada en Venezuela por los integrantes del Grupo Madera. También se vislumbró a través de las entrevistas el aumento significativo de grupos de vanguardia que tomaron como modelo al Madera, forjados por algunos líderes sobrevivientes a la tragedia del río Orinoco, constatando la experiencia adquirida en el rescate de la música tradicional. Con este trabajo se rinde homenaje a los integrantes desaparecidos del Grupo Madera, manteniéndolos con la continuidad del esfuerzo y el trabajo, presentes en sus pensamientos y en sus corazones.

CONCLUSIONES

A manera de conclusión, en el transcurso de la investigación se analizaron y se consultaron otros trabajos de investigación, cuyos contenidos complementan nuestro objeto de estudio.

Resulta claro que los diferentes autores e investigadores analizados expresan en sus respectivos planteamientos una relación directa con los sujetos de nuestro estudio, que avalan lo dicho por nosotros al reivindicar el rol de animadores socioculturales que tuvieron los integrantes del Grupo Madera.

Los resultados y optimización de los datos suministrados por las entrevistas, arrojaron algunas coincidencias desde un punto de vista sumamente objetivo, que ponen de manifiesto la veracidad plasmada en estas líneas.

Después de realizar los análisis de estos procesos a través de las mencionadas entrevistas, la investigación arrojó como resultado la necesidad de abordar con mucha seriedad las concepciones emitidas por los músicos entrevistados.

Visto de esta forma, en lo que concierne a los conceptos alusivos a la animación socio cultural, algunos autores afirman que la cultura no tiene dueño, ya que es de todos y se fundamenta en la interculturalidad y las migraciones humanas desde la época del hombre de Cromañón. En función de esto, la fusión cultural, el sincretismo religioso, la hibridación intelectual, son inevitables muchos caminos recorridos por el hombre y volver atrás se torna prácticamente imposible.

Enfatizamos que el Grupo Madera fue una agrupación cuya música se fundamentó en la percusión afroamericana y de elementos negroides de la tradición universal, a partir de los cuales procuró una notable reelaboración artístico-cultural que aportaron al patrimonio de Venezuela una gran riqueza musical. Ya que dicha agrupación se dedicó a rescatar el acervo histórico musical y artístico de nuestro folklore, es decir rescataron el repique ancestral de nuestros tambores.

Así, el Grupo Madera de manera gradual, combinó elementos tradicionales como los tambores, con elementos modernos como el bajo y la guitarra eléctrica, que son una muestra de la evolución que sufrieron las formas modernas musicales que llegaron a nuestro país, a mediados de los años 60, por influencias del cine, la radio, y la televisión, especialmente del rock and roll, el bolero, el guaguancó y el son cubano.

Progresivamente, se fueron agregando a dicha agrupación musical ciertos instrumentos modernos de cuerdas, el ensamble de cantos con voces articuladas con letras en castellano, y la combinación de varios instrumentos de percusión, además de incluir como parte novedosa del espectáculo un selecto cuerpo de baile que acompañó siempre las representaciones musicales del Grupo Madera.

De igual manera fueron actores naturales en su estilo libre de combinar y tocar instrumentos disímiles entre sí, en un peculiar ensamblaje musical, aparte de la creación literaria en sus letras de protesta y arreglos musicales que fueron todo un éxito y en la creatividad que tuvieron al realizar sus propios vestuarios y coreografías.

Asimismo, esta agrupación logró romper en su época, con su estilo autóctono único y peculiar del ensamble de sus instrumentos musicales un mito musical.

En todo caso, trabajando en silencio pero con una gran convicción y espíritu de lucha social, el Grupo Madera se definió como una agrupación que buscaba múltiples alternativas en el mundo cultural tradicional venezolano.

Se recuerda el momento en que la empresa disquera *Velvet* no estuvo totalmente de acuerdo con las letras de sus canciones por su alto contenido de protesta social, generando ciertas confrontaciones entre el grupo musical y la empresa disquera, por lo que al final haciendo algunos cambios en las estructuras y letras de sus canciones, pudieron grabar su primer disco denominado *Compañero*, generando gran impacto entre el público oyente hispano hablante.

Es innegable que en el Barrio Marín de San Agustín del Sur se gestó una especie de fiebre cultural que contagió en las personas que allí convergieron, en una búsqueda propia y original de desarrollo artístico cultural. Concluyendo tales planteamientos se deben constatar los siguientes hechos, que fue el Grupo Madera una agrupación musical surgida de un Barrio capitalino de San Agustín del Sur, en la Ciudad de Caracas en el año de 1977.

Debe destacarse que esta iniciativa sólo se pudo lograr con la participación y el auxilio de todos los vecinos organizados, que viven en la hermosa tierra de gracia del Barrio Marín, hoy en día bastión deportivo, cultural y musical.

De allí proviene la génesis y consolidación del Grupo Madera. Algunas personas consideran que el grupo fue lo máximo en lo referente a música tradicional autóctona, ya que sus canciones llegaron de manera efectiva al sentir del pueblo, con su ideología nacionalista y sus objetivos transparentes, expresando a través del sonido las vicisitudes

de un pueblo oprimido por las desigualdades sociales y culturales. Será en un escenario social y económico deprimido por las injusticias sociales y el difícil acceso a los bienes culturales donde acontece la aparición del Grupo Madera, que logra llenar un vacío al redescubrir algunos géneros musicales tradicionales que yacían sepultados en el olvido.

Puede inferirse, que con su política de inclusión artística y musical, el Grupo Madera entra en la palestra pública cultural internacional, que defiende el patrimonio máspreciado de la naturaleza, al propio ser humano, sin importar su condición de raza o color de la piel, sus creencias o credos religiosos, o su nivel socio económico y educativo. Lo pregonan de manera muy clara en sus canciones, *Vamos a descargar*, *Todos los barrios unidos*, *Vamos a cantar ahora*, con un pensamiento elevado sin mezquindad, único y profundo.

