



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Rector

Giuseppe E. Giannetto Pace

Vicerrector académico

Ernesto González

Vicerrector administrativo

Manuel Mariña

Secretaria

Elizabeth Marval



FACULTAD DE HUMANIDADES Y
EDUCACIÓN

Decano

Benjamín Sánchez Mujica

Coordinador académico

Vincenzo Piero Lo Monaco

Coordinador administrativo

Eduardo Santoro

Coordinadora de extensión

Aura Marina Boada

Director de postgrado

Omar Astorga

Coordinadora de Investigación

Adriana Bolívar

Secretaria de Consejo

Aleida Pérez de Parra



ESCUELA DE ARTES

Directora

Mariantonia Palacios

Coordinador académico

Santiago Sánchez

Escritos

*revista universitaria
de arte y cultura*

Revista patrocinada por la
Dirección de Cultura



DIRECCIÓN DE
CULTURA UCV

Directora

Josefina Puncelles de Benedetti

Subdirectora

Trina Medina

Depósito Legal: pp 198902DF71

ISSN 1316-6204

Dirección

Escuela de Artes

Facultad de Humanidades y Educación

Universidad Central de Venezuela

Caracas-Venezuela

Teléfono (582) 6052833

Fax (582) 6052862

e-mail: artesescritos@cantv.net

Director

Leonardo Azparren Giménez

Comité editorial

Elías Castro

Carlos Raúl Hernández

Alicia Smith - Kelly

Gerardo Gerulewicz

**Concepto gráfico, diseño de portada
y diagramación**

Vicente E. Guevara T.

Impresión

Editorial Torino

REVISTA ARBITRADA EN PROCESO DE INDIZACIÓN
CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS
PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD

TABLA DE CONTENIDO

EDITORIAL	V
ESTUDIOS	1
Oswaldo PELLETTIERI. Modernidad, posmodernidad y teatro argentino	3
Ximena Agudo GUEVARA. La danza en la cultura y la construcción de identidades	27
Gloria MARTÍN. El pensamiento complejo, vertido en una cierta mirada para historiar lo cultural	47
Moraima GUANIPA. Traba, Calzadilla y Ramos: tres visiones del arte venezolano	71
NÚMEROS Y NOTAS	95
René ESCALANTE. Música y matemáticas	97
Juan FRANCISCO SANS. Palíndromos.....	115
Mariantonia PALACIOS. Consonancia-disonancia en Gioseffo Zarlino, un problema práctico-especulativo	153
Luis Felipe BARNOLA. Análisis de rasgos elementales y manejo estadístico: algunas aplicaciones	163
Gerardo GERULEWICZ. Proporciones y música	185
Joseph LUBBEN. Algebraic groups and musical intervals	201
Laura PITA, Levis ZERPA MORLOY. Fundamentos lógicos de la teoría musical de Iannis Xenakis	213
RESEÑAS	233
NORMAS DE PUBLICACIÓN	239

LA DANZA EN LA CULTURA Y LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES

Ximena Agudo Guevara

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN: El artículo estudia la danza como producto cultural en el contexto de algunas políticas públicas y del concepto de identidad nacional. Así, la danza nacionalista contribuye a afianzar un modelo de desarrollo nacional. En Venezuela se expresa una tensión entre lo tradicional y lo moderno como conflicto de proyectos nacionales, según la visión de los actores sociales involucrados. A los antecedentes de las danzas nacionalistas y el ballet clásico se sumó la danza contemporánea. Ahora los actores gubernamentales legitiman las "danzas populares tradicionales" en función de modelos o programas políticos y de políticas culturales de consolidación territorial. La noción de interculturalidad dio paso a la de diversidad cultural, aunque en ella todos los valores no tienen el mismo rango. La política cultural privilegia expresiones culturales con un objetivo: "la cultura para construir y profundizar la revolución". Es privilegiado lo popular frente a lo exógeno por ser aquél el origen de la nación, obstruyendo la posibilidad de cambiar la cultura. Por último, el artículo reivindica que la cultura no puede ser descrita como un conjunto fijo y estable, como observa en varios casos de compañías venezolanas de danza y ballet.

PALABRAS CLAVES: danza, ballet, danza nacionalista, popular, política cultural, heterogeneidad.

ABSTRACT: The article studies the dance as a cultural product in the context of some public policies and of the concept of national identity. Thus, the nationalistic dance contributes to guarantee a model of national development. In Venezuela there is a tension between the traditional and the modern as conflict of national projects, according to the vision of the social actors. To the nationalistic dances and the classical ballet was added the contemporary dance. Now, governmental officials legitimize the "traditional popular dances" in benefit of political models or programs and of cultural policies of territorial consolidation. The notion of interculturality gave way to the cultural diversity, though in this diversity not all values have the same rank. The cultural policy privileges cultural expressions with an objective: "The culture for construct and deepen the revolution". It is privileged the popular face to face the foreign, because the former is the origin of the nation, obstructing the possibility of change the culture. Last, the article replevins that the culture can not be described as a fixed and stable set, as note in several Venezuelan companies of dance and ballet.

KEY WORDS: dance, ballet, nationalistic dance, popular, cultural policy, heterogeneity.

