

La mujer venezolana según Radio Rumbos, años 70 del siglo XX

José Sánchez Barón

*Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Barquisimeto
Venezuela*

sanchezbaron@gmail.com

*Profesor de Lengua y Literatura (UPEL-IPC),
magister scientiarum en Lingüística (UPEL-IPC), doctor
en Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL IPB),
docente de la Universidad Pedagógica Experimental
Libertador- Instituto Pedagógico de Barquisimeto*

Recibido: 21 de noviembre de 2017 / Aceptado: 7 de junio de 2018

Resumen

La radio ha venido a ser el formato moderno de la oralidad. Y de los cuentos orales relatados de padres a hijos, de juglares, de actores de teatro, pasamos a las más formidables historias narradas desde una cabina, detrás de un micrófono y con música incidental. De esas experiencias orales, en las cuales era menester ver el rostro de quien hablaba, pasamos a imaginarnos el rostro de la voz y a simbolizar el sonido que transportan las ondas hertzianas. Así, la descripción detallada de un personaje, de un paisaje, de una acción, de un hecho llega a nuestro subconsciente, inculca nuevos esquemas de pensamiento, y cuando menos percatamos, estamos poniendo en práctica nuevas acciones, que refuerzan habitus y culturas. Presentamos un ensayo histórico cuya finalidad es acercarnos a la construcción del rol de la mujer partiendo de la programación de Radio Rumbos en la década de los años 70 del siglo pasado. Programas como Martín Valiente, El Derecho de Nacer, o La Vida de Las Canciones difundieron discursos de género que pudieron cimentar la imagen de la mujer venezolana como ama de casa, como objeto sexual y enfrentarla a las normas morales de la sociedad de aquellos años para luego erigir a la mujer venezolana con una nueva manera de pensar sobre conceptos moralistas como la virginidad, el matrimonio y el sexo. Radio Rumbos presentó a la sociedad venezolana los modelos ideales de mujer y con estos propuso su concepto de feminidad en dicha década.

Palabras claves: cultura, Radio Rumbos, feminidad, género.

Venezuelan women according to Radio Rumbos, 70's of the 20th century

Abstract

Radio has become the modern format of orality. And from the oral tales told from parents to children, from minstrels, from theater actors, we pass to the most formidable stories narrated from a booth, behind a microphone and with incidental music. From those oral experiences, in which it was necessary to see the face of the speaker, we began to imagine the face of the voice and symbolize the sound carried by the hertzian waves. Thus, the detailed description of a character, a landscape, an action, a fact reaches our subconscious, inculcates new thought patterns, and when we least realize, we are putting into practice new actions, which reinforce habitus and cultures. We present a historical essay whose purpose is to approach the construction of the role of women based on Radio Rumbos programming in the decade of the 70s of the last century. Programs like Martín Valiente, El Derecho de Nacer, or La Vida de Las Canciones disseminated gender discourses that could cement the image of the Venezuelan woman as a housewife, as a sexual object and face the moral standards of the society of those years to then erect the Venezuelan woman with a new way of thinking about moralistic concepts such as virginity, marriage and sex. Radio Rumbos presented the Venezuelan society with the ideal models of women and with these they proposed their concept of femininity in that decade.

Key words: culture, Radio Rumbos, femininity, gender

Redes de significación en la oralidad moderna

En 1873, el físico escocés James Maxwell dio los primeros pasos del largo camino de lo que hoy se conoce como globalización tecnológica. La teoría maxwelliana, basada en el uso de la electricidad para los procesos productivos, fue aprovechada por mentes brillantes como las de Samuel Morse, Heinrich Hertz, Nikola Tesla, Guillermo Marconi, Alexander Stepanovich Popov, David Sarnoff, quienes convirtieron la electricidad en hilo conductor de ideas.

Son los antecedentes de un mundo globalizado bajo el dominio de una cultura simbólica. Esta cultura que se inicia con la invención del telégrafo pasa luego a la del teléfono, y más tarde a la concepción de la radio, la televisión y la internet. En el caso de la radio, el toque de gracia lo da David Sarnoff en 1916, cuando desde una cabina da inicio a la oralidad radial. Es el anticipo de una “comunidad hertziana”, reunida con el límite de espacio territorial sólo demarcada por las ondas, que recibe al mismo tiempo un cúmulo de información oral que propicia la formación de imaginarios en aquella colectividad radial.

En Venezuela, las primeras experiencias de este tipo se viven con la inauguración de la emisora AYRE, en 1926. Y aunque su existencia fue efímera fue la semilla para que otras fueran dando forma a una cultura simbólica “oralizada” a los hogares venezolanos. Bajo la influencia específicamente de la radio cubana, las emisoras venezolanas de las décadas de los años 30, 40 y 50, a través de las radionovelas, sirvieron para reforzar *habitus* (Bourdieu), entendidos como esquemas de pensamien-

to que más tarde permearon en la cultura popular en Venezuela.

No obstante, la que llevó la batuta al respecto fue Radio Rumbos, que durante 40 años se mantuvo en altos niveles de sintonía, logrando éxito de audiencia a través de las producciones novelescas radiales. En su trayectoria de radionovelas, Radio Rumbos abordaba temas de la cotidianidad familiar como la virginidad, el adulterio, la fornicación, el aborto, por enumerar sólo algunos. Asimismo, se fueron tejiendo redes de significación en conceptos como los de feminidad y masculinidad, asociados a los roles de género.

En el presente ensayo, pretendemos reflexionar sobre la noción del rol de la mujer, de la feminidad, que se abordaba en la programación de Radio Rumbos.

El papel de la mujer y la feminidad a través del tiempo

Como un problema de mentalidad, la mujer y la feminidad han tenido una subvaloración en la sociedad. En un mundo patriarcal, la mujer ha sido relegada a espacios domésticos. Desde esa visión, la mujer cumple el rol de esposa, madre y se ocupa por el desenvolvimiento del grupo familiar. Esas funciones vienen a definir lo que ha llegado a denominarse en el período que abordamos, “ama de casa” (Valecillos Toro, 1990).

García (2013) nos dice que desde que se abrió el campo de estudios de la mujer, ha habido un interés por conocer el papel que ha jugado la fémina a través del tiempo. Consecuentemente, quienes han escrito sobre la temática femenina, filósofos, teólogos, han lo-

grado “sacar a la luz el pensamiento dominante sobre las mujeres”. (op.cit.: p.14)

A pesar de que en los años 70 y 80 del siglo pasado hubo un crecimiento en los estudios de la mujer, el sexo femenino seguía sufriendo la discriminación en la sociedad (García Aguilar, 2013). En Estados Unidos, sólo por mencionar uno de los países que dio inicio a estas investigaciones, se lograron establecer 350 programas académicos de estudios de la mujer, recibiendo para tales investigaciones “más de 4.5 millones de dólares de la Fundación Ford”. (Bouvier, 2013: 89)

A pesar del adelanto femenino en campos que han sido del dominio masculino, la mujer continúa siendo, en algunos casos, relegada. Como lo dice Rivera Gómez (2013) no se sabe ni el por qué ni el momento cuando la mujer se invisibilizó para la historia.

La profesión del historiador es una profesión de hombres que escriben la historia de hombres. Los campos que cubren son la historia política siempre en primer plano, son acción y el poder masculino. Las mujeres que han logrado fama –por piedad o el escándalo- aportan material a las crónicas de la historia “menor” tema de anécdotas, pero nada más (p. 377).

Ante tal problemática, aparece en los años 40 y 50 México con su cine de géneros y Cuba con las radionovelas, construyendo una imagen de la mujer latinoamericana. Tal influencia la adopta Venezuela desde que se inicia la explotación comercial del espectro radioeléctrico.

Radio Rumbos y la construcción de la imagen femenina

El 1° de diciembre de 1949 es inaugurada en Venezuela Radio Rumbos. Inicia con una programación mayormente musical. Su parrilla de programación no era atractiva para una audiencia que ya había adaptado su oído y sus gustos a las propuestas radiales de aquellas emisoras que ya tenían nueve años de experiencia hertziana como la Brocating Caracas (1BC) que había sido inaugurada el 11 de diciembre de 1930.

Fue a partir de 1955, con la llegada de Arquímedes Rivero a Radio Rumbos, que la emisora encauza su programación a un público mayoritariamente femenino. Inicia con novelas sencillas. Con el acompañamiento de las actrices Gladys Hernández, Olga Castillo, el actor Horacio Saro y la gran voz de la narración Armando Hernández; al cabo de algunos meses, llegó a aparecer Radio Rumbos con altos niveles de sintonía.

La producción de Rumbos fue creciendo en la transmisión de comedias. Se intercala, entonces, la programación de la mañana con bloques de programas de aventuras, entre ellas, “Los Tres Villalobos” y “Mr Chang”, además de una historia romántica a las once de la mañana que llevaba por nombre “La Ley de los Hombres”, escrita por el español Leandro Blanco.

Luego del derrocamiento de Marcos Pérez Jiménez en 1958, Radio Rumbos tenía una programación con más de treinta novelas diarias. Entre 1959 y 1969, se transmitieron “El Derecho de Nacer”, de Félix B. Cainet, la serie “El Ahijado de la

muerte, Martín Valiente” con su fiel ayudante “Frijolito”, interpretado por Arquímedes Rivero y Alexis Escames; “Aurora de Redención”, protagonizada por Aquilino José Mata y Mahuampi Acosta; “Entre un Padre y una madre”, con Josefina Guinand y Raúl Xiques.

Para la década de 1970, se transmiten “Carlos Norton, Detective Privado”. En 1974, sale al aire “Cuando el Destino” y por supuesto, “La Vida de las Canciones” que llega a radiarse los sábados después de la emisión matutina de “Noti-Rumbos”. Esta programación dirigida a una audiencia femenina la hace acreedora de una gran sintonía durante 30 años consecutivos.

De alguna manera, la radio y su programación participan o refuerzan la construcción de la imagen de la mujer en sociedad; muestra modelos; dice cómo deben comportarse en la familia, con los hombres. A través de la literatura radial radionovelada, Radio Rumbos proyectó un universo simbólico de lo femenino.

Hemos hecho una clasificación temática para visualizar el discurso de género de esta emisora y la construcción de la imagen de la mujer venezolana: (1) La mujer ama de casa, (2) la mujer como objeto sexual, (3) la mujer venezolana vs sociedad y (4) la mujer postmoderna.

La mujer ama de casa: espacio ideal para el consumo de pasiones radionoveladas

Iniciamos este apartado, recordando algunos planteamientos hechos por Monsaiváis (1999) al escribir sobre las migraciones culturales en Latinoamérica a partir de los primeros años del siglo

XX. Para este autor mexicano, el siglo al que hacemos referencia, fue un período “por el ansia de alternativas”. Las nuevas propuestas que venían a nuestro territorio de las grandes potencias bombardeaban el pensamiento del latinoamericano a tal punto que éste sintió la necesidad de cambiar, o por lo menos modificar, sus patrones de conducta, sus gustos, su forma de ver la vida, su convivencia familiar, social y cultural.

Esa “urgencia de mejorar el nivel de vida” lo hizo aceptar planteamientos que lo hicieran visible ante una sociedad que ya se estaba perfilando dentro de la globalización. Aunque en América Latina, según Monsiváis (1999), ese inicio del siglo XX homogeneizaba gustos, creencias y visión familiar, la aparición de la radio viene no sólo a “afinar” la sensibilidad del latinoamericano, sino, además, a servirse del nuevo personaje traído por la industria cultural: la ama de casa. O como lo dice textualmente Monsiváis: “la nueva categoría social”.

Desde esta mirada, analicemos rápidamente la presentación comercial que hace Radio Rumbos a sus radionovelas. Como la audiencia de estos melodramas era mayoritariamente un público femenino, estos productos radiales eran patrocinados, por lo general, por empresas dedicadas a la fabricación y venta de productos para el hogar. Tal es el caso de la presentación en los años 70 de “La vida de las Canciones”.