La promoción de la cultura musical tradicional urbana liderada por el Grupo Madera modernizó lo tradicional y lo folklórico en el ámbito musical popular, y la desarrolló dándola a conocer en un empaque nuevo, diferente, pero sin perder su vínculo profundo con las raíces, para el disfrute del gran público venezolano entre los años 1977 – 1980.

Hoy se recuerda en este Trabajo de Investigación, como fue el trabajo artístico de estos músicos venezolanos visionarios que se esforzaron para darle un mejor futuro a la música popular y folklórica de nuestro país, marcándole el rumbo a seguir a las nuevas generaciones que quieran indagar y aportar su arte sobre este género musical, e igualmente sobre las múltiples apreciaciones que los lectores puedan hacerse de la

misma, podrán comprobar en el transcurso de la narración, la validación de esta historia escrita con el alma.

A manera de reflexión, cada vez que se recuerde en Venezuela al Grupo Madera, o se hable de ellos, será imposible no sentir que se quebranta el espíritu y se vea correr libremente, una lágrima furtiva que brote sin querer del rostro de alguien, casi de manera espontánea, inundando las retinas fatigadas de los que les ha tocado ver tanta injusticia social en el entorno sociocultural del país.

RECOMENDACIONES

En consecuencia se recomienda, afianzar en el seno del grupo familiar venezolano el uso de valores como, la tolerancia, la disciplina, la integración vecinal, la solidaridad y el respeto hacia sus mayores, ya que estos deben partir desde el hogar, que es donde está la base de la formación personal y personalidad de los niños. Hay que darles herramientas para resolver los problemas que se les presenten, sus dudas miedos y frustraciones hay que corregirlos y brindarles autoestima y seguridad través del ejemplo, desde la casa, y enseñarles a asumir la responsabilidad y el compromiso social que tienen todos los integrantes de una familia como base fundamental de la sociedad, para consolidar con éxito su *hábitat* y el entorno social donde se desarrollen.

En síntesis, se debe motivar principalmente a los niños, jóvenes, adultos y a la comunidad en general del Barrio Marín, a continuar con la labor realizada por el Grupo Madera, a través de la creación de nuevos grupos artístico musicales que reivindiquen su obra, para que le den a su comunidad a la sociedad y al país donde viven nuevos aportes de orden socioculturales y que puedan a mediano plazo, desarrollarse como seres humanos valiosos los cuales pueden aportarle mucho y puedan vivir ellos a su vez una vida digna y feliz, dentro de los límites que les imponga su propia responsabilidad y su calidad humana.

En esta oportunidad se les sugiere, a todos los ciudadanos venezolanos que viven a lo largo y ancho de todo el Territorio Nacional que deberán apoyar de manera incondicional, todas las manifestaciones de índole cultural musical que sea iniciativa de los jóvenes y sus líderes comunitarios.

Para poder complementar esta línea de acción, se puede entender que principalmente, le seguirá tocando al *Estado* venezolano instaurar y perfeccionar las Políticas Públicas adecuadas en materia cultural, que lleguen y favorezcan a las

personas de menos recursos económicos que habitan en los sectores populares, es decir en las barriadas del país.

Se espera que continúe el desarrollo de la musical local que se genera en los barrios de Caracas, como manifestación de los movimientos musicales tradicionales urbanos.

Se piensa, que el Ministerio del Poder Popular para la Cultura podría fortalecer la creación y consolidación de estos grupos musicales reivindicando el tambor y las prácticas de baile como un hecho cultural, en el rescate de las manifestaciones folklóricas musicales casi olvidadas en el territorio venezolano.

Ya para finalizar, se puntualiza que en el ámbito académico, la realización de otras investigaciones referidas a la música popular urbana contribuiría a conocer, expandir y explicar dicho género musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, Lisandro. (1945). *Datos Etnográficos de Venezuela*. Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura.
- Ander – Egg, Ezequiel. (1969). *Introducción a las Técnicas de Investigación Social*. Buenos Aires: Colección Guidance.
- . (1981). *Conceptos de Animación y Promoción Socio-Cultural*. Buenos Aires: Colección Guidance.
- Aretz, Isabel. (1957). *Manual del Folklore Venezolano*. Caracas: Ministerio de Educación. Biblioteca Popular Venezolana. N° 62.
- . (1963). *Instrumentos musicales*. Cumaná: Universidad de Oriente, Colección La Heredad.
- Arias, Fidias. . (1999). *El Proyecto de Investigación. Guía para su elaboración*. Caracas: Editorial Episteme.
- . (1999). *Mitos y Errores en la Elaboración de Tesis y Proyectos de Investigación*. Caracas: Editorial Episteme.
- Agencia Venezolana de Noticias. (2013). Parranda de San Pedro será Patrimonio Cultural Mundial. La afirmación la hizo el antropólogo venezolano Víctor Rago. En: *Diario CCS*, p. 19.
- Aguirre, Jaqueline. (1981). *Madera y los Medios de Comunicación Social*. Caracas: Tesis de Grado, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Comunicación Social.
- B, O. (1980). Grupo Experimental Madera. En: *Revista Salsa Libre*. N° 43. Espectáculos. p.13.
- Balestrini Acuña, Miriam. (1997). *Como se elabora un Proyecto de Investigación*. Caracas: Consultores Asociados, BL.
- Bonilla, Neomar. (2012). San Juan Bautista: todo lo da en Curiepe. En: *Diario 2001*, p. 6.
- Brons, Armando. (1971). *San Agustín del Sur: Proyecto de Renovación Urbana*. Caracas: Centro Simón Bolívar.
- Burawoy, Michael; y otros. (1991). *Ethnography Unbound. Power and Resistance in the Modern Metropolis*. Berkeley: University of California Press.
- Briceño, Raúl. (2013). Efemérides salseras. En: *Diario CCS*, p. 18.
- Brito Figueroa, Federico. (1978). *Historia Económica y Social de Venezuela. Una Estructura para su estudio*. Tomo II. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- Caballero, Jessie. (1979). En San Agustín nació el son de la nueva salsa. El grupo Madera en la piel de Caracas. En: *El Diario de Caracas*, p. 16.