INTRODUCCIÓN

Hace algunos años reflexionaba críticamente acerca de las diferencias entre el “hecho folklórico” como resultado de experiencias colectivas locales, históricamente construidas y lo que los mismos folkloristas denominaban “proyecciones folklóricas” (Agudo 1991a). Prácticas derivadas del primero, cuando aquél pasa a engrosar el repertorio de otros actores sociales que transforman el saber y arte locales en eventos estéticos de códigos cerrados; la más de las veces, orientados por la individualización y el culto a la originalidad, al arte y a la creatividad. Me basé entonces en un testimonio relativo a “Danzas Venezuela”. que vuelvo a citar:

...un conjunto de ballet destinado a la expresión de algo nacional pero no sobre el camino de imitar las danzas folklóricas, sino trazándose un camino propio: dominar la danza en lo que atañe a la técnica, tanto clásica como moderna y profundizar en las tradiciones nuestras, por la búsqueda de temas, ritmos, pasos y figuras, para expresarlo a través de la danza, logrando la creación de un ballet¹.

En el párrafo anterior la danza y el ballet, como formas “modernas” y “clásicas” dentro del conjunto de las artes escénicas, constituyen parámetros estéticos por los cuales se definía entonces –y aún hoy en día- una modalidad escénica conocida como “danzas nacionalistas”. Conceptual y estéticamente esta modalidad de la danza se inscribe en un punto de tensión entre las expresiones “cultas” –también académicas- de la danza y las expresiones folklóricas, cuyos desplazamientos conceptuales abarcan el ámbito de lo también ambiguamente conocido como “popular” y/ o “tradicional”.

“Culto/popular”, “clásico/moderno”, “moderno/tradicional” constituyen arreglos que obedecen a un ordenamiento dicotomizado. Se trata de un conjunto de pares oposicionales que están en sincronía con otros cuyo origen se encuentra en la base fundacional del estado-nación: centro/periferia; desarrollo/subdesarrollo; Primer Mundo/

¹ *La danza en Venezuela*. Temas Culturales Venezolanos. Serie I. O.C.I., p. 36

Tercer Mundo, para mencionar sólo algunos. Tienen en común ambos conjuntos de polarizaciones una construcción asimétrica tanto del espacio o geografía, como de la historia o memoria. Asimetría que se expresa en una construcción del mundo y/o la “cultura” que tiene cuatro características básicas: separa los componentes del espacio en unidades discontinuas; desagrega las historias que las relacionan; transforma la diferencia entre ellas en jerarquías; reafirman las relaciones desiguales de poder (Coronil 1996).

Se trata de toda una serie de pares, en relaciones de oposición, que está asociada a los procesos y prácticas sociales de *expansión de la nacionalidad y desde la nacionalidad* que han servido de sustentación a las prácticas tanto colonialistas como imperialistas. (Blaut 1993). Prácticas, por demás, orientadas por la convicción de que el “progreso”, y más recientemente el “desarrollo”, operan en una dirección unívoca: desde el centro hacia la periferia, de adentro hacia fuera. De esta manera unidireccional, además de que lo múltiple se disuelve en la unidad, lo diferente lo hace en *la identidad*, bajo el signo emblemático de la “integración”. Las prácticas sociales, que responden a este modelo de ordenamiento dicotomizado, involucran relaciones sociales jerarquizadas y una distribución desigual del poder entre los distintos actores sociales que participan de las mismas.

En la expansión y diseminación de la doctrina de la integración, después de la Segunda Guerra Mundial, jugó un papel relevante el discurso del desarrollo (Escobar 1995). Hace aproximadamente cuatro décadas el gobierno nacional comenzó a diseñar y aplicar programas específicos para el desarrollo de la nación. Tres fueron sus objetivos: la *integración* de todo el territorio nacional y el *fortalecimiento de la seguridad nacional*, conjuntamente con *el ejercicio de la soberanía*. Tales acciones obedecen a una perspectiva “nacionalista”, lo cual colocaba toda acción gubernamental, incluida la cultural, ante la dualidad “nacional/foráneo”. En esa coyuntura se insertaron las “danzas nacionalistas”:

....otra de las determinantes de su éxito [—nos dice Elías Pérez Borjas sobre Yolanda Moreno—] fue sin duda el hecho de realizar un trabajo

netamente nacionalista, sin pretensiones de competencias foráneas que la hicieron inconfundible en el país, confiriéndole así un carácter internacional (1991: 7; cursivas mías).

Para muchos aún las danzas nacionalistas constituyen genuina expresión de “nuestra identidad” ya que a ésta se la entiende como un *legado natural*. Legado que no es interrogado y cuya naturalización oculta el carácter socialmente construido de los relatos identitarios.

Por tal razón, la *naturalización de lo auténtico* puede ser interpretado como una forma de discurso (prácticas sociales) subsidiaria de la ideología del nacionalismo territorial. Ideología gracias a la cual los pueblos y la “cultura” son anclados a categorías espaciales, mediante las cuales se explica que cada nación se represente como un gran árbol genealógico, cuyas raíces se nutren del suelo que le sirve de sustento². Por implicación, no es posible formar parte de dos árboles diferentes: base de los criterios tanto de inclusión (identidad) como de exclusión (diferencia).