Presentación publicitaria de "La Vida de las Canciones"

Locutor	Dígame señora (pausa) ¿podría hacer un comercial para Ace?
Voz femenina (vía telefónica)	Bueno sí para Ace sí. Le tengo mucha confianza
Locutor	¿Por qué?
Voz femenina	Bueeenoo, porque me deja la ropa blanca y limpia.
Locutor	Ace, en el que usted puede confiar para ropa bien blanca y bien limpia (pausa) presenta (pausa)...
Fanfarria	
Luis Portillo	La vida de las canciones
Saúl Martínez	El sensacional programa que lanza al aire la verdad de cada historia. El verdadero motivo inspirador de cada canción popular.
Luis Portillo	Cada canción es una historia. Cada historia es un pedazo de vida humana y en cada vida humana, hay risas y dolor.

Saúl Martínez
Música
incidental
Luis Portillo

Ya van a escuchar el súper espectáculo dramático musical de los sábados.

La vida de las canciones.

Y en el súper espectáculo dramático musical de los sábados “La Vida de las Canciones”, les presentamos hoy la dramatización de la historia que dio origen a la melodía popular del momento y que canta Nancy Ramos (entra música de Nancy Ramos) “Mi barquito marinero” (sube música y se lo llevan) Pareja estelar Rosita Vásquez y Arquímedes Rivero. Actuaciones especiales de Maruja Orrequia, Josefina Guinand y Elena Naranjo; secundados brillantemente por el gran elenco de primeras figuras de Radio Rumbos cadena nacional. “La vida de las canciones” es una producción de Juan Rodríguez, bajo la dirección de Horacio Saro.

Fuente: Radio Rumbos, 50 años de historia (3era década) [DC]. (1999)

Cada una de las radionovelas tenía un patrocinante, por lo general, una empresa de productos para el hogar. El comercial iba dirigido al ama de casa. Esa era la audiencia para la que se diseñaba “La vida de las canciones”, así como el resto de las radionovelas. Según Arquímedes Rivero, este tipo de producción “es el espectáculo por excelencia para la ama de casa... día a día Rumbos tenía más público, femenino sobre todo, pues el 90% de los oyentes de radionovela son mujeres” (Benitez, 1983: 38).

El 90% de la producción radial estaba dirigida al sexo femenino. Por lo tanto, es la radio una fuente importante para estudiar el concepto de mujer en Venezuela. Luego, se incorpora la televisión, pero esta última, sigue con el patrón melodramático y hereda la misma definición que se ha elaborado en las ondas hertzianas.

Para los productores de la radio, la mujer era ama de casa. Su función dentro de la sociedad era estar en su morada para realizar todos los deberes del hogar: lavar, planchar, cocinar y velar por el cuidado de los hijos. Esa ha sido la conceptualización que la sociedad ha tenido desde tiempos remotos, por estar formada desde la mirada de hogares patriarcales. No obstante, a partir de la Primera y, más específicamente, de la Segunda Guerra Mundial, en aquellos países que participaron de las luchas bélicas, la mujer ha tenido que incorporarse a labores que habían sido exclusivas del sexo masculino. Sin embargo, esa no ha sido la experiencia de Venezuela.

En nuestro país, en la década de los años 50 se dio una propuesta de cambio en los roles tradicionales del sexo femenino. La mujer venezolana comenzó a incorporarse al ámbito cultural e inició “la elaboración de un nuevo discurso y la construcción de un sujeto femenino distinto al de la tradición” (Vivas Lacour, 2009: 100). Como lo expresa esta investigadora, tal planteamiento terminó contrastando con el sujeto construido por la modernidad, pues ahora se planteaban asumir roles de “escritoras, periodistas y activistas de los derechos de la mujer” (p.101).

Y a la par con Vivas Lacour, podemos afirmar que ya en 1924, Teresa de la Parra había dado los primeros pasos en este cambio de roles de la mujer venezolana al escribir *Ifigenia*. Antonia Palacios, en 1949, lo hizo con *Ana Isabel*, una niña decente; Lucila Palacios presentó en 1950 *El corcel de los crines Albas* y en 1951, *Cubil*; En 1952, Narcisa Bruzual publicó *Guillermo Mendoza*; y pudiéramos mencionar, además, a Belén Valerino (1954), a Nery Russo (1953), a Juana Ávila (1959) con *Mis cuentos y relatos*, *La mujer del caudillo* y *La otra voz*, respectivamente. Es decir, el sexo femenino venezolano comenzó a dar sus primeros pasos para dejar de ocupar el segundo puesto en nuestra sociedad, y lo hizo planteándose “preocupaciones acordes con los cambios que imponía esta modernidad desigual” (Vivas Lacour, op.cit.: 108).

Para tal fin, escribieron sobre temáticas basadas en lo romántico y el melodrama, y aunque eran propuestas ya desgastadas, lo hicieron con la finalidad de poner en la mesa la discusión sobre “los modos tradicionales en que habían sido construidas las identidades y los sujetos en la ficción” (op.cit.: 109

y 110). Pero, al mismo tiempo, era una forma de parodiar lo que en carne propia sentían dentro de una sociedad machista. No obstante, mientras tales cosas estaban sucediendo en el plano cultural y social en Venezuela, Radio Rumbos continuaba diciéndole a la mujer venezolana que su mundo estaba en el hogar. Para acompañarla, elaboraba bloques de melodramas. Para hacerle la vida más fácil en su trabajo hogareño le daba opciones: “Ace le deja la ropa más blanca y más limpia”.

Esas temáticas tomadas por las escritoras venezolanas en la década de los años 50 basadas en “la pasión, el deseo, los secretos de amor y la frivolidad” (op.cit.: 109), también fueron asimiladas por Arquímedes Rivero en las radionovelas. Pero con fines distintos. Las escritoras venezolanas lo hacían “para debilitar los límites de aquello sobre lo que era aceptable escribir en su época” (ibidem). Su intención real era salir del yugo de la esclavitud social. Mientras que Radio Rumbos, a través del “zar de las novelas”, lo hacía para mantener el rating, el oyente y los mejores anunciantes. Arquímedes Rivero lo llegó a decir de la siguiente manera: “...hemos transmitido novelas donde el eje principal es el amor, que es el tema que interesa a la mujer que ve o escucha novelas. Si no se hace el tema amoroso, la audiencia se escapa”. (Benitez, op. cit: 38)

La mujer comienza a tener mayor inclusión social, aunque solapadamente, no ha sido fácil. Pareciera que en el mismo plano cultural, se ha librado una especie de lucha. En este ambiente, podemos ubicar tanto a las escritoras como a la radio y a los otros medios de comunicación de la época. Con el tema del amor, la mujer, a través de sus produccio-

nes literarias, ha tratado de reivindicarse en la sociedad y con el mismo tema, la radio le ha indicado cuál es su lugar: Ama de casa.

La mujer como objeto sexual en las radionovelas

Una de las características de las radionovelas es su acentuado contenido en la temática del amor. En este sentido, la construcción de la imagen femenina lo hace la radio tomando como base el aspecto sentimental de dicho género. En las siguientes líneas trataremos de hacer un acercamiento a la definición de mujer que presenta Radio Rumbos en dos de sus producciones: “Martín Valiente” y “La vida de las canciones” en su capítulo unitario correspondiente a “Mi Barquito Marinero”.

En este sentido, “Martín Valiente” define la mujer en la mayoría de los casos como objeto sexual, mientras que para “Mi Barquito Marinero” la mujer es pasión. Veamos algunos de estos ejemplos, en primer lugar en “Martín Valiente”.

Aureliano: *Tienes mucha razón, hermanita. Realmente me sorprende cómo una mujer hermosa como tú, sea tan inteligente y observadora. Yo siempre había creído en aquello de que mujer es cabellos largos e ideas cortas. Pero tú, hermanita, eres la excepción de la regla.*
(Couto, 1970 [DC])

En este primer caso, el villano de la serie “Martín Valiente, el ahijado de la muerte” define a la mujer desde el punto de vista sensual. Es decir, la mujer puede ser hermosa pero siempre será de “ideas cortas”. Quizás por esta razón constantemente se presenta en la serie como objeto sexual.

Reina, la guerrillera: *te mandé a llamar Martín Valiente para ofrecerte la vida o la muerte. Me gustan los hombres como tú: fuertes, apuestos, arrojados. Por eso te ofrezco la vida, que soy yo.*

Martín Valiente: *Y la muerte, Reina Guanipa. También me ofreciste la muerte.*

Reina, la guerrillera: *Sí, Martín Valiente, porque tu vida está en mis manos. si abro la boca, veinte hombres entrarán a esta tienda y te acribillarán a balazos; y esta vez no podrás salvarte ni Mandrake, el mago. Pero me gustas, Martín. ¡Bésame, Martín!*

Martín Valiente: *Es la orden más deliciosa que he recibido en mi vida, Reina.*

Reina, la guerrillera: *Te quiero Martín Valiente. Me he enamorado de ti como una tonta (Couto, 1970 [DC])*

El amor viene a ser sinónimo de pasión, se rompe el esquema social del sexo solo dentro del matrimonio. Consecuentemente, la mujer es vista como objeto sexual. En el mismo capítulo, Martín Valiente cuenta lo sucedido con Reina Guanipa al doctor Moreno y a Frijolito, su asistente:

Martín Valiente: *No Frijolito. No estoy enamorado de esa muchacha que es bonita, por supuesto... Y sabe usted, doctor Moreno ¿por qué hice esto? Porque esa mujer es necesaria para mis planes. (Couto, 1970 [DC])*

No es amor. Es interés. Estuvo con ella por necesidad, con la finalidad de lograr lo que él quería. Más adelante, hay el encuentro entre Martín Valiente y el “Alacrán”, verdugo del villano Aureliano.

El Alacrán: ... Solo un estúpido como tú puede amparar a los débiles y andrajosos campesinos. Idiota. Y con las mujeres solo hay que divertirse un rato y luego arrojarla como se tira a la basura a un trapo viejo. (Couto, 1970 [DC])

En cuanto al tema del amor, “La vida de las canciones” en su unitario “Mi barquito marinero” utiliza una definición enmarcada dentro de los cánones de la ambición, la lujuria y la pasión. Es el amor al dinero, a la comodidad, a la vida fácil lo que lleva a Nelson a proponerle matrimonio a Nancy. Es un concepto crematístico del amor:

Nelson, el abogado: Por fin se hizo realidad mi sueño, y ahora estoy aquí en la playa sobre este yate (Radio Rumbos, 50 años de historia (3era década) [DC], 1999).

Por tal motivo, se establece un contraste entre la definición de amor de Nelson y el de Nancy. Mientras para Nelson el amor es conseguir dinero y una vida opulenta de manera fácil, para Nancy, amar es entregarlo todo; y ese “todo” incluye sus pertenencias económicas y la conducción de su vida.

Nancy: Ajá, tú eres mi niño Jesús, mi vida, mi amor. Y también eres como mi barquito marinero que me lleva a todas partes.

Nelson: *¿Soy tu barquito marinero?*

Nancy: *¡Uuhm, sí! Porque de ahora en adelante vas a guiar mi vida. Me llevarás a todas partes. Hmshhh, Nelson mío* (Radio Rumbos, 50 años de historia (3era década) [DC], 1999).