- Cariani, Alexandra. (2012). *Sobre la zona de la cultura*. En: *El Nacional*, Papel Literario. p. 7.
- Cardona Miguel. (1964). *Temas del Folklore Venezolano*. Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura, Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes.
- Cardona Lisette. (2012). Bajada de los palmeros fusionó tradiciones. Agrupaciones típicas de Miranda recibieron a los cortadores de palma de Chacao. En: *Diario El Nacional*, p. 2.
- Castellón, Hello. (2000). Venezuela tiene que enfrentar desafíos de la Globalización. En: *Diario de Chacao*, p. 11.
- Castillo, D' Imperio Ocarina. (2008). Culturas populares y movimientos sociales: un veinte tu en cinco tiempos. En: *Diario El Nacional*, Papel Literario. pp. 4,5.
- Cembranos, Fernando. (1984). *Animación socio cultural*. Albacete: Editorial Antropos.
- Cohen, Elizabeth. (2012). Naiguatá es el pueblo de las tradiciones. Música y Danza son una muestra del talento de esta parroquia. En: *Diario Últimas Noticias*, p. 24.
- Cohen, Elizabeth. (2012). *En Naiguatá la fe cura en Corpus Christi. Tiene casi 60 años bailando con la misma máscara*. En: *Últimas Noticias*, p. 21.
- . (2013). Parranderos a toda Prueba. Un santo para el reencuentro. En: *Diario Últimas Noticias*, p. 20.
- Conde, Orlando. (2001). Globalización y aula virtual. En: *Diario Tal Cual*, p. 11.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*. (2009). Caracas: Tipografía Vargas.
- Córdova, Víctor. (1980). *Historias de Vida*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.
- Delgado, Irama. (2012). A San Pedro lo celebran con una gran parranda. En Plaza Zamora calientan motores para revivir una tradición que tiene 200 años. En: *Diario Últimas Noticias*, p. 15.
- . (2012). Lo bailan con cotiza y lo saben repicar. San Pedro Fe y cultura unidos en una tradición. En: *Diario Últimas Noticias*, p. 16.
- . (2013). Se alebrestaran los cueros en Curiepe. Nochebuena. Celebran la víspera del nacimiento de San Juan. En: *Diario Últimas Noticias*, p. 18.
- De Sola, Irma. 1967. *Contribución al estudio de los Planos de Caracas*. Caracas: Ediciones del Comité de Obras Culturales del Cuatricentenario de Caracas.
- Estrada, Alfredo. (2001). *La diferencia entre los países pobres y los ricos*. En: *Diario Tal Cual*, p. 11.
- Figueroa, César y Otros. (2002). Universidad Pedagógica Experimental Libertador. (UPEL) Instituto Pedagógico de Caracas (IPC) Subdirección de Investigación y Postgrado. *X Jornada Anual de Investigación. II Jornadas de Postgrado*.

- Figueroa, Felipe. (2013). Contracultura y subcultura en TV. En: *Diario CCS*, p. 8.
- Forteau, Claude. (2000). Ciudadanía y desarrollo cultural. En: *Suplemento Cultural Verbigracia*, n° 40, p. 3.
- Freire, Paulo . (1974). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo – Uruguay: Ediciones Tierra Nueva.
- Fuentes, Elizabeth. (1980). La descarga sigue ahí. En: *Diario El Nacional*, p.3.
- García Cardona, Beatriz. (2006). ¡Que viva el rey Momo! En: *Suplemento Todos Adentro*, p. P/9.
- García, Carlos Servando. (2013). Fundación Grupo Madera y Fundación Musical Simón Bolívar se crecen por la música. Mediante convenio anual. En: *Diario VEA*, p. 30.
- Guarache, O. Gerardo. (2009). Y la lengua comenzó a saborear. A 45 años del primer lanzamiento discográfico de los Rolling Stones. En: *Diario El Nacional*, p. 4.
- Guarache, Gerardo. (2009). Cuando la paz se adornó con música, libertad y drogas. Este fin de semana se cumplen 40 años del festival de Woodstock. En: *Diario El Nacional*, p. 4.
- Hernández S., R; Fernández, C.; y Baptista, P. (1998). *Metodología de la Investigación*. México: Editorial Mc Graw Hill.
- Ibáñez, Pedro. (2010). El palpar de una parroquia organizada. Las comunidades de San Agustín son ejemplos de trabajo mancomunado entre la gente y las instituciones. Compañeros de Cantos y Labores. En: *Venezuela de Verdad. Palos de Vidente*, p. 4.
- Javier, Adalys. (2013). Festival de salsa: Todos los barrios unidos. En: *Diario CCS*, p. 27.
- Key, Santiago. (2006). Escuelas de Cultura Popular. En: *Suplemento Todos Adentro*, p. 4.
- Kline, Elizabeth. (2001). Cada santo tiene su día, y San Benito no es excepción. Fiestas de tambor para honrar un patrono que comparte el gusto por la parranda y el aguardiente. En: *Diario El Nacional*, p. F/6.
- Liscano, Juan. (1946). Apuntes para la Investigación del Negro en Venezuela. Sus Instrumentos de Música. En: *Acta Venezolana*, Tomo 1, n°4.
- . (1943). Baile de Tambor. Caracas: Separata del *Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales*, Tomo: VIII, n° 55.
- . (1960). Lugar de Origen de los Tambores Redondos Barloventeños. En: *Revista Shell*, Año 8, N ° 35.
- López, Jimmi. (1980). Madera. En: *Prueba*. Caracas: Federación de Centros Universitarios. Universidad Central de Venezuela, p. 3.