Al hablar de la danza en Venezuela, podemos invocar distintas perspectivas para dar cuenta de su formación, expansión y/o impacto sociocultural en los procesos de construcción de identidades. Una de ellas es la historiográfica que, con visos biográficos, la más de las veces narra la historia de la danza como resultado de la acción de individualidades de excepción (Yolanda Moreno, Sandra Rodríguez, Sonia Sanoja, etc.) Si bien es cierto este tipo de actores sociales son efectivamente relevantes en la creación de perfiles, estilos, tradiciones y generaciones, la perspectiva historiográfica oculta otros relevantes procesos culturales que contribuyen, de manera conflictiva, en la construcción y la reconstrucción de la así llamada “identidad nacional”.

Invocando, pues, otra perspectiva es posible explorar como se expresa en el mundo de la danza el punto de tensión entre lo

² Para una mayor comprensión del uso del modelo filológico, las “metáforas arborescentes” y la construcción de identidades étnicas: Malkki, 1992.

tradicional y lo moderno como conflicto básico de los proyectos nacionales de “modernización”, es decir de “desarrollo”. Colocar la mirada en este punto de tensión involucra, primero, la necesidad de tomar en cuenta las relaciones entre los distintos actores sociales del mundo de la danza nacional, y entre éstos y los actores gubernamentales sobre quienes descansa el diseño de las políticas culturales sectoriales en contextos variables. Segundo, considerar a la cultura no como el resultado acumulado de prácticas y bienes patrimoniales, sino como *escenario en el que es negociado el poder* de los actores sociales que, a través del acceso a los recursos económicos oficiales, contribuyen a la conformación de los espacios públicos desde donde se promueven las prácticas sociales que operan sobre el punto de tensión tradicional/moderno. Tercero, cómo estos últimos procesos y prácticas participan en la política de construcción de identidades. Veamos algunos datos.

ANTECEDENTES

La danzas nacionalistas encuentran un espacio social de legitimación durante la tensa década de los cincuenta y extienden su proyección durante la década subsiguiente, al compás de los procesos impulsados por el éxito de emergentes partidos políticos de corte “populista”. La apertura hacia procesos democráticos, después de la dictadura de mediados de siglo, inaugura nuevos escenarios para la danza, con intenciones de diseminación masiva, inspiración popular y reconversión de los códigos escénicos de las artes “cultas”:

....Poco importaba que no tuviese experiencia ni la formación cultural y técnica que adquirió después. Yolanda Moreno bailaba y todo se convertía en ritmo, en música, en movimiento. Era *la danza misma*. Ya ustedes saben lo que vino luego. ¿Para qué contarlo? Hoy es *la primera bailarina del país*, su mejor coreógrafa, ... creadora infatigable que esculpe en un segundo... el más dulce poema, a base de los *antiguos recuerdos del pueblo*”... (Rodríguez Cárdenas 199:16; cursivas mías).

La “danza del pueblo” conquistó, pues, los escenarios hasta ese entonces dominados por el ballet clásico de corte académico (Hannot 1991), de histórica herencia europea, de restringido alcance social, más bien elitesco, y de carácter fundamentalmente urbano y/o metropolitano. Temporalmente opacado, el ballet sin embargo encontró a mediados de la década del setenta un nuevo impulso, en concordancia con la opulencia y la proyección internacional que caracterizaron al período político de 1973-1978. Fue entonces liderado por los miembros de aquella generación que se inició en los restringidos círculos urbanos de las décadas que precedieron la emergencia de las danzas nacionalistas:

Le dieron la vuelta al mundo y triunfaron en la meca de la danza en los setenta: Nueva York. Pero, sobre todo, *conquistaron al público y al Estado* de su propio país: los venezolanos sabían hacer *danza para el mundo*. Con ello recogieron el fruto de los treinta años de esfuerzos de *los que iniciaron la danza en Venezuela*, y abrieron el camino para todos los que habrían de seguirles (Hannot, 1991: 8; cursillas mías).

A las danzas nacionalistas y a la tradición clásica se sumó la danza contemporánea. Modalidad que habiendo encontrado su mayor diseminación en Norte América después de la Segunda Guerra Mundial, se instaló tempranamente en Venezuela (inicios de la década del cincuenta) para convertirse en un movimiento consistente sólo a finales de los sesenta y principio de los setenta. Hasta entonces, los puntos de inflexión de la danza en Venezuela se la disputaron la nacionalización de las expresiones locales y las tendencias de corte más clásico.

A partir de 1976 se intensificaron las relaciones e intercambios entre Venezuela y los polos de la danza contemporánea en Estados Unidos y Europa, lo cual benefició a toda una nueva generación de bailarines. Entonces becados por el estado venezolano, encontraron formas variadas de profesionalización de la que se nutrieron —en contraste con las modalidades localistas— tanto el ballet como la danza contemporánea (Agudo, 1991b). Sus efectos, podemos afirmar, siguen siendo sostenidos. Pero no por su *internacionalización* la danza

contemporánea habría de resistir la tentación de “rescatar los valores nacionales”. Vocación que tampoco fue abandonada por las prácticas políticas que hegemonizaron la década del setenta. Se nos reporta sobre un connotado coreógrafo venezolano formado en Francia, Alemania y Estados Unidos:

En uno de sus tantos viajes a Venezuela logré presentarle a Isabel Aretz.....quien le facilitó la partitura de su obra para coros y orquesta “Yekuana”, inspirada en el mito de creación de ese grupo étnico venezolano. Tiempo después Carlos [Orta] la utiliza cuando Jiry Kylian lo invita como coreógrafo a Holanda, finalmente estrena la pieza montada para 25 bailarines de la Neaderlands Dance Theatre.... (Alemán 1991:35)

Hoy en día los espacios de tensión en el mundo de la danza continúan distendiéndose. Escapándose del académico perímetro disciplinar de la folklorología y/o la antropología, las “danzas populares y tradicionales”³ y el reconocimiento a sus “cultores”⁴ han penetrado los espacios públicos que definen las políticas oficiales en materia de danza. En tal sentido compiten, a la par de las danzas nacionalistas, del ballet –clásico y/o moderno- y de las heterogéneas tendencias de la danza contemporánea, por los recursos que otorga el estado. En una suerte de *retorno a lo local* en estos tiempos de globalización, se las considera como la expresión de *nuestra más genuina identidad* (Viceministerio de la Cultura. Dirección General Sectorial de Danza, CONAC, 2001: 3).

De los sucintos datos anteriores se infieren las oscilaciones hegemónicas que, en cada momento histórico-político dentro de los últimos cuarenta años, han colocado en relación de competencia a las distintas modalidades de danza en el país.

³ La denominación “tradicional/popular” designa a toda “forma de expresión que conserva y difunde las manifestaciones folklóricas (hechos populares, tradicionales y étnicos) vinculados a la música, la palabra, producto de expresiones locales venezolanas llevada a cabo por cultores y grupos de proyección” (Viceministerio de Cultura, CONAC, Dirección Sectorial de Danza, 2001).

⁴ Se entiende por tal a todas aquellas “personas o grupos que han dado origen o conservan una manifestación popular-tradicional” (Viceministerio de Cultura, CONAC, Dirección Sectorial de Danza, 2001).

Todas ellas, de una u otra manera, han reclamado para sí la representación patrimonial de algún tipo de “raíz” cultural que alberga parte de la historia desde la cual se construye el supuesto de una identidad nacional: para el ballet es el origen del movimiento danzario en el país; para las danzas nacionalistas lo es la apropiación de los antiguos recuerdos del pueblo; para la danza contemporánea, a pesar de sus distintas vertientes, algunos historiógrafos lo localizan en las raíces étnicas de nuestra cultura, coreográficamente exploradas durante la década de los sesenta (Hannot 1991: 24; Sassone 1991: 14; Sanoja 1991); y para las danzas tradicionales o populares lo constituye hoy en día su “autenticidad”.

Esta diversidad pone de manifiesto la necesidad de los distintos actores sociales en el ámbito de la danza, de legitimar sus prácticas culturales mediante el anclaje de las mismas a la memoria social. Suerte de necesidad nostálgico-romántica, cuya importancia reside no en lo que los actores de estas modalidades reclaman para sí como representantes legítimos de buena parte del patrimonio cultural nacional, sino lo que ese reclamo *oculta* en la política de construcción de identidades.

Estas oscilaciones derivan de las relaciones entre los actores sociales de la danza y los actores gubernamentales, y de la legitimación que éstos últimos les transfieren -o sustraen- en función de los modelos o programas políticos que rigen cada período con respecto a lo que se asume representativo de la “nación” y su papel en el contexto internacional. A saber, hasta ahora, o bien la reafirmación de valores locales dominantes, o bien la reafirmación de valores supuestamente universales. En cualquiera de los casos, se trata de políticas que confirman la relación de conflicto que deriva de las categorías de lo popular y lo culto en relación de oposición y competencia.

Como apunto más arriba, algunos giros más recientes indican un regreso al gusto por lo doméstico. Me compete a continuación reflexionar en cuanto a las implicaciones de dicho retorno, ya que la relación entre actores sociales de la danza y los gubernamentales en

la actualidad nos obliga a repensar las tensiones en torno al espacio público, a la cultura, a las identidades y a la nación.

INTERCULTURALIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL: EL VIEJO CONFLICTO ENTRE LO POPULAR Y LO CULTO

Este retorno a lo local no escapa a los procesos de descentralización y desconcentración del aparato gubernamental. Y asociado a éstos está también el desplazamiento de la vieja noción de interculturalidad. Debemos recordar que hace poco más de tres décadas las políticas de “integración nacional” contemplaron importantes políticas interculturales; entre ellas resaltan las que fueron promovidas entre las poblaciones rurales-fronterizas, particularmente entre las poblaciones indígenas. Sobre el supuesto de que estas regiones y poblaciones se mantenían alejadas de los centros de producción y desarrollo, las políticas oficiales se orientaron hacia su incorporación a los procesos de cambio social, cultural y económico que marcarían el desarrollo del resto del país. Se trató entonces de una política de integración en la cual la noción de interculturalidad jugó a favor de la subordinación de las diferencias y de las identidades locales⁵.