Esa versión del amor que se presenta en “Mi barquito marinero” tiene como elemento en común la embarcación. Tanto Nelson como Nancy ven en el otro, el yate como metáfora del amor. Por lo tanto, el abogado ve el yate reflejado en Nancy como símbolo de un amor que le da dinero, poder y estatus social (“la verdad que mis colegas deben estar muriéndose de envidia”). Mientras que Nancy refleja el “barquito marinero” en Nelson como distintivo del amor ideal, honesto (“Eres como mi barquito marinero que me va a llevar a todas partes ... porque de ahora en adelante vas a guiar mi vida”). Así, se traslada la relación semántica entre la metáfora y la imagen. Como podemos observar, el valor metafórico es creado por el contexto, la ambientación, los recursos paralingüísticos. En este sentido, la metáfora del “barquito marinero” llega a convertirse en un discurso, y tal cosa es posible porque “la metáfora es un discurso breve”. (Ricouer, 2001: 252)

Bajo esta concepción del amor, se dibuja la definición de matrimonio que debe tener el venezolano del tiempo que abordamos. En este sentido, la mujer se mantiene bajo los ideales de las normas sociales, mientras que pareciera que al hombre se le ha dado una especie de licencia para romper con normativas morales enseñadas en el hogar y reforzadas por la Iglesia. Por eso, presentan a Nelson como prototipo

del venezolano que considera que para casarse no es necesario estar enamorado. En consecuencia, se puede tener un matrimonio feliz si se consigue a una pareja que posea una fortuna para compartir. En ambos sentidos, presentan a la mujer como el sexo ingenuo que suele vendar sus ojos cuando de amor se trata.

La mujer venezolana y la sociedad

El tema de la feminidad en Latinoamérica en el siglo XX, por lo general, ha sido abordado frente a la mirada de valores morales y éticos establecidos por la Iglesia, la escuela y el hogar. En este sentido, la moralidad es esencial en la enseñanza de las jovencitas en las distintas escuelas de los años 50. En Perú, por ejemplo, “la enseñanza de la mujer no implicaba sólo capacitación intelectual, sino también lo relacionado con labores domésticas, comportamiento en sociedad y prácticas cristianas”. (Hampe Martínez, 2013: 112)

Durante el mismo período, Brasil creó escuelas para mujeres y publicaba en la prensa publicidad que invitaba a las familias a inscribir a sus hijas en dicha institución, pues, según el anuncio, su trabajo se basaba en “ornar y cultivar el espíritu”, además de “orientar el pensamiento y todas las inclinaciones hacia el bien” (Goncalves Ferreira, 2013: 125). Es decir, había en el latinoamericano, como lo dice Monsiváis (1999) una “homogeneidad de gustos y creencias”. No obstante, al llegar la las ondas hertzianas a nuestro espacio territorial, la cultura radial motiva el resquebrajamiento de tales normas morales.

Una de las radionovelas que dio mayor auge a la posibilidad de que el radioyente pudiese establecer un contraste entre una conducta moral y una adaptada a las nuevas corrientes éticas de la época fue “El Derecho de Nacer” (1). Aunque el melodrama, defiende la vida ante la posibilidad de aborto, y defiende la ética profesional del médico, asoma la posibilidad de la infidelidad, de las relaciones sexuales fuera del matrimonio y la pérdida de la virginidad como un hecho completamente normal.

Ante esta situación, María Teresa, cuyo personaje en el primer capítulo de la radionovela es la de una mujer de clase alta que sale embarazada de un hombre casado, se dirige al médico de la familia (Albertico Limonta) para rogarle que le practique un aborto. Ella justifica la muerte del feto para preservar su estatus social: “Usted conoc el lugar que ocupamos en sociedad”... “por mi familia”,... “por la sociedad a la que pertenezco”, “salve mi honor”, ... “o seré capaz de...”,... “no podría soportar el desprecio de todos”.

Esta radionovela transmitida por Radio Continente en los años 49 y 50, y luego por Radio Rumbos, se pone en discusión para la familia venezolana el tema del aborto frente a la clase social. De esta manera, se deja entrever que la moral y las buenas costumbres son sólo elementos sociales que enclaustran al sexo femenino. Por tal razón, el mismo

1 Por carecer del libreto de El Derecho de Nacer que se transmitió en la radio, decidimos transcribir el primer capítulo de la obra versionada en la película mexicana que se grabó por la década de los 50. La adaptación es de Ramón Pérez y Jesús Galindo, el guión técnico cinematográfico de Zacarías Gómez Urquiza y Pedro Galindo, la producción de Pedro Galindo y Jesús Galindo, y la dirección de Zacarías Gómez Urquiza.

escritor cubano Félix Benjamín Cainet Salomón, pone una especie de enmascaramiento de María Teresa ante el rechazo social: “fue una locura seguida de amor”.

Es decir, pareciera que el autor le estuviera diciendo a las mujeres ¿por qué tienes que abortarlo si es producto del amor? En tal sentido, la discusión aquí no es el tema del aborto. El problema planteado es una liberación femenina de las normas morales de la sociedad, del hogar, de la escuela, de la Iglesia. ¿Por qué tienes que seguirles rindiendo cuenta? Haz tu vida a tu manera. Al parecer, en el trasfondo de esta radionovela está la propuesta de llegar a ser una mujer libre, a tono con las primeras reivindicaciones femeninas de la época.

En este sentido, la radionovela muestra un enmascaramiento al rechazo social. En Teresa, no existe realmente un sentido de culpa por haber violado sus principios, sus valores. No es por lo que hizo, pues “fue una locura seguida de amor”. Su preocupación radica en el señalamiento social. Si bien es cierto que a través de esta literatura radial novelesca lo ideológico está marcado en el alejamiento de las doctrinas esgrimidas por las distintas instituciones, tenemos que reconocer la insistencia en el resguardo del valor de la maternidad.

Así se pueden evidenciar expresiones como: “tener a un hijo es una condecoración divina que pone a Dios en las entrañas de la madre”; “las madres deben querer a sus hijos desde que lo conciben: sus entrañas deben ser su primera cuna y los latidos de su corazón la primera canción de arrullo”. Otro de los valores que se aprecia en la trama radial es el de la vida: “...el más sagrado de los derechos: el derecho de

nacer”. Por supuesto que ambos valores mencionados se muestran de manera antagónica. Aunque pareciera la defensa de la maternidad y a la negación del aborto, se justifica la ruptura de los valores sociales que tienen que ver con la virginidad, el adulterio y la fornicación. En este sentido, la radio coloca a la mujer frente a los patrones morales y éticos, y le indica que se está viendo al mundo de una manera distinta.

Aunque esta obra radial no se transmitió en la década de los 70, consideramos que fue base para la construcción del concepto de mujer en Venezuela en las décadas siguientes. Es una invitación a las mujeres venezolanas a ser irreverentes, y para serlo había que romper el cerco social.

Dentro del tema abordado se encuentran igualmente los rasgos de hermosura de la mujer venezolana, así como las nociones de “raza”, negra o morena. Sobre este tema abundaba en la radionovela de los años 70, “Martín Valiente, el Ahijado de la Muerte”. Al respecto, este melodrama radial describía a tres mujeres de color: Rosalinda, Petronila y Reina Guanipa, La Guerrillera; por lo menos hasta el capítulo XX de la serie. Pero la forma de mencionarlas y describirlas tenía mucho que ver con el estrato social al que pertenecían.

Así, Rosalinda era una muchacha encantadora. Vemos la forma como la describe el narrador:

Su piel tersa y fragante. Tiene el color de la canela en sazón. Su cuerpo armoniosamente contorneado la asemejan a una Venus... su carita de virgen refleja pureza y candor y su boca de labios pulposos palpitan un canto de amor y juventud. Es bonita Rosalinda. Muy bonita con esa belleza criolla que irradia lozanía

y frescura. Su pelo negrísimo le cae en suaves ondas hasta la mitad de la espalda y hace marco perfecto a su rostro hermosísimo, donde un par de lágrimas, deslizándose por sus mejillas sonrosadas, se asemejan a dos gotas de cristal . (Couto, 1970 [DC])

Aunque Rosalinda, desde su nacimiento, fue huérfana de madre, llegó a ser adoptada por la familia Boves, de clase social alta. El hecho de cohabitar dentro de la fortaleza de “Las Águilas Negras” como se hacían llamar, le daba la virtud de no ser tratada de manera ordinaria, como otra mujer de color. Si realizamos un breve análisis del discurso a la oración “tiene el color de la canela en sazón”, nos daremos cuenta de que están describiendo a una mujer con un color de tez bastante oscuro, pues la canela cuando está en sazón pierde su claridad para adquirir una tonalidad oscura. En contraste con Rosalinda, se describe en la misma radionovela a Petronila:

Son dos mujeres las que bajan hacia el tétrico sótano de la Fortaleza de las Águilas. Una es la hermosísima huerfanita Rosalinda y la otra es una negrita barloventeña que le sirve de dama de compañía. La lindísima muchacha con su pelo negrísimo que le cae en suaves ondas hasta la mitad de las espaldas camina resuelta con una linterna en la mano dispuesta a ayudar en lo que pueda al apuesto y atlético Martín Valiente. Detrás de ella, la negrita Petronila tiembla como un platico de gelatina recién hecha. (Couto, 1970 [DC])

De esta manera, mientras la mujer de color de clase baja es “negrita”, la de clase alta es “piel canela”. Mientras una es “hermosísima”, “encantadora”, con “su cuerpo armoniosamente contorneado” que “la asemejan a una Venus”, con “labios pulposos”, “criolla que irradia lozanía y frescura”, la otra es simplemente “una negrita barloventeña”, miedosa, torpe:

Narrador: ...*la temblorosa negrita de Barlovento puso en una esquina del catre la linterna, alumbrando hacia la pared y el haz de la luz fue a perderse en el rincón.*

Petronila: *¡ay, madre mía! La linterna. Déjeme agarrar la linterna. ¡Ay! Se me cayó y se apagó la linterna. No veo nada...* (Couto, 1970 [DC])

Radio Rumbos descubre la cortina cultural y coloca a la mujer frente a la sociedad venezolana. Pone al descubierto los eufemismos que son utilizados para diferenciar los estratos sociales privilegiados. Mientras en los sectores populares hay cerros, en la alta sociedad hay colinas; mientras en los restaurantes del oeste hay cocineros, en el este hay chef. Esta misma ironía, quizás como una forma de parodia, la presentaba “La Emisora de Venezuela” a su audiencia de la década de los 70 y mediados de los 80. No obstante, Radio Rumbos permite construir la imagen de la mujer venezolana desde una perspectiva de clase social. Pareciera que en su discurso la radio señalara a sus fieles oyentes que la mejor forma de romper con el cerco machista y de lograr la tan deseada liberación femenina es a través de la adquisición del poder económico.

La mujer postmoderna

Según los dramas que hemos analizado de la programación de Radio Rumbos, la mujer la van a definir dependiendo de su estrato social. Si es de un estrato dominante, entonces es una mujer hermosa, bien hablada, “sensual”, con “un cuerpo armonioso”, “labios pulposos”, “parecida a una Venus” como Rosalinda. Tiene “un cuerpo monumental”, “catira”, es “parecida a Claudia Cardinale”, “hermosísima”, con los “ojos verdes”, como Cleopatra Boves. No obstante, si la mujer es de las clases sociales bajas, entonces es negrita, miedosa, torpe como la “negrita Petronila” en Martín Valiente. O simplemente ignoran por completo el físico, destacando lo torpe, como Benita en el capítulo de “La vida de las canciones” titulado “Mi barquito marinero”, en el cual no mencionan su color de piel. Esto hace suponer que es de tez blanca.

A Rosalinda, la novia de Martín Valiente y coprotagonista de la radionovela, la describen como una mujer criolla y de piel morena. Según Luis López Puente, narrador de la novela, “tiene el color de la canela en sazón”. “Muy bonita con esa belleza criolla que irradia lozanía y frescura”.

Hay por lo tanto una diferencia de clase que es marcada a través de la belleza de la mujer. Asimismo, encontramos que se relaciona la belleza con figuras del cine europeo o norteamericano y que la asocian con la estética y los patrones de belleza particulares. Es una invitación que se le hace, en este caso a la mujer venezolana, para que cambie su estética. Según este concepto, una mujer de tez morena es hermosa si tiene los “labios pulposos” y un “cuerpo armonioso”.