- Madriz Galindo, Fernando. (1964). *Folklore de Barlovento*. Cumaná: Ediciones de la Universidad de Oriente.
- Marte, Roberto. (2013). Clem reconoció a diabladas del país. Las 11 cofradías del Corpus Christi se reunieron ayer en Yare. En: *Diario Últimas Noticias*, p. 6.
- Martín, Gloria. (1980). *Metódica y Melódica*. Caracas: Ediciones Alfadil.
- Marrero, Antonio. (2004). *San Agustín, un Santo Pecador o un Pueblo Creador*. Caracas: Fundarte-Alcaldía de Caracas.
- Marrero de Sgambato, Yanette. (2002). *Historias de Vida como metodología alternativa en la enseñanza de la Historia*. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas Mario Briceño Iragorry.
- Mata, Aquilino . (1978). El Barrio de la Salsa. La Rumba y el Guaguancó. Temas de un Nuevo Filme Nacional. En: *Diario El Nacional*, p. B/1.
- Méndez, Ángel. (1978). *Un Grupo con Madera. Salsa afrolatina venezolana*. En: *Revista Swing Latino*, n° 4.
- . (2002). Lingotes de Madera. En la plaza Juan Pedro López. En: *Suplemento Todos Adentro*, p. 2.
- . (2010). La rumba se ha puesto buena. En: *Suplemento Todos Adentro*, n° 299. p. 19.
- . (2013). Recordando al sonero Carlín. Este domingo San Agustín del Sur rendirá homenaje al músico de Marín. En: *Diario CCS*, p. 28.
- Molina, Alfonso. (2000). Corearte celebra 17 años con imágenes en movimiento. En: *Diario El Nacional*, p. C/5.
- Montiel Cupello, Gregorio. (1980). Grupo Madera, la Voz Afro de la Ciudad. En: *Diario El Nacional*, p. 3.
- Moreno Gonzales, Sergio. (2013). El tambor de Madera se une al Sistema. Las dos instituciones firmaron un acuerdo para fortalecer la difusión y formación musical. En: *Diario Últimas Noticias*, p. 54.
- Moreno Uribe, Edgar. (2004). El último baile de Carlos Orta. En: *Diario El Nacional*, p. C/2.
- Morles, Víctor . (1994). *Planeamiento y análisis de investigaciones*. Caracas: Ediciones El Dorado.
- Mosonyi, Esteban Emilio. (1980). Marginales bajo las aguas. Reflexión a partir del Madera. En: *Diario El Nacional*, p. E/1.
- Noriega Ávila, Nadeska. (2013). Diablos danzantes celebraron Corpus Christi en 5 estados. Agradecieron ser considerados como Patrimonio de la Humanidad. En: *Diario El Universal*, p. 32.
- Olivares Figueroa, Rubén . (1949). *Diversiones Pascuales en Oriente y Otros Ensayos*. Caracas: Editorial Ardor.

- Ontiveros, Teresa. (1985). *Marín, la memoire collective d' un "barrio" populaire a Caracas*. París: Tesis Doctoral presentada en la Universidad de París VII.
- Ontiveros, Teresa. (1984). *Hechos reales del caso Madera*. Tesis de Grado. Universidad Central de Venezuela. Escuela de Antropología. Caracas: UCV.
- Ojeda, Kernán (2010). San Agustín fue una hacienda de caña. Las primeras viviendas se construyeron en el año 1875. En: *Diario CCS*, p. 7.
- Paravisini Rodríguez, Andrés. (2011). Los barrios son la identidad de la ciudad. En: *Diario CCS*, p. 10.
- Pérez, Cándido. (1980). *Madera por Siempre*. En: *Diario Meridiano*. p.30.
- Pérez Serrano, Gloria; y Pérez, María Victoria de Guzmán. (2006) *¿Qué es la Animación Sociocultural?* Madrid: Ediciones NARCEA. SA.
- Plap...Plap... Plap... Para el Madera. (1980). En: *Revista Páginas*. Nº 1310.
- Pollak Eltz, Angelina . (1991). La negritud en Venezuela. Caracas: *Cuadernos Lagoven*, Editorial Arte. C.A.
- Penzo, Jacobo. (1980). Madera es el Barrio. En: *Diario El Nacional*, p.B/ 3.
- Ponce García, Guillermo. (2012). Tragedia del Grupo Madera en el Orinoco. Mueren 18 jóvenes del barrio Marín de San Agustín, integrantes del popular grupo musical. En: *Diario VEA*, p. 6.
- Poirier – Clapier V. R. (1983). *Les recits de vie*. Paris: P.U.F.
- Pujadas, Edda. (2013) *¿Si San Pedro se muriera Guatire y Guarenas se lucen en la tradicional parranda de cada 29 de junio*. En: *Diario La Voz*, p. 17.
- Quintero, Rodolfo y Otros. (1967). Principales momentos del desarrollo histórico de Caracas. En: *Estudio de Caracas*. Vol. II, Tomo I. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Quintero, Rafael Augusto. (2006). *Vivir en Marín*. Caracas: El Perro y la Rana. Ediciones del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
- Ramírez, Tulio. (2004). *Cómo hacer un Proyecto de Investigación*. Caracas: Editorial Panapo.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. (1955). *Cantos de Trabajo del Pueblo Venezolano*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza.
- Rangel, Marcy Alejandra. (2011). *Al Son que nos Toquen*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Licenciatura en Comunicación Social. Tipo de Investigación. Periodismo de Investigación. Reportaje Interpretativo. Tutor: Profesor: Carlos Delgado Flores.
- Rausseo, Newton. (2006). *Contribución al Análisis Morfológico de una Urbanización Caraqueña: San Agustín del Norte*. Caracas: Trabajo de Ascenso a Agregado. FAU. UCV.
- Romero Fraginalls, Manuel. (1977). *África en América Latina*. Caracas: UNESCO.