Entre las políticas culturales actualmente en acción se encuentran aquellas que llaman a ocupar y consolidar el territorio a través del posicionamiento de la acción cultural en el desarrollo integral de la nación de frontera a frontera, consolidando las prácticas de descentralización y desconcentración; la promoción de la calidad de vida en el campo como nuevo sentido de lo rural; y la

⁵ En un artículo que lleva por título “Las reterritorializaciones del poder: nuevas relaciones entre identidad y territorio” (Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 2001) identifiqué cuatro períodos históricos en los cuales las relaciones entre identidad y territorio asumen formas diferentes. El período al que me refiero en este texto lo identifiqué como de “los espacios vacíos” en el artículo referido. Se caracterizó el mismo por la puesta en práctica de una política de construcción de identidades cuya lógica de razonamiento implicó una estrecha relación entre la ideología del nacionalismo territorial y la doctrina de la integración que imperó durante el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial.

consolidación de las poblaciones rurales y sus economías (Viceministerio de Cultura CONAC: s/f).

En el contexto de esta política de territorialidad, la noción de interculturalidad parece cederle el paso a la de “diversidad cultural”. Noción que, aparentemente a diferencia de la primera, no se inscribe dentro de la doctrina de la integración, sino de la descentralización. Es por lo tanto que la diversidad cultural se refiere al conjunto de “expresiones plurales del pueblo de Venezuela y de las comunidades de extranjeros radicados en el país”, tanto como las de las poblaciones indígenas (Proyecto de Ley Orgánica de Cultura, Segunda Versión, 2001: arts. 17 y 18). Conjunto de valores y bienes –tangibles e intangibles- cuya sumatoria es asumida como constitutiva de lo que ahora se denomina como “venezolanidad”, clave de identidad nacional.

Sin embargo dentro de este heterogéneo conjunto, no todos los valores y bienes tienen el mismo rango. De acuerdo a los “Objetivos del Sistema Nacional de Cultura” destacan, de manera explícita, tanto *la valoración de lo popular en la cultura* como *el abrirle campo a la presencia dialógica de las poblaciones y culturas indígenas....* (Proyecto de ley Orgánica de Cultura, 2001: art. 34). Los demás objetivos del Sistema Nacional de Cultura se refieren al resto del quehacer cultural de manera tácita y sobreentendida.

Es de esta manera como la política cultural de *fomento desarrollo y protección de las culturas constitutivas de la venezolanidad*, (Proyecto de ley Orgánica de la Cultura, Segunda Versión, 2001: art. 12) jerarquiza a *lo popular* y a *lo indígena* como claves prioritarias de la identidad nacional.

Como es sabido, las políticas culturales se construyen tanto desde los discursos que las nombran como desde las prácticas que les dan forma. La valoración de lo popular en la cultura, como clave de la política de la construcción de una identidad unitaria seguramente ha jugado un papel relevante y causal en la prolífica emergencia, en el mundo de la danza, de organizaciones orientadas hacia la

“formación y difusión de expresiones tradicionales-populares”. A su vez, ello representa un significativo desplazamiento de las modalidades de danza que se “apropian de los recuerdos del pueblo” porque, como ocurre con las danzas nacionalistas, no constituyen el recuerdo auténtico de la nación.

Lo anteriormente dicho encuentra concreción a través de dos importantes procesos. En primer lugar, la irrupción en el panorama nacional de la danza de nuevos actores sociales, a través de la organización reciente (con menos de cinco años de existencia y hasta tres años de funcionamiento) de importantes sectores de la población, en distintas entidades federales del país. En segundo lugar, la legitimación de un espacio social para llevar adelante una misión compartida; a saber, la conservación y/o difusión de distintas formas de expresión folklóricas (hechos populares, tradicionales y étnicos) vinculados a la música y la palabra, producto de expresiones locales venezolanas (Viceministerio de Cultura CONAC, Dirección Sectorial de Danza, 2001).

Del Programa de Financiamiento 2001 instrumentado por el Viceministerio de la Cultura-CONAC a través de la Dirección General Sectorial de Danza se desprende que de las seis entidades más representativas, en lo que a volumen de solicitudes de financiamiento se refiere, en cuatro de ellas *dominan las manifestaciones populares-tradicionales*; y de esos mismos cuatro estados en tres de ellos dominan los *grupos emergentes* como forma de organización. En segundo lugar se encuentran las “danzas nacionalistas”, especialidad que utiliza elementos folklóricos o populares venezolanos y latinoamericanos, para recrearlos con propuestas estéticas y temáticas. A cargo de ellas están distintas “agrupaciones”: modalidad organizativa cuya antigüedad oscila entre los cinco y nueve años como mínimo y con demostrado arraigo local, regional y/o nacional, e incluso internacional (Viceministerio de Cultura, CONAC, Dirección Sectorial de Danza, 2001: s/p).

En las diferencias entre estas dos modalidades de la danza residen, hoy en día, las tensiones que suscita la noción de “venezolanidad”.

A su vez, ellas reflejan las tensiones que tienen lugar entre los procesos de homogeneización y de diferencia asociados a las políticas de descentralización. La amplia diseminación en el país de las danzas nacionalistas constituye un relevante indicador del impacto homogeneizador de este tipo de prácticas en la construcción de formas de identidad unitarias. A ellas se oponen hoy, con emergente vigor, prácticas que convierten la diferencia en el mejor indicador de “autenticidad”.