Otra de las concepciones en torno a las mujeres es lo referente a la liberación femenina. Ya hemos ex-

puesto que la radio se ha servido del término ama de casa para mantener a la mujer como una fiel oyente, por lo menos durante el tiempo de las radionovelas, o sea alrededor de 31 años (1949-1980 aproximadamente). La mujer no necesariamente tiene que regirse por los patrones morales y religiosos. Eso es pasado. La mujer venezolana moderna debe estar a la altura de los personajes femeninos de las películas de Hollywood. No hay necesidad de seguir las reglas morales.

Novelas como “El derecho de nacer”, aunque fortalecen el concepto de madre, siembran la semilla de la sensualidad, y venden la idea de la virginidad, de la castidad como un elemento de apariencia, de estatus social. Así, lo manifiesta María Teresa cuando dice expresiones como: “conoce...el lugar que ocupamos en la sociedad”, “por mi familia”, “por la sociedad a la que pertenezco”, “tiene que librarme del escándalo”, “usted que es bueno y generoso impedirá que una mancha horrible caiga sobre mi locura”, “[...] las leyes de la sociedad que no perdonan escándalo”, “acabaré por enloquecer por vergüenza y desesperación”.

En este sentido, la virginidad, el sexo, y en el caso del padre de la criatura, el adulterio, son solo normas impuestas por las clases dominantes. Como podemos observar, esto ha sido solo una propuesta que hace la radio a través de la radionovela. Ese es el pan nuestro de cada día. O quizás, parejas que se han unido en los votos sagrados, por interés, como el caso del abogado Nelson y el “amor de su vida” la millonaria Nancy.

Un abogado de bajos recursos que decide conquistar el yate y la fortuna de su amada chica.

Acto que define el amor como sinónimo de “circunstancia”. O como la propuesta que le hace la guerrillera Reina Guanipa a Martín Valiente. Desea estar con él porque está enamorada.

Entonces, proponen como nueva definición del amor, el placer, la lujuria, el deseo, el sexo con alguien a quien se ha visto por primera vez. Además, esta liberación femenina que ya para entonces propone a la mujer que sea ella quien ahora exprese sus deseos. No necesita esperar que el chico la engalane, la enamore, la conquiste.

Eso es anticuado. La mujer moderna no calla sus sentimientos. Los expresa. No está encadenada a las normas morales y religiosas, pues Dios es permisivo y sabe entender. Igualmente, ocurre en el caso del concepto “hombre”; tiene caminos parecidos. El hombre es mujeriego, es interesado, no quiere una relación formal. Por eso aparecen personajes como “El Alacrán” que se atreve a opinar, que “con las mujeres solo hay que divertirse un rato y luego arrojarla como se tira a la basura un trapo viejo”.

Posiblemente, para muchas mujeres y hombres de la época eran sólo radionovelas. Aún se mantenía la costumbre de la serenata para la novia. Eso ha quedado en pretérito, pero, no en un pretérito inacabado, sino en pretérito perfecto donde ya no hay posibilidad de regresar al pasado.

¿En qué momento dejamos de ir a la casa de nuestros suegros a pedir la mano de una chica? ¿En qué momento dejamos de dar serenatas? No nos dimos cuenta, cuándo sucedió.

Referencias

- ANDREO GARCÍA, Juan. 2013. "Historia de las mujeres en América Latina: enfoques renovados y urgentes necesidades". En, Sara Beatriz Guardia (ed. y comp.). *Historia de las mujeres en América Latina. Segunda Edición.* España: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL
- BENITEZ, Lunaidy. (1983). "La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada?" [Material en línea] Disponible: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198447_29-40.pdf [Consulta: 2017, enero, 23]
- BOUVIER, Virginia. 2013. "Alcances y límites de la historiografía: la mujer y la conquista de América". En, Sara Beatriz Guardia (ed. y comp.). *Historia de las mujeres en América Latina. Segunda Edición.* España: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL
- COUTO, Armando (guionista). 1970. "Martín Valiente". [DC] Archivos digitales. Caracas: Radio Rumbos.
- GARCÍA AGUILAR, María del Carmen. 2013. "El feminismo contemporáneo; una mirada desde México". En, Sara Beatriz Guardia (ed. y comp.). *Historia de las mujeres en América Latina. Segunda Edición.* España: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL
- GONCALVES FERREIRA, Luzilá. 2013. "Educación de las mujeres brasileñas en el siglo XIX: Una lucha por la visibilidad". Pp. 125-130. En, Sara Beatriz Guardia (ed. y comp.). *Historia de las mujeres en América Latina. Segunda Edición.* España: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL

- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro. 2013. “Imagen y participación de las mujeres en la .cultura del Perú Virreinal: una aproximación bibliográfica. Pp.110-124. En, Sara Beatriz Guardia (ed. y comp.). Historia de las mujeres en América Latina. Segunda Edición. España: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL
- MONSIVÁIS, Carlos. 1999. Del rancho al internet. México: Colección Biblioteca del ISSSTE.
- RADIO RUMBOS. 5° AÑOS. (3era década) [DC]. 1999. Primera en sintonía, primera en simpatía. 1969-1979
- RICOUER, Paúl. 2001. La metáfora viva. Madrid: Ediciones Cristianidad. Editorial Trotta
- RIVERA GÓMEZ, Elva. 2013. “Los estudios de género y su relación con la historia. La historiografía reciente. 1990-2000”. En, Sara Beatriz Guardia (ed. y comp.). Historia de las mujeres en América Latina. Segunda Edición. España: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL
- VALECILLOS TORO, Héctor. 1990. Economía y política del trabajo en Venezuela. Caracas: Academia Nacional de Ciencias Económicas
- VIVAS LACOUR, Carmen Victoria. 2009. “El campo cultural venezolano de los años 50: un espacio abierto a la escritura”. Letras, 51(80), 89-116. Caracas: Upel. Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”.

Ensayos

CFE

***La historiografía del arte
de acción venezolano:
Dánzate y la reflexión
crítica de Merysol León***

Freddys René Pérez Figueroa

Universidad Centroccidental

Lisandro Alvarado

Barquisimeto, Venezuela

freddys.perez@ucla.edu.ve

*Licenciado en Letras, mención
Historia del Arte por la
Universidad de Los Andes
(Mérida). Profesor del Programa
de Artes Plásticas del Decanato
Experimental de Humanidades
y Artes de la Universidad
Centroccidental Lisandro
Alvarado. Historiador del arte,
curador, museógrafo y artista.*

Recibido: 14 de febrero de 2017 / Aceptado: 3 de noviembre de 2017

RESUMEN

La revisión historiográfica del Arte de Acción venezolano a partir de la mirada crítica de Merysol León, es un aporte analítico y reflexivo para la continuidad y profundización de la temática en cuestión. Más allá de simple narrativa de hechos artísticos, nace la necesidad de avanzar y teorizar al respecto de los elementos constituyentes de las propuestas de los artistas y colectivos artísticos. El cuerpo, objeto artístico, es indispensable para comunicar por medio de la gestualidad y sus convenciones, un planteamiento originado de la interacción de grupos de personas afines o no. El espacio, un segundo elemento arroja el anterior y se dispone en su propuesta. Sobre los otros dos, el tiempo, el devenir, se impone, construye y desconstruye. La convergencia de estos elementos un paso adelante de la cotidianidad, son interés de la investigación sobre el arte de acción, desarrollando posturas críticas y enfoques valorativos de las acciones artísticas.

Palabras clave: historiografía, historia del arte, arte de acción, crítica de arte.

**The historiography of Venezuelan Actional art:
Dánzate and the critical reflection of Merysol León**

SUMMARY

The historical review of the Venezuelan Actional Art, based on the critical view of Merysol León, is an analytical and reflective contribution for the continuity and deepening of the topic presented. Beyond the simple narration of artistic facts, there is the necessity of advancing and theorizing about the constituent elements of the proposals of artists and artistic collectives. The body, as an artistic object, is essential to communicate through gestures and conventions, an original approach from the interaction of groups of like-minded people, or not. The space, a second element that covers the previous one; and it is available in its proposal. About these two others: time and future, imposes, builds and deconstructs. The convergence of these elements in the step forward of daily life, are the interest of research on the actional art, the development of critical positions and the values approaches of artistic actions.

Keywords: historiography, art history, actional art, criticism.

**L'historiographie de l'art actionnel vénézuélien :
Fais-toi danser et la réflexion
critique de Merysol León**

RÉSUMÉ

La révision historiographique de l'art actionnel vénézuélien à partir du regard critique de Merysol León, c'est une contribution analytique et réfléchissante pour la continuité et l'approfondissement de la thématique. Au-delà d'une narration simple de faits artistiques, on voit la nécessité d'avancer et de théoriser à l'égard des éléments constituant des propositions des artistes et des collectifs artistiques. Le corps, un objet artistique est indispensable pour communiquer à travers de la gestualité et ses conventions, un approche entraîne par l'interaction de groupes de personnes connexes ou non. L'espace, le deuxième élément couvre l'antérieur et se dispose dans sa proposition. Par rapport au temps, et au devenir, s'impose, se fait construire et déconstruire. La convergence de ces éléments s'agit d'un pas en avance de la quotidienneté, c'est un intérêt de la recherche sur l'art actionnel, en développant des postures critiques et des points de vue qui mettent en relief des actions artistiques.

Mots-clés: historiographie, histoire de l'art, art actionnel, critique.

La revisión de las posturas críticas ante situaciones artísticas, en este caso contemporánea, son el siguiente paso para una teorización y develamiento de aspectos a estudiar que apoyen su entendimiento. La historiografía del arte, a través de los análisis críticos de Merysol León, proponen una perspectiva clara, sobre el quehacer del arte de acción venezolano.

El discurso de esta investigación, plantea la identificación de unos atisbos de la historia del arte en Venezuela, donde se define la acción y, se distingue de otras manifestaciones que a su vez la complementan. El cuerpo transmutado, transformado, descontextualizado, estigmatizado y categorizado, es protagonista, es el elemento esencial de la construcción de las propuestas conceptuales de agrupaciones como el caso de la Fundación Danza T.

El arte de acción, utiliza las nociones de las Intervenciones Urbanas, las cuales re-contextualizan un espacio, ya sea por su tránsito o su apropiación a través del cuerpo. Estos destacan y se vuelven la mirada hacia ellos, como los casos de Art Parade en Berlín y Mérida en la 50', y los momentos de lo que pudiera definirse como un previo en la historia del arte de acción venezolano en Acciones Frente a la Plaza.

También se alude a una nueva actitud del accionar que las instituciones culturales, galerías y museos deben proponerse para estar a la par de las manifestaciones de arte contemporáneo, específicamente de la performance y el arte de acción, ya que las antiguas maneras de coleccionismo y crítica no les dan cabida. Y por último, más allá de la acciones, las propuestas de irrupciones en

actividades académicas se evidencia y, esta propone una nueva visión, una nueva mirada de abordaje de la resolución de los problemas o situaciones presentados.

La pretensión de reflexión a través de los textos críticos de Merysol León, es crear una visión del uso del cuerpo y otros aspectos resaltantes del arte de acción en Venezuela, específicamente las acciones Dánzate. La historiadora de arte, publicó sus pensamientos en papel, en la revista *Estética* del Centro de Investigaciones Estéticas (CIE), de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (ULA). Se busca estudiar la historia, no a partir de una sucesión cronológica de acontecimientos, sino más bien de un orden de pensamiento que comunica un conocimiento efectivo a través del espacio propio del ser, lejos de la metafísica clásica, del orden al orden. (Foucault, 1983).

En primera instancia, un recorrido por la historia del arte de acción en Venezuela y el exterior, nos muestra que las acciones en sus diversas modalidades y en la actualidad poco delimitadas aún, dependen y destacan tres elementos importantes: el cuerpo, el tiempo y el espacio y su interrelación.