- Rondón, César Miguel. (2004). *El Libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Bogotá: Ediciones B. Grupo Z.
- Sabino, Carlos. (1979). *Metodología de Investigación*. Buenos Aires: Ediciones El Cid Editor.
- Sánchez Vegas, Cesar. (2006). San Benito busca su museo en Cabimas. Esfuerzo y arraigo hacen la tradición. Más allá de una celebración tradicional, los devotos y seguidores del santo suman esfuerzos para formar un espacio cultural. En: *Suplemento Todos adentro*, n° 109, p. 2.
- Sarabia, Rocío. (2012). Caracas en tiempos de carnaval. Los disfraces y la música son los elementos principales en esta celebración que llegó a la ciudad de los techos rojos en la colonia. En: *Diario CCS*, p. 2.
- Silva, Katuska. (2004). *La quietud tocó a Carlos Orta*. En: *Diario El Nacional*, p. B/8.
- Sojo, Juan Pablo. (1986). *Estudio del Folklore Venezolano*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas.
- Soto Tamayo, Carlos. (1986). *Rómulo: Democracia con Garra*. Venezuela: Editorial Texto.
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador. (2001). *Manual de Trabajos de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*. Caracas: Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. Caracas: UPEL.
- Y, E. (1980). Abriendo brechas vuelve Alí Primera. Con un homenaje al Madera. En: *Diario El Nacional*, p. C/21.
- Valles, Miguel S. (1997). *Técnicas Cualitativas de Investigación Social Reflexión Metodológica y Práctica Profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Woods, P. (1987). *La Escuela por Dentro: La Etnografía en la Investigación Educativa*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

ANEXOS

ANEXO: J

Entrevista al percusionista Felipe Rengifo.	Fecha: Domingo: 27 de Enero de 2008 Lugar: San Agustín del Sur
	Hora: 9:30 am.
Fundador del Grupo Madera y Sobreviviente de la Tragedia del Rio Orinoco.	<p>Cabe destacar, que fue muy agradable, hablar con Felipe Rengifo después de estar viviendo fuera del país por 18 años, quien ha tomado como lugar de trabajo y residencia, la ciudad de Munich en Alemania, desde donde proyecta su Arte Musical por todo el país. Allí vive con su mujer Migdalia y con su hijo, y han sobrevivido con un espíritu de lucha y dedicación todo este tiempo en Europa. Es importante señalar que todos los miembros de su familia son músicos. Asimismo, Felipe Rengifo “Mandinga”, o “Mandingo”, es sobreviviente del Grupo Original Madera, del Barrio Marín de San Agustín de Sur. En la conversación sostenida con este interesante personaje, denominado cariñosamente como “El Diablo de la Percusión”, hubo las preguntas siguientes:</p>
	1) P. ¿Qué concepto tienes del Grupo “Madera”? R. El Madera fue una justificación que

	<p>cada uno tuvo como logro para seguir haciendo buena música.</p> <p>2) P. ¿Crees en reencontrarte con el <i>Feeling Musical del Madera</i>?</p> <p>R. Si creo, y es necesario que eso ocurra siempre mientras esté vivo, para demostrarle a muchas personas que eso se lleva en la sangre.</p> <p>3) P. ¿En cuanto al distanciamiento del Grupo y tu regreso a Alemania. ¿Qué puedes decir?</p> <p>R. Que fue muy oportuno, para que cada quien se abriera paso por sí mismo y que la escuela Madera ya estaba formada cuando yo empecé a ser parte de ello. Ya Ricardo, Nene, Luís, Jesús (Chu) Quintero, junto a otros amigos habían conformado el grupo de música “Navideña” Los Gaitétricos, e incluso el grupo los “Supercrema” de ritmo latino, es decir Salsa y Guaguancó. Yo aún no estaba con ellos, para ese entonces yo tocaba contrabajo con mi hermano Frank, pianista quien tenía una agrupación denominada “Frank y su Tribu”. Volviendo al Madera, era injusto que me dejaran por fuera, pues, ellos sabían que yo conocía de percusión y que podría ser bueno y así fue; hoy se cumplen treinta años de su creación.</p> <p>4) P. ¿Crees que el Grupo Madera, ejerció</p>
--	---

	<p>la animación sociocultural en Venezuela?</p> <p>R. Claro que sí, lo considero factible porque el Grupo Madera fue un verdadero fenómeno cultural, no se copiaron de nadie, debido a la coreografía y la calidad musical que demostraron en todas sus interpretaciones en público y en grabaciones, la aceptación que tuvieron con el público y la comunicación e interacción que siempre ejercieron los integrantes del grupo en todas sus presentaciones personales con la gente.</p> <p>5) P. Cuáles son las Bandas o agrupaciones con las que has tocado en Alemania.</p> <p>R. Bueno, inicialmente se creó un grupo denominado “Salsamanía”, esto después de descubrir que a los alemanes les gusta la salsa. Tratan de aprender castellano para interpretar y comprender este ritmo. Posteriormente se crea una nueva banda, “Conexión Latina” banda de música Latina. Agrupaciones de Jazz, como Torn Hausen y otros, en total son 15 agrupaciones aproximadamente en las que he participado, hasta el momento.</p> <p>6) P. ¿Tienes planes para regresar a Venezuela?</p> <p>R. Si, por supuesto, todo depende de Dios mi salud y de mi trabajo.</p> <p style="text-align: center;">Muchas Gracias</p>
--	---