Las tensiones arriba mencionadas sugieren la necesidad de repensar la noción de “cultura”. Entendida, como lo hacen los actores gubernamentales, como “conjunto patrimonial”, es decir como la sumatoria de los bienes (materiales y espirituales) de una nación (véanse arts. 2 y 55 del Proyecto de Ley Orgánica de Cultura, Segunda Versión, 2001) se confirman dos importantes procesos de insoslayables implicaciones políticas.

Por un lado, se sustrae el papel de los actores sociales y sus prácticas como desencadenantes de activos procesos de cambio. Transforma las prácticas culturales en objetos-monumentos y al pasado en objeto de culto. Como práctica oficial, entonces, el sentido de este pasado se plantea como “memoria pública”, histórica y/o tradicional que busca reafirmar “las raíces de la identidad”. Así, el espacio de la memoria se convierte en un espacio de lucha política: la memoria colectiva sirve como instrumento para legitimar discursos que, a su vez, sirven como herramientas para establecer comunidades de pertenencia y como justificación para activar movimientos sociales que promuevan y empujen *modelos de futuro colectivo* (Jelin 1999: 2). En el caso que nos ocupa una prueba de dicho modelo lo constituye el conjunto de prácticas sociales que bajo la forma de “políticas culturales” han sido condensadas en un documento de elocuente subtítulo: “la cultura para construir y profundizar la revolución” (Viceministerio de Cultura, CONAC, s/f).

En el modelo en cuestión, la lucha política y cultural se expresa a través de la revitalización del viejo conflicto entre “lo popular” y “lo culto”. Ahora, aquellas manifestaciones que se dicen populares gozan

del privilegio de ser portadoras de una suerte de “memoria original”, desde la cual se construye la historia local y que les otorga el poder de la “autenticidad”. Poder que reside en el supuesto de que este tipo de prácticas han resistido y pueden resistir las influencias exógenas resultado de los flujos de interconexión locales y/o globales.

Esta visión que busca “conservar” la pureza de tales prácticas culturales y su autenticidad como forma patrimonial, promueve la inmovilidad espacio-temporal como forma particular de “hacer cultura”⁶. Adicionalmente, promueve la diseminación de los estereotipos de eventos tradicionales que, de conformidad a *una estética singular*, contravienen la noción de diversidad cultural (también de pluralidad estética) y la noción de cultura promovida por los agentes gubernamentales:

Entendemos por cultura la manifestación de la creatividad, la energía generativa... expresada en las artes del hacer, la invención, la expresión, cualquiera que sea su modalidad, mérito o destino, en función de la diversidad... (Viceministerio de Cultura, CONAC, s/f).

Como política cultural y práctica social de los grupos hegemónicos (gubernamentales y no gubernamentales) esta forma de hacer cultura selecciona elementos específicos y los articula en un relato coherente tanto de memoria como de olvido. Los hechos populares-tradicionales y/o indígenas son, conjeturalmente, el origen de la nación. Conjetura que facilita el desplazamiento de todo aquello que no califique como “auténtico”. Al respecto vale la pena recordar que

...la memoria colectiva ha constituido un hilo importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. *Apoderarse* de la memoria

⁶ Esta inmovilidad temporal está vinculada, en el discurso de las ciencias sociales, al hecho de que tanto los pueblos portadores como sus culturas aparecen anclados a categorías de lugar que, inspiradas en concepciones arborescentes (Malkki 1992: 27-28), los arraiga a supuestos suelos nacionales. Metáforas botánicas mediante las cuales las naciones se representan como un gran árbol genealógico, de atávica inspiración filológica cuyos principios ordenadores residen en el pensamiento romántico, particularmente alemán; base de la identidad y superioridad histórica de los pueblos indoeuropeos y fundamento del modelo ario occidental.

y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas (Le Goff 1991: 134; cursivas mías.)

La política de *identidades puras* obtura las posibilidades de modificar la cultura y la política (García Canclini 2000: 3) ya que desarticula tanto a los actores sociales como a las prácticas sociales que participan de su construcción. De tal manera, se la transforma en un hecho natural, una esencia autocontenida, fundamentalmente ahistórica que privilegia a ciertos actores sociales, al tiempo que deja de lado formas novedosas y heterodoxas de producción cultural y/o de interpretación de las tradiciones.

Visto de esta manera, la diversidad cultural como fundamento de la venezolanidad es una noción que comparte los siguientes rasgos: primero, separa los hechos culturales en unidades discontinuas (tradicional, popular, étnico, nacionalista, etc). Segundo, desagrega sus historias relacionales, en virtud de que estas son construidas sobre la base de relaciones de oposición entre lo moderno y lo tradicional y/o lo culto y lo popular. Tercero, transforma la diferencia en jerarquía ya que favorece, dentro del conjunto heterogéneo de hechos culturales, a un particular horizonte de ellos que, aún siendo espacialmente variables, comparten la discrecionalidad de ser más “genuinos” y/o más “auténticos” que otros. Finalmente y en consecuencia, afirma la reproducción de relaciones desiguales de poder entre los distintos actores sociales que participan de estos procesos culturales⁷.