El *Performance Art* y a su vez, el cuerpo, han sido utilizados a través del tiempo, desde sus primeras insinuaciones o apariciones, integrando al hombre y el arte, escapando en sus inicios, de la galería, los museos y exposiciones, criticando las convenciones y lográndolo. Sin embargo, el desarrollo de las acciones en el tiempo, tomó diversas vías, por un lado la banalidad, dedicada a satisfacer las ganas de entretenimiento de las personas y, el aspecto artístico satisfaciendo las necesidades expresivas del artista,

quien integra al público haciéndolo partícipe directo o indirecto de las propuestas; así lo destaca Merysol León (2006) en su texto "Territorios de Arte Accional".

En el mismo orden de ideas, el evento de arte de acción mejor documentado, en Venezuela fue el denominado Acciones Frente a la Plaza, con la muestra de propuestas corporales comunicacionales y presentación de siete eventos de pensamientos singulares de los artistas (Ramos, 1995, p. 21). Éstos se apropiaron de los espacios del Museo de Bellas Artes y sus alrededores, por medio de acciones, recurriendo a la danza y el teatro, junto a otras expresiones plásticas, situación diferente para el momento de la rutinaria vida de los años ochenta en la ciudad capital, Caracas. Sin embargo, los aspectos destacados utilizados fueron la manipulación del cuerpo, el espacio y el tiempo envueltos en una dinámica que sedujo a los asistentes, los mismos se vieron inmersos en:

...actos cuya materia cuerpo – tiempo y espacio establecen una relación de percepción que se abre a otra lógica, la acción sigue siendo entendida como la manifestación material de una decisión, de una voluntad que pone en escena al cuerpo en una situación considerada artística.

(León, 2006: 160)

El cuerpo del artista, es elemento primordial y esencial de las acciones, es el medio, es el objeto utilizado para expresar un concepto, dejando abierta su definición entre los participantes, incluyendo al artista. Este cuerpo, aprovecha y toma a su disposición de los otros dos elementos, tiempo y

espacio, los manipula y transgrede a su antojo, creando rupturas en la continuidad y relación de los mismos, de este modo hay una libertad amplia, para entender lo que se ve y lo que se hace.

Así prevalece la idea del cuerpo como un soporte, como un objeto artístico. El cuerpo – obra, que se muestra ante otros, distanciado de la representación, se expone sin una narrativa, improvisando sus posibilidades, “el cuerpo humano [es] la más dúctil de las materias significantes” (Glusberg, citado por León, 2006: 161). El cuerpo es parte de la experiencia interactiva, donde se rompen las limitaciones establecidas por el teatro y la danza; en cuanto a la separación del público y las acciones y, aunque en la actualidad no relevan estas expresiones, se aprovecha su manera de entrenar, ejercitar y acondicionar como la expresión corporal.

El cuerpo emplea, en efecto, ese conocimiento previo para explotar y explorar sus posibilidades ya sea solo, aislado o en grupos. Las presenta en tiempos y espacios propuestos o decididos por el artista previamente, pero también determinados por las personas del público, quienes acuden y se convierten en participantes, creadores y accionistas. Apropiándose de las acciones desde sus conocimientos, desde su experiencia de vida.

En el texto “Fin de la Performance”, la reflexión sobre la muerte de la *Performance*, el *Happening* y el *Fluxus*, se augura que sucumben al ser generalizadas en el arte de acción. A pesar de la permanencia de estas acciones en el tiempo a través del cuerpo como soporte e instrumento, dejando su rastro en él, igualmente lo hacen impreciso entre una modalidad y otra. “El fin de cada performance se alarga en el

cuerpo, se hace permanente en la cicatriz, se apaga lentamente en el proceso de descomposición de cada parte mutilada”. (León, 2006: 213)

Entonces, ¿bajo qué modalidad pudieran determinarse las acciones de artistas como Orlan, Sterlac y Bruce Loudon, quienes transforman sus cuerpos en una operación quirúrgica, lo intervienen con implantes y se mutilan? Los espectadores, solo conocen lo mostrado en un instante en la galería o el espacio transformado en taller; pero es el artista quien continúa sigilosamente la Performance, a través del tiempo y la duración regenerativa de su propio cuerpo. Este cuerpo es el material manejable, un soporte transformado y, los artistas “abrumados por el sentimiento casi universal de cambiar el mundo los individuos cambian aquello que está en su poder: sus propios cuerpos” (V. Vale y Andrea Juno citado por Derri, citado por León, 2006: 213).

Por otro lado, *Art Parade* en Berlín e Intervención Urbana Mérida en los 50`, son dos eventos unidos por los principios del concepto de Intervención Urbana. El primero fue llevado a cabo en Alemania, luego de plantear dos talleres: uno sobre el lenguaje corporal y otro acerca de la creación de objetos. El primer taller, consistió trabajar el cuerpo a través de gestos relacionados con desplazamientos en diversos niveles frente a los espectadores. A la manera de una peregrinación o procesión, como en los eventos católicos derivados de festividades religiosas, en Semana Santa, algunos fieles recorrieron grandes distancias, largas caminatas, como penitencia de una promesa solicitada al Nazareno en dos ocasiones, el día y la noche. Se transitaron las calles del barrio *Prenzlauer Berg*,

planteando “el gesto ritualizado, la acción cotidiana ritualizada, la creación de ritos a través del cuerpo de elementos naturales” (León, 2006: 194).

El segundo taller del evento germano, fue la creación de objetos de diferente índole, los cuales, fueron utilizados como una extensión del cuerpo de los artistas y quienes explotarían sus capacidades en la procesión, los objetos resultantes y desfilados fueron “un cubo andante que contiene una violinista, un personaje que debería ser portado y un vagón que recuerda un baldaquino, todas extrapolaciones de la parafernalia procesacional” (León, *ibidem*). El acto de cumplir penitencia y auto flagelarse solo es representado, estando intrínseco en el desfile artístico, los espectadores se unieron, sin negación al mismo y, recrearon desde una propuesta estética y artística, esos momentos de la humanidad propuestos desde la Edad Media.

La segunda Intervención Urbana, realizada en diferentes espacios de la ciudad de Mérida, Venezuela, retomó la mirada de nueve edificaciones construidas en la década del 50`, fueron intervenidas con instalaciones y acciones tres días, tres veces al día, confundándose estas, con lo habitual, con la rutina de los concurrentes quienes quedaron imbuidos en un ambiente artístico. Ésta intervención reunió

músicos de todas las tendencias, bailarines, actores, obreros, estudiantes, premilitares, profesores de medicina, pacientes de un sanatorio, cuerpos muertos para estudiar anatomía. (León, 2006: 204).

A partir de las diferentes acciones sucedidas en diversos lugares de la ciudad de Mérida, fue el intento de reconocer la importancia de estos espacios y edificaciones, un poco olvidados por las personas que transitan todos los días, sin darse cuenta de la existencia de las mismas. Además, se expuso en un ambiente artístico derivado de las performances y así atraer a los transeúntes, quienes se acercaron curiosos a determinar los hechos. Sólo lo experimentaron, lo vivieron como una situación rara, extraña, fuera de lo normal, fuera de la rutina.

No fue una exposición de obras de artísticas, en un museo o concurso se trató de “establecer un acuerdo entre la creatividad y un espacio eminentemente social se trata de mas bien de generar un clima artístico” (León, 2006: 205). Sin embargo, cabe destacar que para generar este tipo de acciones y,

hacer del arte algo cotidiano es necesario encontrar entes financieros, fundaciones, instituciones públicas o privadas que aseguren el movimiento de esa maquinaria que nos permita llegar al límite de la realización de un proyecto. (León, Ibidem)

Situación necesaria para asegurar la continuidad de este tipo arte conexo a la acción y poder producirlos a gran escala y lograr repensar para dar una nueva mirada a la vida, a la ciudad, a sus habitantes con situaciones diversas que conscientemente pasan desapercibidas en las diferentes distracciones y disposiciones de la rutina diaria. Esto podría interpretarse como ese intercambio simbólico que plantea un puro goce

estético, parafraseando a Baudrillard (1997).

Por otro lado, en el texto “Apuntes para Dibujar el Inicio del Arte Accional en Venezuela”, se plantea un recorrido por los exponentes del arte de acción, en las décadas finales del siglo XX. Destacando los años 70 del siglo pasado, como el momento de mayor auge del trabajo corporal de los artistas y la integración del espectador de manera colectiva e individual. Artistas como Diego Barboza, Antonieta Sosa, Pedro Terán, Alfred Wenemoser, Carlos Zerpa, Yeni, Nan y Theowald D´Arago (pidiendo limosnas para el arte), entre otros, fueron los participantes del evento denominado “Acciones Frente a la Plaza” con un documento de título homónimo reseña las performances, por ende único existente en la historia del arte venezolano de ese momento. (León, 2004)

Las “Acciones Frente a La Plaza”, fueron realizadas en tres días, al igual que Intervención Urbana Mérida en los 50´, pero aquel, a diferencia del último, solo ocupó los espacios propuestos del Museo de Bellas Artes y sus alrededores en la ciudad de Caracas. Cada artista brindó una propuesta particular para activar al público. Trabajos, por ejemplo, como los del vienés Wenemoser en “Persona a Persona”, se instaló una carpa donde el espectador entraba y él simplemente hablaba, o los de Yeni y Nan mostraron su “acción divisoria del espacio en un tono muy simbólico y casi místico”. (León, 2004: 30).

Desde el objeto como obra de arte, hasta la utilización del cuerpo como materia que comunica, que expone ideas y propuestas críticas, sociales, personales y hasta políticas, fueron los aspectos discursivos destacados en el ámbito venezolano, por

los artistas mencionados. Dejando una serie de acontecimientos artísticos y estéticos que podrían ser tomados en cuenta, así como “a finales del 74, Frank Popper, publica *Le declin de l’objet*, donde reseña las “expresiones” de Diego Barboza” (León, 2004, p. 29) y se podría crear una historia del arte de acción venezolano, marcando una visión crítica.

Las acciones son un momento único e irrepetible, no obstante, los objetos utilizados y su documentación podrían ser obras por sí mismas, llegando a formar parte de una colección y ser expuestas, convirtiendo en fetiche las acciones cuando justamente van en contra del mismo, entonces el coleccionismo de estas acciones debería ser redimensionado, reajustando las instituciones o museos, borrando paradigmas y proponiendo nuevos. Ciertamente es, que para el estudio de las manifestaciones de arte de acción, son necesarios el objeto y el documento (juntos o separados), para poder reconstruir en la imaginación los sucesos. En “¿Crítica de la Acción?” y “Sobre las Colecciones” se plantea la siguiente premisa, “Las acciones ligadas a un objeto serán consideradas; el objeto fuera de su contexto inicial, desprendido de la acción adquiere preeminencia y suplanta la acción misma.” (León, 2006:172)

Las acciones han sido documentadas en curadurías y presentadas en algunas exposiciones, fueron recreadas, el museo se apodera de los objetos y los expone al espectador quien se involucra con aquellas situaciones, pero vuelve al espectador pasivo nuevamente, quien sólo observa e individualmente imagina esas acciones (Méndez, 2008). Pero el reto institucional es recrear aquellas

acciones, con estrategias innovadoras y que no descontextualicen el sentido originario de las propuestas o acciones para su comprensión.

Entonces, en “¿Crítica de la Acción?”, se evidencian dos medios por los cuales pueden reconstruirse la historia del arte de acción en Venezuela el primero es,

el realizado por el artista después de relatar sus experiencias accionales, invita a su próxima acción y (...) las entrevistas encargadas de darnos una idea de la producción artística accional venezolana. (León, 2006: 173).

Pero de hecho, aun son muy pocos los estudios realizados donde el tema principal sea el arte de acción y se trate desde una perspectiva analítica y no solo la documental.