<p>Entrevista al músico Oscar Faride Mijares. Es otro de los Músicos Percusionistas Sobrevivientes de la Tragedia del Rio Orinoco y Miembro Fundador del Grupo Experimental Madera</p>	<p>Fecha: Domingo, 25 de Octubre de 2009</p> <p>Lugar: San Agustín del Sur</p> <p>Hora: 7:30 pm</p> <p>1) P. Faride, ¿que concepto tienes del Grupo Madera?</p> <p>R. Mira Sergio, cuando uno habla sobre este grupo, es necesario recordar una historia muy larga. Se refiere en primer lugar, a la vida musical de este barrio, que es una zona céntrica de Caracas, la cual tuvo un espacio natural, o una sede que fue el Teatro Alameda. Un espacio que inicialmente fue creado para ver películas y presentar otro tipo de espectáculos. Un espacio muy amplio, constaba de un piano ubicado en el foso, que se prestaba solo para ejecutar conciertos. Este lugar maravilloso, permitió que pasaran por allí, muchos artistas extranjeros dejando en la mente de los espectadores, precedentes musicales muy significativos. Recordaría aquellos años 50, hasta la década de los 60, cuando en dicho teatro se presentaron personajes como Benny More, Daniel Santos “El Inquieto Anacobero”; Tony Camargo; Celia Cruz; Eddy Palmieri; asimismo, trajeron a varios artistas mejicanos tales como Antonio y su hermano Luis Aguilar, Mario Moreno Cantinflas y Pedro Infante entre otros. Como dato curioso, los artistas después de</p>
---	---

	<p>los espectáculos presentados, hacían contacto con los músicos del entorno y compartían, tocaban y vivían con nosotros durante cierto tiempo. Recuerdo que detrás del Teatro Alameda, quedaba el Bar Atarraya, allí se hacían presentaciones extras y se compartía con los habitantes del sector. Así se fue formando la vida cultural del Barrio Marín. También había algunos bares con salas de billar donde los artistas después del espectáculo en el Teatro Alameda, iban a compartir entre tragos, cigarrillos y juegos de billar, con los jóvenes del barrio. Fue así que pasaron los días, meses y años, y todos los adolescentes comenzamos a crecer, ya como adultos buscábamos en los lugares de encuentro, una manera de reconstruir el sonido del tambor y de reencontrarnos con lo nuestro, es decir, con nuestras raíces ancestrales y nuestros propios objetivos y sentimientos.</p> <p>2) P. ¿Crees que el Grupo Madera ejerció la animación sociocultural en Venezuela?</p> <p>R. Si, lo creo, ya que el Grupo Madera nace con una particularidad que era interpretar música tradicional afro venezolana, combinada con música tradicional cubana. El Grupo Madera original al principio arrancó con música afroamericana para luego tomar la música</p>
--	--

	<p>tradicional cubana como bandera, luego incluyó la música tradicional venezolana al integrar los pujaos, culo e puya, los tambores grandes y el canto de la fulias. Para que pudiera surgir el Grupo Madera, evidentemente debió hacer todo ese amplio recorrido de tres años, de aprendizaje caminado en conjunto con la historia cultural del Barrio Marín, esta sería precisamente la animación sociocultural proyectada desde un principio desde el mismo barrio, para posteriormente hacerla realidad hacia toda Venezuela.</p> <p>3) P. ¿Qué opinión tienes del Barrio Marín?</p> <p>R. Desde los Beatles hasta Woodstock y el programa radial la Música que Sacudió al Mundo, fueron las influencias del Rock que llegó al Barrio Marín, junto con la Salsa de Puerto Rico, y New York, el Merengue, las Gaitas, el Joropo Llanero, el Joropo Tuyero o Mirandino y esas influencias musicales penetraron profundamente en el Barrio Marín. Estaba recordando que los géneros tradicionales musicales olvidados siempre estuvieron allí, cuando uno subía para la casa de Nene Quintero o para cualquier parte del cerro, siempre había alguien realizando actividades culturales</p>
--	---

	<p>tradicionales como la organización del Velorio de Cruz de Mayo, otras veces se organizaba en la casa de Juan “Chiquito” Mata, oriundo de Barlovento, quien heredo de su padre el gusto por los tambores, la Fiesta de San Juan Bautista. Él luchaba año tras año para mantener viva la tradición, a lo lejos se escuchaba de vez en cuando el tambor y la fulía que cantores y cantoras se inspiraban con sus versos, décimas y fulias, impresionando y sorprendiendo a los jóvenes del Sector Marín. Más adelante, se comenzó a interpretar la Gaita Zuliana, se escuchaban con agrado en el Barrio Marín, Parrandas Navideñas y Villancicos que anunciaban la llegada de la Navidad. Recuerdo que un día Nene Quintero y Arturo García, formaron un grupo de música venezolana llamado Ocumo y Apio, Nene cantaba y Arturo tocaba las maracas, se inspiraron en la música del Señor Bernardo Prin, hermano del maestro Pancho Prin, pues el Señor Bernardo tenia la Bodega El Nido, en la 5ta calle de Marín y los fines de semana con su Pick Up inundaba todo el Barrio Marín con Joropo Tuyero. ¿Quién no disfrutó de esas mañanas y tardes de los sábados y domingos?</p>
<p>Entrevista aplicada al cantante, cultor y</p>	<p>Fecha: Lunes, 16 de Noviembre de</p>

<p>compositor Pablo Martínez “Pabloco”. Vecino conocedor del desarrollo cultural del Barrio Marín de San Agustín del Sur. Caracas. Conoció a los Integrantes del Grupo Madera</p>	<p>2009 Lugar: San Agustín del Sur. Hora: 6:30 pm.</p> <p>1) P. Pablo, ¿Cuáles eran los Grupos Musicales de música popular urbana, que ocupaban los primeros lugares en el Rating Nacional venezolano, entre los años 1977-1980?</p> <p>R. No soy un investigador en este tipo de temas, pero te puedo decir que para ese entonces estaba la Salsa Brava, referente a los ritmos caribeños. Recuerdo que para ese momento, nosotros en el Barrio Marín de San Agustín del Sur, estábamos prácticamente abocados al estudio de la música e instrumentos musicales y paralelamente formábamos grupos musicales experimentales, que tenían que ver con ritmos como el Son Cubano. También, habían algunos grupos de Rock o de música Pop, pero lo que más nos interesaba, era nuestra música tradicional urbana, que era el son que después se convirtió en salsa. Sin embargo, en San Agustín del Sur había algo especial, pues siempre se tocó tambor: desde temprana edad yo tengo conocimiento del toque de tambor, sobre todo, de los tambores de Barlovento, Estado Miranda. Los tambores de San Juan, la Fulía, la Décima y el Velorio de Cruz de Mayo. Recuerdo</p>
--	--