⁷ Estas cuatro características están asociadas a la relación entre historia y territorio que, como sustento del modelo fundacional de los estados-nación, se expresa a través de un supuesto central. A saber, que los territorios son entidades fijas y naturales, no entidades construidas. Por lo tanto, son el espacio natural de las historias locales. De tal supuesto resulta la ilusión de que las identidades (sean éstas subnacionales, nacionales y/o regionales) son el resultado de historias autónomas e independientes, y no el resultado de relaciones históricas (véase Coronil, 1996:77).

LA CULTURA COMO ESPACIO DE INTERLOCUCIÓN.

La cultura, ya no entendida como conjunto patrimonial, más bien se refiere a una dimensión de lo público en la cual se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas; un espacio para la interlocución de aquellos actores sociales en conflicto o en búsqueda de nuevas alianzas (García Canclini 1999: 15).

Particularmente en estos tiempos de globalización, en los que se acentúan las tendencias de la modernidad que involucran flujos e interacciones multidireccionales (locales-globales), la cultura no puede ser descrita como conjunto fijo y estable, de la misma manera en que las fronteras de los estados nacionales ya no constituyen límites precisos para la ocupación de un territorio acotado. Estos hechos debilitan la autonomía de las tradiciones locales, propiciando cada vez más formas de hibridación que involucran reestructuraciones interétnicas, transclasistas y transnacionales, resultado de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico, comunicacional. Estas reestructuraciones o “reconversiones” del patrimonio (García Canclini 2000) son más comunes de lo que parecen en el mundo de las artes y la cultura. Se trata de estrategias, tanto económicas (reinserción en nuevas condiciones de producción y mercado) como simbólicas, de las que no escapan los sectores populares y sus prácticas de producción cultural, tal y como lo ilustran

...los migrantes campesinos que adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad, o vinculan sus artesanías con usos modernos para interesar a compradores urbanos: los movimientos indígenas que reinsertan sus demandas en la política transnacional o en un discurso ecológico, y aprenden a comunicarlas por radio, televisión e Internet. (García Canclini, 2000:3).

Aunque estas estrategias no son recientes se han visto más intensificadas en las últimas décadas; entre ellas, los procesos de construcción y reconstrucción de identidades constituyen un flanco visible como forma de reconversión simbólica. Es así como la

participación en procesos de reafirmación de una identidad local y regional latinoamericanas se ponen en evidencia a través de nexos y alianzas de diversa índole. Refiriéndome a la danza, ejemplo de ello lo constituyen las sostenidas alianzas de importantes actores, locales y externos, que comparten como rasgo común su pertenencia a la región del Caribe como criterio de afinidad, también de identidad:

...entre Cuba y Venezuela, la cultura y el arte, sin embargo, no han cejado en su empeño por mantener el flujo de información y los contactos. Parte de ello son los programas de colaboración de maestros de ballet y coreógrafos cubanos con grupos nacionales como Danzaluz, Ballet "Teresa Carreño", Coreoarte, entre otros y o las presentaciones de compañías cubanas en Venezuela, así como venezolanas en Cuba, tales como Danzahoy, y el Grupo de Danza de la Universidad del Zulia. No han faltado tampoco las delegaciones a Congresos, Convenciones y Festivales de toda índole, incluyendo los de ballet y pedagogía de la danza (Alvarenga, 1991a: 7).

Otro ejemplo lo constituye, en el ámbito de la danza contemporánea, una organización local que se autodefine como la "...única compañía que nace con gente de la London School of Contemporary Dance" y cuyo objetivo central es encontrar un lenguaje con referencias a nivel continental, debido a que tenemos una historia y una identidad compartidas más allá de las peculiaridades de cada país (Alvarenga 1991b: 30).

También como resultado de las estrategias de reconversión simbólica en torno a la identidad, entre 1972 y 1973 una tendencia bastante radical desafió el movimiento danzario de las décadas precedentes, lideradas por el ballet clásico primero y las danzas nacionalistas después:

El ballet constituye su fuente de disidencia y su cuestionamiento se confunde con procesos de búsqueda y experimentación. Fue incubada esta tendencia en los principios trascendentalistas de corte oriental, ampliamente difundidos en Estados Unidos y Europa durante los convulsos años sesenta. Surgen dentro de este contexto Contradanza y

Macro danza.... ..estas proposiciones recordaban los inicios de la danza moderna en Estados Unidos cuando a principios de siglo el rechazo a los preceptos del ballet, el misticismo y el intelectualismo científico marcaron la ruta de despegue de la danza moderna norteamericana (Agudo 1991).

Todas estas acciones, constituyen ejemplos de cómo operan los procesos de reconversión. Promovidos por la desigualdad de poder, prestigio y acceso a los recursos materiales, mediante estos procesos se generan mecanismos diversos de apropiación de los signos de identidad.

Como vemos muchos de estos actores sociales han remodelado sus hábitos, gustos y prácticas en relación o bien con las ofertas masivas comunicacionales, o bien a través del enriquecimiento de su patrimonio tradicional con saberes y recursos estéticos de varios países; otros han participado de alianzas diversas, intercambiando su capital cultural de origen con los conocimientos y disciplinas de espacios internacionales y/o transnacionales. Los hechos antes aludidos se refieren a formas culturales altamente complejas y heterogéneas que más que afirmar identidades autosuficientes, permiten comprender cómo las prácticas culturales, también en el mundo de la danza, responden a desigualdades intra-nacionales y promueven procesos de hibridación frente a las asimetrías del poder y prestigio locales.