Por otro lado, en “Sobre las Colecciones” León plantea el siguiente enunciado que “todo es coleccionable, todo de hecho parece formar parte de una colección” (p. 178). Los objetos que forman parte de la posesión de una persona son separados, se les da un significado particular obteniendo primacía sobre los otros. Se parte de una relación afectiva, relacionando al objeto con un acontecimiento o sentimiento importante para la persona. Sin embargo, es dificultoso hablar de colecciones en el arte de acción, ya que la acción es un evento único y cada presentación siempre será distinta.

La colección puede definirse como la pasión del sujeto por el objeto, estos objetos cotidianos son una especie de recintos mentales donde la persona reside y a la vez son propiedad. El objeto se abstrae

creando una relatividad de su funcionalidad, lo extrae del mundo, el objeto es una reconstrucción del mundo desde la subjetividad del sujeto; mientras que su función lo mantiene en el mundo real. (Baudrillard, 1997)

En este caso, “no sería la acción lo coleccionable, sino el performer”, (León, 2006: 179), pero esto sigue siendo casi imposible, entonces se vuelve a los objetos derivados de las acciones como por ejemplo las telas y capas de la Parangolé, acción realizada en Brasil por Helio Oiticica en 1964, son resguardados actualmente en un museo, para su disfrute visual, cambiando su connotación. Estos objetos, dejan de ser elementos parte de la acción ya que sin la activación del público, pierden su principal aspecto originario. En la Intervención Urbana en los 50'; las acciones de la Fundación Danza T, toman nueve edificios haciéndolos una colección porque, “ahora poseen una ficha de identificación, de una acumulación de avisos publicitarios elegidos para hacer posible un programa de colección” (León, 2006, p. 180). Mostrándose entonces otra forma no convencional de coleccionar, de acumular y de atesorar.

Sin embargo, la historia como ordenador de conceptos e ideas atrapa en sus redes una continuidad de lo definido como arte de acción en la irrupción de la vida en el arte, el cual dirige la historia del arte de acción a los primeros cambios del arte convencional en el impresionismo, que toma la cotidianidad como tema para la creación de cuadros y pinturas, pero no es sino hasta el siglo XX, con las vanguardias como el futurismo quienes decidieron “abandonar la galería y el taller, no se detuvieron en

el objeto, actuaron” (León, s.f.:1). En sus diferentes presentaciones fueron propuestas nuevas vías de envolver al espectador, de hacerlos sentir vivos y participantes activos de las acciones, eran creadores de otras acciones en medio de un evento artístico y no unos seres inmóviles, sin capacidad crítica.

"Accionista" y espectador adquieren nuevos elementos en sus funciones, deja de ser un teatro de representaciones, el primero habla, comenta, insulta a un objeto, al público, estos en simultáneo crean situaciones en diversos espacios y todas siguen siendo parte de una misma realidad. Los dadaístas por su parte afirman “yo reclamo la convergencia completa de todas las fuerzas artísticas para llegar a la obra total”, (León, s.f.:. 6). Esto supone la integración de todos los elementos posibles a la hora de crear arte, desde el material plástico hasta el cuerpo humano, sea para presentar acciones mediante él mismo o, como soporte donde convergen sucesos plásticos, artísticos, estéticos.

La escisión o ruptura del arte, la manera de presentarlo y vivirlo ocurrirá más adelante en los futuros *Happenings* y *Acciones Fluxus*, manifestaciones que integrarán al asistente en una experiencia de estimulación de los sentidos. El artista aprovechaba las reacciones de aquel e improvisadamente se conectaban en acciones simultáneas, más cercanas a la presentación, mas no la representación como sucede en el tradicional teatro y la danza.

En el planteamiento del texto “De la Acción como otra Forma de Batalla”, hay una analogías de ambos conceptos, siendo la primera de ellas, la acción “considerada como ese momento de la guerra

en que los bandos se enfrentan cuerpo a cuerpo en combate” (León, 2006: 42). La imposición, la obligación de hacer ver a otros un punto de vista diferente, lo que hicieron los futuristas a comienzos del siglo XX, al tratar de imponer ideas nuevas de arte en un contexto agresivo, violento, obligaban a olvidar la tradicional práctica artística, irrumpiendo en la vida.

La vida y el arte se enfrentaron en una guerra, al querer ser unidas con los planteamientos futuristas y dadaístas “el arte es la realidad y la realidad del todo debe triunfar sobre lo particular”, (León, 2006: 44), fue el principio asumido por los artistas “accionales” de las vanguardias futuristas, dadaístas y el accionismo vienés, el exceso, al colocar frente a los espectadores y los mismos artistas esa cruda realidad de las guerras y las batallas, mediante sus propios cuerpos mostraron actos de agresiones hacia el hombre, elemento que se mantuvo en muchas de sus performances posteriores, donde los participantes expusieron sentimientos desesperados y oscuros que tiene el ser humano ante su autodestrucción.

Luego, en el texto “La Formación de Nuevos Lenguajes en el Arte”, se abandonan las llamadas vanguardias y el hombre continúa su búsqueda: una definición de arte, extrayendo ideas preliminares, la improvisación, la inclusión del espectador, como el caso del *Action Painting*, incluye al público en el proceso creador.

El acto de pintar se convierte en una acción lúdica, en un conjunto de movimientos y pases de bailarín experimentado en una serie de gestos faciales que traducen la emoción. (León, 2000: 1)

Podemos afirmar entonces que la pintura de acción fue un primer paso para las nuevas expresiones artísticas.

Prontamente, otras expresiones como la música, la danza, las proyecciones de videos se integran en una espontánea presentación creando extrañeza en el espectador como en "Black Mountain", de Jhon Cage, el cual a su término, presenta una escena cotidiana fuera del contexto común y los espectadores intervienen con nuevos comportamientos, situación vista también en "4'33'" de Cage, donde la acción del pianista ejecutante es simultánea a la de los asistentes.

Según Allan Kaprow, citado por León, "las acciones tienen en su esencia esta particularidad de acabarse para seguir viviendo en la memoria y encontrarse en un después imprevisto." (2000, p. 4)

Esta definición expresa el carácter de trascendencia de la acción en los involucrados, más allá de la observación; esta perdura en los recuerdos y sensaciones de los participantes. En los años 50 y 60, y más tarde desde oriente a occidente, los *Happenings*, las *Acciones Fluxus*, el accionismo Vienés hasta el *Body Art*, fueron las tendencias artísticas extendidas al cuerpo, a la realidad, a la vida; con elementos de espontaneidad, creación mutua, improvisaciones corporales y orales, uniéndose en la participación y sensibilización de los espectadores devenido en experiencias efímeras en el tiempo, pero perdurables en la memoria.

Entonces es el cuerpo el que se convierte en un soporte maleable, es el sujeto y objeto de la pieza y tiene su apogeo como eje de las acciones en el *Body Art*, de manera violenta en el Accionismo Vienés, con

Otto Muehl, Günter Brus y otros artistas como Vito Acconci, Chris Bourden, Gina Pane y de orden sexual y sensual, de cuerpos desnudos con Ann Halpin, Yvonne Rainer y Rebeca Horn. La *performance*, se hace presente y une las artes tradicionales y las no tradicionales también, es una manifestación impositiva de cambios, de acercamiento entre vida y arte sin distinciones, desde mediados del siglo pasado y, sin darnos cuenta se ha mutado, pero con la esencia de la irrupción o escisión originado desde las vanguardias.

Ahora bien, tenemos claro desde diversos puntos de vista que el cuerpo regirá las acciones artísticas y estéticas del siglo XX, hasta la actualidad y en “Una Propuesta Accional en los 90”, se define el estudio del cuerpo, el cual se divide en tres categorías según su uso y que funcionan para describir diferentes acciones, realizadas por el equipo Dánzate, quienes entre otros colectivos, utiliza el cuerpo como el medio de expresión relevante generador de ideas, de conceptos, de planteamientos artísticos usualmente aunado a otras visiones contemporáneas del arte. El cuerpo como autoconocimiento y, luego como instrumento de disfrute por medio de la danza, el deporte y otras disciplinas formativas del cuerpo, esto es definido de la siguiente manera, primero el cuerpo como instrumento:

aprovecha las cualidades cinestésicas, la conciencia y el placer de moverse y mover al otro, de comunicar sensorialmente, epidérmicamente. El cuerpo se encuentra enfrentado al lenguaje formal y codificado de la danza, al lenguaje expresivo y espontáneo del cuerpo usual que

explora la situación y sus propiedades próxemicas y al cuerpo entrenado y también formalizado por disciplinas corporales institucionalizadas. (León, 2006: 164 - 165)

Siguiendo el mismo orden de las ideas expuestas, el cuerpo como instrumento define tres aspectos importantes: 1) la danza utiliza al cuerpo como medio expresivo e indispensable para la representación de ideas asociadas a un tiempo musical, las cuales a través de un arduo trabajo de entrenamiento y ejercicios físicos se logra una coreografía en un espacio no convencional, 2) lo espontáneo afin a la gesticulación diaria, los comportamientos convenidos en la sociedad, aprendidos y aprehendidos en el desarrollo de experiencias de vida y 3) la disciplina deportiva, la cual se encarga de entrenar el cuerpo para la adquisición de habilidades que serían utilizadas en casos de exhibición, en juegos y en competencias deportivas.

En otro sentido, se define una segunda visión del cuerpo como soporte:

cuerpo pintado, cuerpo maquillado, cuerpo revestido de una calidad artística imbuido en una intencionalidad estética que extrae al cuerpo de su banalidad haciéndolo acceder al status de objet-trouvé. Solo que este ready-made corporal acciona, desborda el espacio de la galería, transita, interviene y se instala en el espacio extenso de la urbe. (León, 2006: 165)

Este aspecto del cuerpo, lo muestra como un

objeto plástico, que no solo crea una experiencia estética para los participantes, sino que va más allá, descontextualiza y desconstruye la función normal del cuerpo, a través de objetos y pinturas que lo transforman. Aunque distantes en la temporalidad, se emparenta con las propuestas actualmente organizadas en Venezuela, del cuerpo pintado por convenciones culturales, estéticas y de entretenimiento mostrados en las diversas presentaciones del Festival de Arte Corporal del IARTES.

También destaca una tercera categoría del cuerpo como imagen que su vez se subdivide en tres aspectos más específicos según León (2006):

el cuerpo erótico: que concreta gestualidades y prácticas relegadas a una intimidad o a espacios destinados a una comunicación de orden sexual. El cuerpo transexuado ecléctico híbrido, sin definición, símbolo de un momento que recibe la carga de una imagen que perceptualmente nada en las aguas de lo extraño. ¿Hombres? ¿Mujeres? Los signos exteriores que los distinguen se intercambian. El cuerpo enfermo ese espacio inter, incomunicable certeramente por la palabra, ese espacio que experimenta dolor, contracción, o cualquier otra de las perturbaciones objetivas que inciden en lo subjetivo. (p. 165).

Las tres categorías antes mencionadas donde el cuerpo resulta una imagen, exteriorizan situaciones de la utilización del mismo, situaciones

íntimas, privadas, que se exhiben, se muestran, se exponen en una escena, en público, se hacen reales y directos a la visión del espectador y hasta quizás su participación dentro de ellas, rompiendo así con esquemas sociales y culturales, tabúes.

Reconocemos entonces como conclusiones, que los elementos de más relevancia para las acciones serían el cuerpo, el tiempo y el espacio y la relación entre todos ellos, en actos considerados artísticos que a manera de ruptura proponen visualizar realidades, discursos particulares y universales, explorando las posibilidades de la materia moldeable del cuerpo, el cual se acopla a una idea o una voluntad de un artista o un grupo de ellos.

En la comprensión del discurso teórico y crítico de Merysol León, sobre el accionismo vienés, el *fluxus*, el *happening*, la *performance*, se deduce que hay una transformación visual en la ejecución de las acciones, debido a que el contexto no es el mismo en las realidades latinoamericanas, que distan de los procesos sociales de comienzos y mediados del siglo XX, en Europa.