también que para ese entonces, en San Agustín de Sur se hacían los golpes tuyeros en varios sectores del Barrio, conformados por Arpa, Cuatro y *Buche*, específicamente del Estado Miranda. Aquí en San Agustín, se hizo ese tipo de música, pero también teníamos otros géneros musicales, dada la diversidad cultural que fluyó en el Barrio Marín. Quizás, esto fue producto de las migraciones que venían de otros lugares del país y que se fusionaron aquí en Marín. Surgió así, la gaita zuliana, pero aquí en el Barrio Marín se pudiera decir algo que es muy novedoso, que la misma se desarrollo o transmutó a una especie de gaita urbana. Se formó un grupo de corte navideño llamado Los Colosos, duró muy poco, sin embargo fueron los primeros pasos dados por estos jóvenes, quienes más tarde consolidan ciertas ideas y conciben un grupo navideño llamado Los Gaitétricos. Nosotros, los integrantes de Los Gaitétricos, estudiamos e hicimos el Mambuco, creamos y cantamos gaitas de protesta, también copiábamos éxitos de otras agrupaciones de gaitas para matar tigres y como dicen por ahí, para salir al aire. Esta agrupación alcanzó gran popularidad en Caracas. Luego se fusionó en otro grupo musical del género salsa

	<p>llamado Los Súper Crema. Finalmente, al ir depurando el repertorio musical, la agrupación se transformó en el Grupo Experimental Madera. Luego en San Agustín del Sur en el Barrio Marín, el Sr. Jesús Giselo Blanco “El Pure”, papá de Totoño, Arnaldo Felipe Blanco, todos son músicos muy importantes en el sector, hicimos el grupo musical Son Marín, en aquellos tiempos no se llamaba así, sino Son Caney. Después, como había otro grupo musical con el mismo nombre, el “Pure” decidió cambiarle el nombre, haciendo una especie de sorteo, con unos papelitos con nombre, que colocó en una bolsa, para que cada uno de nosotros sacara un nombre, y así fue que por mayoría quedo bautizado con el nombre que mas salió, es decir Son Marín. A juicio del Autor, “Mediante este gesto democrático se puede captar el sentido dialógico del Sr. Jesús Blanco, que no quiso imponer su criterio, sino el de la mayoría”, pues todos participaban en las decisiones en materia musical. Par mi, el fue un sabio dado por entero a la cultura.</p> <p>2) P. ¿Crees que el Grupo Madera, ejerció la animación sociocultural en Venezuela?</p> <p>R. Ahora con relación al Grupo Madera, yo creo que sí tuvieron una influencia tremenda en todo el proceso cultural que</p>
--	--

	<p>se gestó en esa época, por la calidad e innovación del tipo de trabajo de fusión que realizaron, primero en el Barrio Marín y luego su trabajo musical se propagó hacia el resto del país y del mundo.</p> <p>3) P. ¿Qué opinión tienes del Barrio Marín?</p> <p>R. Al respecto te diré, que la escuela era Marín, nosotros siempre vimos al Barrio Marín como el Centro Cultural de San Agustín del Sur, fuera de los pasajes, del Mamon, del Manguito, la Ceiba, los Hornos de Cal o de la Charneca, siempre reconoceríamos al Barrio Marín como el lugar mágico de donde salían los mejores soneros, músicos, deportistas, bailarines, y todos los jóvenes deseábamos entrar allí al Barrio Marín, a aprender, a oír, ver como nuestros amigos y conocidos se expresaban con esos géneros musicales, como la fulía, el toque de tambor, las gaitas y para aprender el <i>swing</i> del guaguancó cubano. Cuando yo entro al Barrio Marín, es allí donde comienzo mis actividades y aprendo a formarme como músico profesional. Desde que era niño, andaba con un tamborcito y un cuatro y sentía curiosidad por todo lo que fuera arte. Allí en el Barrio Marín, nació una bella experiencia, cuando yo tenía 19 años de edad, mi hermano Gonzalo Martínez</p>
--	--

	<p>tenía 17 años, cantábamos en el Grupo Son Marín, y ya el era tremendo cantante. Hoy en día, ha sido uno de los mejores coristas de San Agustín del Sur, como corista ha trabajado con artistas internacionales como Cheo Feliciano, Celia Cruz, Gilberto Santa Rosa, entre otros, convirtiéndose en la primera voz de todos los grupos musicales que venían del extranjero. Por esas bondades del destino, pudiera decir que soy compositor, he escrito muchas canciones entre esas esta la canción titulada <i>Aquí empezó la cosa</i>. Esta canción refleja el sentimiento y el orgullo de ser San Agustiniiano. Específicamente yo provengo del Barrio El Mamon. A continuación te transcribo una parte del Tema: I.- Escuela Musical, de tus entrañas brota el ritmo negroide, que conservando la tradición con el alma te cantaré, eeee, para siempre de corazón y expresando cuan orgulloso estoy de haber nacido aquí, barrio que se negó a morir. II.- San Agustín, cuna de soneros aquí está la clave, aquí están los cueros y bravos rumberos ¿Dónde están? En San Agustín, Marín, “Aquí empezó la cosa”. Coro.</p>
<p>Entrevista al percusionista Carlos “Nené” Quintero, (de la Dinastía Quintero) como vecino del sector conoció a los miembros fundadores del</p>	<p>Fecha: Martes, 15 de Diciembre de 2009 Lugar: San Agustín del Sur Hora: 7:00 pm</p>