En la actualidad, los supuestos del modelo fundacional del estado nación, y el pretendido carácter unitario de sus supuestos identitarios se percibe crecientemente erosionado. Tales circunstancias requieren repensar las relaciones que tienen lugar entre ciudadanía y nacionalidad y/o nacionalismo ya que la misma noción de “diversidad cultural” sigue siendo portadora de los supuestos que promueven la ilusión de una homogeneidad intranacional. Cuestionar estos supuestos involucra la necesidad de reconocer, más allá de los “valores originales” el desarrollo de nuevas voces, actores y/o movimientos sociales cuyos grados de creatividad pueden estar o no sujetos a viejas

y nuevas identidades étnicas⁸, la emergencia de nuevos imaginarios identitarios⁹ y la emergencia de valores culturales alternativos y novedosos.

Se trata pues de abrir espacios para la creación, no sólo para repensar el sentido de una estética específica y localista como base de la identidad, sino como estrategia para desplazar las asimetrías que derivan de la oposición entre lo culto y lo popular. Desplazamiento que se hace cada vez más perentorio debido a que dicha oposición se construye desde la supresión deliberada de opciones, lo cual implica una conciencia endogrupal que divide, separa y excluye.

⁸ En relación a los procesos de reconstrucción de las identidades étnicas Agudo 1999.

⁹ Las tendencias crecientes de transnacionalización económica, política y/o cultural implican cambios estimables en lo que se refiere a las unidades de análisis y gestión (políticas) que involucran tanto criterios — lingüísticos, religiosos, étnicos, de género, etc.— como estilos de vida que generan nuevas formas de pertenencia, solidaridades e identidades.

BIBLIOGRAFÍA.

Agudo, Ximena. (1991a) "Proyecciones de la danza folklórica en dos movimientos". *Imagen*, número extraordinario, 46-48, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

... .. (1991b) "Danza Contemporánea: preludio de un boom". *Revista Imagen*, número extraordinario, 9-10, enero. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

... .. (1999) "Prácticas indígenas-ambientalistas y procesos de globalización: la reconstrucción del tiempo, del espacio y del poder". *Cuadernos del Cendes*, N° 42, 141-166. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

... .. (2001) *Las reterritorializaciones del poder: nuevas relaciones entre identidad y territorio*. VII Jornadas de Investigación de la Facultad de Humanidades y Educación. Caracas, Universidad Central de Venezuela (en vías de publicación).

Alemán, Gladys. (1991) "Carlos Orta en tres momentos". *Imagen*, número extraordinario, 34-36, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

Alvarenga, Teresa. (1991a) "Alicia Alonso: estímulo constante". *Imagen*, número extraordinario, 7-8, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

... .. (1991b) "Con Danzahoy. Conversación que es historia". *Imagen*, número extraordinario, 31-32, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

Blaut, James Morrison. (1993) *The Colonizer's model of the world*. Nueva York, The Guilford Press.

Coronil, Fernando. (1996) "Beyond Occidentalism: towards nonimperial geohistorical categories". *Cultural Anthropology*, Vol. 11(1), 51-87.

Escobar, Arturo. (1995) *Encountering development. The making and unmaking of the Third World*. Nueva Jersey, Princeton University Press.

García Canclini, Nestor. (1999) *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.

... .. (2000) *Noticias recientes sobre hibridación*. Grupo CLACSO sobre Cultura y Poder. Caracas (en vías de publicación).

Hannot, Thamara. (1991) "Ballet Internacional de Caracas: una danza posible". *Imagen*, número extraordinario, 8, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

Jelin, Elizabeth. (1999) "Social and cultural aspects of regional integration". *International Social Science Journal*, No. 159, marzo. Blackwell Publishers/UNESCO.

Le Goff, Jacques. (1991) *El orden de la memoria. (El tiempo como imaginario)*. Barcelona, Paidós.

Malkki, Lisa (1992) "National Geographic: the rooting of peoples and the territorialization of national identity among scholars and refugees". *Cultural Anthropology*, Vol. 7, No 1, 24-43.

Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. (2001) *Proyecto de Ley Orgánica de la Cultura*, Segunda Versión. Caracas: Viceministerio de la Cultural, Consejo Nacional de la Cultura.

Pérez Borjas, Elías. (1991) "Nuestra bailarina". *Imagen*, número extraordinario, 17, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

Rodríguez Cárdenas, Manuel. (1991) "Yolanda Moreno y el Retablo de Maravillas". *Imagen*, número extraordinario, 16m, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

Sanoja, Sonia. (1991) "Bajo el signo de la danza". *Imagen*, número extraordinario, 15, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

Sassone, Helena. (1991) "Sonia Sanoja: misterio ritual de un espacio distinto". *Imagen*, número extraordinario, 14, enero. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.

Viceministerio de Cultura CONAC. (s/f) *Cultura en acción. La nueva gestión cultural pública. La cultura para construir y profundizar la revolución. Políticas*. Caracas, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.

Viceministerio de Cultura, CONAC, Dirección Sectorial de Danza. (2001) *Plan Estratégico 2001-2007 y Plan Operativo 2001*. Caracas, Ministerio de Educación Cultura y Deportes.