Así como se ha dicho que las acciones continúan en el cuerpo del artista, las expresiones del ser humano trascienden en la consciencia del mismo para mantenerse en el tiempo y, en el espacio proponer una nueva manifestación artística y estética como objeto de estudio que puede ser reproducido en la reconstrucción de dos Intervenciones Urbanas, una en el extranjero (Alemania) donde se llevó a cabo una procesión, resultado de dos talleres previos donde el cuerpo fue el instrumento para las acciones y el soporte de elementos plásticos y trajes especiales para ser mostrados durante la intervención. Otra en

la ciudad de Mérida, que lanzó a sus calles a un grupo de personas, entrenadas conceptual y corporalmente con diferentes acciones pautadas, donde el cuerpo, se convirtió en un instrumento, un soporte y una también fue una imagen.

Situaciones similares a las intervenciones, se nos ha legado y lo encontramos registrado en las Acciones Frente a la Plaza, donde hubo una convergencia de artistas de renombre de los años 80'. "Los artistas expusieron después de haber realizado cada uno un boceto" (Rodríguez, 2000: 38). Ellos utilizaron su cuerpo como instrumento, soporte e imagen en todas sus propuestas, según lo reseña el libro homónimo al evento; obteniéndose así, una documentación descriptiva de dichos sucesos.

Es así como podemos en la actualidad acercarnos a la experiencia estética y teorizar o reflexionar sobre ella, con el registro y los objetos utilizados en las diferentes acciones de Danza T, por ejemplo, estas han formado parte de exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, (MAC) rememorando a través del registro aquellos instantes creativos tanto del grupo de artistas como de los participantes eventuales. Así como lo propuso Merysol León en su trabajo crítico – reflexivo, sobre las colecciones en el ámbito del arte de acción. Sólo los objetos y su nueva presentación los que narrarían las acciones para las personas, dispuestas a disfrutar de una nueva visión sin haber podido participar la realización en vivo.

Por otra parte y a través de la historia del arte de acción observamos, las diferentes estrategias utilizadas por los artistas de comienzos del siglo XX, quienes desde el impresionismo se encargaron de dar

otra cara, de unir la vida con el arte, pero en el arte de acción, el uso del cuerpo implica a priori, el deseo de romper la frontera entre el arte y la vida cotidiana, siendo esto una lectura moderna. En ello, vemos que el cuerpo, más que un instrumento, desde el principio por ejemplo con la expresión del *Action Painting*, se tomó al cuerpo, como instrumento instintivo que produce y muestra un resultado estético visual, una imagen expresiva.

Se puede destacar en el recorrido la historia del arte de acción a personajes importantes como Jhon Cage, Otto Muehl, Günter Brus, Vito Acconci, Chris Bourden, Gina Pane, Ann Halpin, Yvonne Rainer y Rebeca Horn, quienes como artistas de determinadas expresiones como la música, la plástica y otros, promovieron nuevas ideas y comportamientos de arte a la sociedad de mediados del siglo XX. “Fue una época en la cual cada artista revaluaba sus intenciones de hacer arte” (Glusberg, 1996: 152). Al igual que los artistas venezolanos como Pedro Terán, Antonieta Sosa, Diego Barboza, Yeni y Nan en los años 80.

Finalmente, los análisis críticos expuestos por Merysol León y su proyección de las acciones artísticas de la Fundación Danza T, resumen que el cuerpo es: 1) un soporte, un lienzo, donde convergen idea y ejecución aprehensible, 2) un objeto transformable al trabajarlo, es una imagen diversificada estéticamente que abandona su propósito biológico – natural y 3) un instrumento, una herramienta de lo convenido, institucionalizado y disciplinado que se abre a otra lógica. Esto define la ampliación del arte conceptual, la existencia y valoración de los objetos fetiche del arte; del arte

contemporáneo y su pluralidad en la expresión humana artística – estética que se ha transformado desde las primeras concepciones del arte de acción en Venezuela y el mundo.

REFERENCIAS

BAUDRILLARD, Jean. 1997. **El sistema de los objetos**. México: Siglo Veintiuno Editores.

FOUCAULT, Michel. 1983. **El orden del discurso**. México: Representaciones Editoriales.

Fundación Danza T. 2006. Trayectoria 1986 – 2005 [Documento no publicado en formato digital Plataforma de Microsoft Office Power Point] Mediateca Fundación Danza T. Mérida, Venezuela.

_____. 1991. Curriculum Vitae. Merysol León. [Documento no publicado] Archivo Fundación Danza T. Mérida, Venezuela.

GLUSBERG, Jorge. 1986. **El Arte de la Performance**. Buenos Aires: Ediciones de Arte Goglione.

LEÓN, Mery Sol . (s. f.) La Irrupción de la Vida en el Arte [Documento no publicado] Archivo Fundación Danza T: Mérida, Venezuela.

_____. 2000. “La Formación de los Nuevos Lenguajes en el Arte”. Texto guía N° 1. Taller Nuevas Tendencias de la Danza. Tema: Arte Accional [Documento operativo del taller, no publicado] Archivo Fundación Danza T: Mérida, Venezuela.

_____. 2000. “La Formación de los Nuevos Lenguajes en el Arte”. Texto guía N° 2. Taller Nuevas Tendencias de la Danza. Tema: Arte Accional [Documento operativo del taller, no publicado] Archivo Fundación Danza T: Mérida, Venezuela

_____. 2004 “Apuntes para dibujar el arte

de acción en Venezuela” en *Estética*, 7.

_____. 2006. “Una Propuesta Accional en los 90” en *Estética*, 8.

_____. 2006. “Art Parade en Berlín”. *Estética*, 8.

_____.2006. “¿Crítica de la Acción?” *Estética*, 8.

_____.2006. “Intervención Urbana Mérida en los 50” en *Estética*, 8.

_____.2006. “Sobre las colecciones”, en *Estética*, 8.

_____.2006. “Fin de la Performance”, en *Estética*,8.

_____.2006. “De la Acción como otra Forma de Batalla”, en *Estética*, 8.

_____.2006. “Territorios de Arte Accional”. *Estética* 8.

MÉNDEZ, D. 2008. "Propuesta de Sistema Documental para Objeto – Documentos del Arte Accional. Expediente de Evidencias 001 de En Galería T o Loco de Atarte (Mérida, 1991) Intervención Urbana de Dánzate". [no publicado] Biblioteca: Humanidades y Educación. Universidad de Los Andes: Mérida – Venezuela.

RAMOS, M. (comp.). 1995. **Acciones Frente a la Plaza**. Caracas: Fundarte.

RODRÍGUEZ, A. .2000. “Pasantías realizadas en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Arte de Acción en Venezuela, o el intento de una mirada desde Adentro”. [Pasantía de Grado, no publicada] Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación: Mérida, Venezuela.

**Arte, cultura, sociedad e
imaginario estético:
redimensiones desde las
nociones de espacio y tiempo
históricos**

Ada Rodríguez Álvarez

*Universidad Pedagógica Experimental Libertador-
Instituto pedagógico de
Barquisimeto, Venezuela.
yeshuaanra@gmail.com*

Pedro Rodríguez Martínez

*Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado
Barquisimeto, Venezuela.
prodriguez@ucla.edu.ve*

*Ada Rodríguez es licenciada en Idiomas Modernos
(Universidad Central de Venezuela), magister scientiarum
en Letras (UCV), magister scientiarum en Lingüística
(UPEL-IPB), doctora en Ciencias de la Educación
(Universidad Fermín Toro), doctorante en Cultura
Latinoamericana y Caribeña (UPEL-IPB), docente de la
Universidad Pedagógica Experimental Libertador y
coordinadora de la Maestría en Lingüística en la misma
universidad.*

*Pedro Rodríguez es profesor en Educación Integral
(UPEL IPB), magister scientiarum en Educación
Superior (UPEL IPB), doctorante en Cultura
Latinoamericana y Caribeña (UPEL-IPB). Docente del
programa de Artes Plásticas de la UCLA.*

Recibido: 26 de marzo de 2017 / Aceptado: 12 de mayo de 2017

RESUMEN

El presente ensayo tiene como objetivo presentar un ejercicio de reflexión sobre las nociones arte y cultura y su relación con las categorías históricas tiempo y espacio; este ejercicio argumentativo resulta importante y necesario para el estudio de los productos del arte en el campo de los estudios culturales tan en boga en Latinoamérica y de reciente proyección en Venezuela, especialmente en el Centroccidente del país. Ésta es una reflexión que se organiza desde un sistema de argumentación de autoridad basado en el debate de algunas ideas como las expuestas por Castoriadis (1997 y 2004), Cassirer (1999), Jameson y Žižek (1998) y Hauser (1975); metodológicamente, este ensayo se organiza como un constructo discursivo que se apoya en el enfoque hermenéutico desde el cual se emplea la técnica exegética para el abordaje de las ideas e insumos teórico-argumentativos. Entre los argumentos más destacados resaltan: a) arte y cultura deben ser estudiadas de forma particular y contextualizada; b) las categorías tiempo y espacio son indispensables tanto para el estudio de la cultura como para la investigación en productos del arte; c) lo religioso, lo histórico, lo social, lo político y lo económico pueden estar contenidos en los productos del arte y por ello, éstos son expresión no sólo de la individualidad de sus creadores sino también de un pensamiento culturalmente compartido, es decir, de un pensamiento colectivo y d) el arte es el reflejo especular del hombre, su cultura, su sociedad, su espacio y su tiempo.

Palabras Clave: Arte, Cultura, Espacio, Tiempo, Productos del arte.

**Art, culture, society and aesthetic imaginary:
Redimensions from Historical Time and Space notions**

SUMMARY

The objective of this essay is to present an exercise of reflection on the notions of art and culture and their relationship with the historical categories of time and space. This argumentative exercise is important and necessary for the study of art products in the field of cultural studies that are in vogue in Latin America and in recent projection in Venezuela, especially in the Central West area of the country. This is a reflection that is organized from a system of authority argumentation based on the debate of some ideas such as those presented by Castoriadis (1997 and 2004), Cassirer (1999), Jameson and Žižek (1998) and Hauser (1975). Methodologically, this essay is organized as a discursive construct based on the hermeneutic approach from which the exegetical technique is used to reach ideas and theoretical-argumentative inputs. Among the most distinguished arguments highlight: a) art and culture must be studied in a particular and contextualized way; b) the time and space categories are both indispensable for the study of culture and for research in art products; c) the religious, the historical, the social, the political and the economic can be contained in the products of art and, therefore, they are an expression not only of the individuality of its creators but also of a culturally shared thought; that is, of a collective thought and d) art is the specular reflection of man, his culture, his society, his space and his time.

Keywords: Art, Culture, Space, Time, Art products.

**Art, culture, société et imaginaire esthétique :
Redimensionner depuis les notions d'espace et du
temps historiques**

RÉSUMÉ

Le présent essai vise à présenter un exercice de réflexion sur les notions d'art et culture et sa relation avec les catégories historiques du temps et d'espace; cet exercice argumentatif semble important et nécessaire pour l'étude des produits de l'art dans le domaine des études culturels si répandus en Amérique latine dont le Venezuela a l'air de se projeter récemment, spécialement la région centre-ouest du pays. C'est une réflexion organisée depuis un système d'argumentation d'autorité basé sur le débat de quelques idées comme celles exposées par Castoriadis (1997 et 2004), Cassirer (1999), Jameson et Žižek (1998) et Hauser (1975); méthodologiquement, cet essai est organisé comme un schéma réfléchi lequel on appuie dans le point de vue herméneutique depuis lequel la technique exégétique s'emploie pour aborder des idées et des facteurs de production théoriques - argumentatifs. Entre les arguments les plus remarquables: a) l'art et la culture doivent être étudiés d'une façon particulière et contextualisé; b) les catégories: temps et espace sont indispensables pour l'étude de la culture et pour la recherche des produits d'art; c) la religion, l'histoire, la société, la politique et l'économie peuvent être contenues dans les produits d'art et par conséquent, s'expriment non seulement à travers de l'individualité de ses créateurs mais aussi d'une pensée culturellement partagée c'est-à-dire d'une pensée collective et d) l'art est le reflet spéculatif de l'homme, sa culture, sa société, son espace et son temps.