<p>Grupo Madera.</p>	<p>1) P. Nene, ¿que recuerdos tienes del Grupo Madera?</p> <p>R. Mira Sergio, todos los días pienso en mis compañeros de infancia que se marcharon sin decir adiós. Al recordarlos siento un gran vacío y una gran tristeza. Los años de actividades profesionales ejecutadas por el Grupo Madera me parecen un sueño, ese evento trágico cambio mi vida, me enseñó a madurar como músico y crecer como persona</p> <p>2) P. ¿Con cuáles Bandas o Agrupaciones musicales has tocado en los últimos años?</p> <p>R. Todos estos años me he mantenido bastante ocupado, tocando con muchos grupos y bandas musicales, te puedo mencionar al Grupo Ocumo y Apio, Grupo Pan, Los Dementes, he compartido con Gerry Weil, entre otros.</p> <p>3) P. ¿Crees que el Grupo Madera, ejerció la animación sociocultural en Venezuela?</p> <p>R. Indudablemente, que una labor de trabajo tan inmensa hecha por los integrantes del Grupo Madera, quienes siempre actuaron con gran profesionalismo, apegados al significado histórico tradicional de toda su música bailes y coreografías. Sumado a la gran cantidad de presentaciones musicales en plazas, teatros, avenidas de Caracas y otras ciudades del interior del país, cine,</p>
-----------------------------	--

	<p>radio, televisión y múltiples eventos con proyección internacional donde hicieron acto de presencia, son el indicador que confirma, su alto potencial en cuanto a ser animadores socioculturales y promotores directos del arraigo popular venezolano y a la vez vanguardia de la música urbana de protesta.</p> <p>4) P. Qué opinión tienes del Barrio Marín. R. A mi juicio, en el Barrio Marín, cuna de mis primeros pasos en la música, confluieron varios factores que desencadenaron e impulsaron el desarrollo de todo tipo de actividades de índole cultural. Todo comenzó desde un sitio estratégico, que fue el Teatro Alameda, convirtiéndolo en una especie de puerto y aeropuerto donde llegaban a diario, un cumulo de artistas internacionales, que nos obligaban a aglutinarnos con su presencia, siempre íbamos a ver sus actuaciones y acompañarlos y fue precisamente a través de sus actuaciones profesionales, que nos motivaron a soñar y a seguir su ejemplo.</p>
<p>Entrevista a Carlos Daniel Palacios, cantante oficial, miembro fundador del Grupo Madera y sobreviviente de la tragedia del río Orinoco.</p>	<p>Fecha: Lunes, 28 de Diciembre de 2009 Lugar: San Agustín del Sur Hora: 5:30 pm</p> <p>1) P. Carlos Daniel, ¿que recuerdos tienes del Grupo Madera? (Durante algunos minutos su cara</p>

se entristece, guarda silencio y traga saliva)

R. Amigo, creo que Dios se equivocó, estoy empezando a dudar de eso que llaman destino, cuando la gente útil que engrandece al país, muere de manera súbita, a uno le cambian las creencias y los valores y se pregunta ¿qué fue lo que pasó? Yo me salvé por casualidad. Se supo por la prensa que hubo muchas negligencias e irresponsabilidades de parte de los que dirigían la embarcación que zozobró en el río Orinoco, prácticamente dejaron morir a mis compañeros ya que no movieron un dedo. Todos mis recuerdos para el Grupo Madera son en positivo: fue un lindo proyecto en el que creí, trabajé duro y aún sigo creyendo a través de las nuevas generaciones que se han incorporado poco a poco, en el devenir de los años al quehacer cultural de San Agustín del Sur.

2) P. ¿Crees que el Grupo Madera, ejerció la animación sociocultural en Venezuela?

R. Por supuesto que sí, creo que todo se hizo con la mejor voluntad y las cosas a pesar de todas las circunstancias contrarias que ocurrieron desde la creación del Grupo Madera, marchaban de maravilla, y jamás creí que un proyecto

tan hermoso, iba a terminar de manera tan trágica, todavía no entiendo que fue lo que pasó. Fue un grupo original sin copias, a medida que sus miembros aportaban nuevas ideas, se fueron desarrollando y madurando como artistas y comenzaron a enseñarle al público en sus presentaciones y actuaciones su calidad histriónica, con un performance de mucha calidad interpretativa, tanto en la letra de sus canciones , como en su música.

3) P. ¿Qué opinión tienes del Barrio Marín?

R. El Barrio Marín fue el eje fundamental de un fenómeno cultural, donde se motorizó, toda una fuerza creativa que permitió que de allí salieran todos esos artistas que luego se destacaron en muchos escenarios musicales nacionales e internacionales. Creo sinceramente, que el Barrio Marín, y toda la Parroquia de San Agustín del Sur, deberían ser considerados Patrimonio Cultural de Venezuela, debido a los valores humanos que de allí han salido a la palestra pública y a los escenarios nacionales e internacionales. Considero que el fenómeno cultural se ha producido gracias a la labor incansable de sus habitantes, que son personas estupendas que con un sentir y un gentilicio por su país, han podido volcar

	<p>sus inquietudes artísticas, musicales y le han legado a sus hijos el amor por la música, el trabajo y el arte.</p> <p>4) P. ¿Qué has hecho musicalmente en los últimos años?</p> <p>R. Mira Sergio, me he mantenido en un lugar muy discreto que considero de vanguardia, volcando mi pasión por la música y el canto, ejerciendo un alto sentido de observación a todo lo que sucede a mi alrededor, después de esa amarga experiencia, sin mis compañeros, quedé como incompleto, me he vuelto muy cuidadoso, sin embargo he volcado en mi familia y en mi comunidad toda mi calidad de servicio y abnegación por un país que cada día siento que se manifiesta y sigue vibrando.</p>
--	--