Mots-clés : art, culture, espace, temps, produits de l'art.

*La cultura es el fin y el
medio del desarrollo.*

L.S. Senghor, poeta (Senegal,
1906-2001)

En Maraña, M. (2010)

Reflexiones Preliminares

En la sociedad actual, pareciera que el hombre asume que todo concepto y toda verdad son siempre relativos y cualquier explicación es pertinente en virtud de que vive la llamada era postmoderna; esta visión ha llevado a estereotipar conceptos o a convertirlos en clichés o en redes de sentido que se pierden en la infinidad de posibilidades de interpretación sin que en ellos se detallen valores de sentido particulares. Muchos de esos conceptos ya han sido, desde hace siglos concebidos de manera ambigua o genérica sin mayores reparos; nos referiremos específicamente en estas reflexiones a términos como arte y cultura.

En el caso del arte, por lo general, el individuo común la asocia a las artes plásticas, esencialmente el arte pictórico; en cuanto a la cultura se asume como un término que recoge toda aquella manifestación material o inmaterial de cualquier sociedad. Pero, con precisión, tales términos no son dialogados desde la comprensión de su vastedad ni de sus alcances. El presente producto escritural no pretende lograr una definición precisa de dichos términos sino que se construye como una reflexión en torno a ellos en aras de comentar lo potencialmente inclusivo en tales conceptualizaciones.

De modo que desde sus visiones, los creadores de este artículo sostienen que el arte, la cultura y los imaginarios sociales, en sus dinámicas, arrojan el tiempo y el espacio históricos en los cuales emergen y conviven los productos del arte; todo ello en aras de complejizar las referidas nociones para develar la dinámica que ellas comportan como términos que envuelven una amplia red simbólica en la cual se aprecia la propia complejidad del pensamiento humano.

Desde esa postura y sin ser rigurosos en las clasificaciones dado que ellas son tan variadas y detalladas como quienes las elaboran, iniciamos por indicar que el arte involucra todas las formas de expresión estética que posee el ser humano de forma natural y aprendida, las cuales le permite expresar su pensamiento, sus ideas o emociones desde diversas materializaciones en productos culturales variados y por ello debe ser concebido como una forma de comunicación del ser humano. El arte incluye multiplicidad de productos materiales concretos y abstractos que recogen tales sentires y que tienen como fin la expresividad del espíritu humano.

En atención a lo antes referido, el arte abraza las expresiones literarias manifiestas en sus distintos géneros (lírica o poesía, narrativa, prosa y teatro); por ello, podemos hablar de arte literario o de arte lírico cuando de la expresión del género poético se trata. Igualmente, incluye la música en todas sus géneros danza, profana o dramática por ejemplo o según su instrumentación (vocal o instrumental) e, indiscutiblemente, incluye las artes visuales o más particularmente las artes plásticas (también

llamadas Bellas Artes), manifestaciones todas que desde su hacer materializan las visiones del ser humano en creaciones dibujísticas, pictóricas o esculturitas, por nombrar algunas.

En lo atinente a la noción de cultura, ésta ha recorrido un largo camino desde su más clásica acepción asociada a las labores de la labranza de la tierra, significada para su momento como cultivo; es por ello que aludía al reconocimiento de la persona sabia y diestra en su hacer, y de allí que era llamada "cultivada". Múltiples son los matices que ha tomado el término a partir del siglo XX, con lo cual se ha hecho más complejo y menos restrictivo conceptualizarla y entenderla en su sentido; dado que las sociedades no pueden ser definidas todas bajo un patrón común sino que cada una produce un conjunto significativo que le es propio y del cual se genera su identidad, hablar de cultura como una única acepción general no parece ser del todo pertinente.

Es innegable que cada sociedad tiene sus propias apreciaciones del mundo que la rodea y, por ello, cada conjunto humano escoge valores de sentido que le son propios y únicos; esta realidad es lo que hace diferente a cada cultura y sus formas de representación del mundo. Amén de ello, todas las sociedades del mundo pueden mantener hilos conductores y aspectos afines desde el momento en que todas se erigen sobre constructos de pensamiento humano; pero pueden discrepar en aspectos particulares definitorios de su especificidad cultural.

Arte y cultura entran en diálogo para quienes suscriben en la medida en que esos conceptos se supeditan el uno al otro; ni el arte ni la cultura

pueden ser asumidos exclusivamente desde formas significativas genéricas sino que además, deben ser vistas desde un efecto que particulariza y que dé cuenta de las identidades colectivas e individuales de cada sociedad donde ellas emergen como constructos de sentido; por lo tanto, existe una estrecha vinculación entre los productos del arte y el momento y espacio históricos en los cuales ellos son elaborados y expuestos. Esto se debe a que, precisamente, cada grupo humano posee un carácter individual y otro colectivo; adicionalmente, dentro de una determinada sociedad confluyen individuos particulares y cada uno asume el mundo desde su universo general social pero también particular e íntimo. En otras palabras, los símbolos son dobles pues no sólo responden a lo personal del ser humano sino también a lo grupal que es parte del universo cosmogónico de la sociedad en que convive; esa capacidad signífica doble es exclusiva de las sociedades humanas. De suerte que, toda sociedad tiene una cosmogonía que fusiona lo propio y lo ajeno, lo personal y lo grupal, lo individual y lo colectivo en el aquí y en el ahora pero que, potencialmente puede dialogar más allá del tiempo y el espacio.

Esta visión una y doble hace del ser humano un animal simbólico y complejo por naturaleza; la capacidad de imaginar y representar lo imaginado es lo que le permite comunicar ideas, pensamientos y emociones. Esa capacidad de representación del mundo que observa y de atribuir valores simbólicos a lo observado está, además, doblemente articulada en subplanos; en otras palabras, esos mismos planos duales (individual-colectivo, personal-grupal, propio-ajeno e incluso, yo-otro) se articulan creando planos

generales y otros que pueden verse como subplanos donde también se percibe una dualidad. Si pensamos en un primer plano individual allí confluye un subplano dual en el cual el hombre percibe al mundo (grupal) y se percibe a sí mismo (individual) y un subplano colectivo en el cual el ser humano se identifica con otros que asume como sus iguales (yo-otros); en esta complejidad los individuos sociales entran en diálogo con el universo que los envuelve (propio o ajeno).

Estos planos se pueden apreciar en un individuo cualquiera y en una sociedad cualquiera donde habita y cohabita; de manera que arte y cultura conviven siempre inmersas en esa complejidad humana dentro de una sociedad particular; pero el dilema no acaba allí; llamemos a este conjunto humano Sociedad A. Esa Sociedad A no es única, es una de miles de otras sociedades, sean ellas llamadas Sociedad B, C, D, entre tantas otras; éstas son también sociedades simbólicas y articuladas en los mismos subplanos; pero, ninguna de ellas se asemeja a la Sociedad A. La diferencia entre estos conjuntos humanos radica en que cada uno tiene su propia cultura, su propia visión de mundo, su propia cosmovisión y, en consecuencia, el arte en cualquiera de sus manifestaciones reproducirá esta misma dinámica; adicionalmente, a esta realidad se suma que los efectos de sentido se matizan en atención a las circunstancias y las confluencias sociohistóricas de un tiempo y espacio determinados donde subsisten los productos culturales del arte.

En concordancia con lo antes referido, cada sociedad manifiesta su pensamiento de manera

particular; la pregunta de rigor sería: ¿Cómo puede observarse de manera puntual estas diferencias entre una cultura y otra? Una ventana para observar la realidad y dar una posible respuesta a esta interrogante lo constituyen las manifestaciones materiales del pensamiento humano; por consiguiente, el arte en todas sus manifestaciones bien puede ser la clave cultural de toda sociedad. Ya sea desde la literatura, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura entre otras, el hombre vuelve concreto el pensamiento social que lo envuelve.

A través del estudio de la obra de arte en cualquiera de sus materializaciones se pueden descubrir las claves de sentido no sólo de un individuo sino aquel de toda una sociedad, un período histórico y un geografía particular sea ella local, nacional, o internacional. De manera que, desde la revisión de las distintas manifestaciones del arte se puede analizar la manera como logran dialogar los hombres y las sociedades más allá de las barreras del tiempo y del espacio. Arte y cultura no sólo pueden ser vistos, por lo tanto, como conjuntos de sentido genéricos exclusivamente sino que deben ser asumidos desde aspectos particularizantes en cada sociedad y en consonancia con los imaginarios de los hombres que conviven en ellas.

La cultura: centro vivencial del arte

La cultura es un término muy abstracto; por lo general, se asocia a múltiples aspectos relativos a distintos campos asociativos de significado. Para algunos, la cultura se refiere a la civilización, para otros al conocimiento y algunos otros consideran que involucra tradiciones y costumbres o los modos de vida; pero, la cultura puede también abarcar aspectos

gastronómicos y, por ello, en la definición de cultura para un determinado país puede incluirse un plato típico o plato tradicional. Amén de ello, la cultura puede referirse a algún comportamiento social como una forma de trato o de saludo y también a un valor material, producto del arte, como una escultura o incluso una pieza arquitectónica como una catedral. L.S. Senghor ha relacionado la noción de cultura con la referida al desarrollo y, de alguna manera, esa reflexión es necesaria en la medida en que el desarrollo de una nación también influye en los determinantes culturales de su pueblo.

Si se revisan los documentos de valor internacional que han tocado el tema, nos encontramos con definiciones muy valiosas que permiten configurar la imagen de un pueblo y su gente, en cuanto se apliquen a la particularidad de cada conjunto poblacional. La declaración de la ONU (2011), por ejemplo, definió la cultura desde la noción de “deber”, asunto que infringe un agregado de obligación en la atención del concepto y sus implicaciones. En ese escrito se señala:

La cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (p. 4)

Antes de comentar esa definición, se puede presentar la referida por Geli, citado por Maraña (2010), quien añade un criterio interesante que bien pudiera englobar aquel planteado por la ONU en la cita arriba acotada; Geli considera que:

La palabra cultura es, (...), una palabra ‘maleta’, que junto con otras, como ‘educación’, son «palabras que pueden significar todo y no aclarar nada». (...) «muchas veces nos llenamos la boca con palabras como cultura sin saber exactamente a qué nos referimos». (p. 4)

En las dos citas anteriores se aprecian dos aspectos de interés para los autores de las presentes consideraciones teóricas: 1) la versión de la ONU reviste un carácter definitorio muy completo que deja ver consideraciones muy presentes en percepciones de las ciencias sociales específicamente en campos de la Sociología, la Antropología, la Estética y hasta de la Psicología; aunque no señala puntalmente los aspectos relativos a la economía y a la política que también deben estar implícitos en el concepto, éstas dos últimas son tan relevantes que pueden generar en una cultura a su vez subculturas que movilizan las dinámicas internas de los grupos humanos, matizando profundamente la visión de sus individuos, lo que a su vez repercuten en la conciencia social del colectivo. 2) A la voz cultura se le ha atribuido una noción de recipiente (lo que Geli quiso tal vez indicar con la expresión “palabra maleta”) pues es una suerte de receptáculo de aspectos variados e imprecisos.

A juicio de quienes escriben, al analizar la

postura de Geli, es necesario establecer precisiones más específicas cuando de cultura se trata; esto es, la cultura no puede ser concebida como un concepto global o general como pueblo, ciudad o país que involucran un valor genérico y generalizador. La cultura lo es en cuanto ella permite referirse a los aspectos definitorios y precisos de un conjunto humano cohesionado; pero, de igual modo, muy variado que actúa y se expresa en su cotidianidad y esos aspectos siempre están sujetos al sentir de sus individuos. En consecuencia, a la definición general del término, se debería sumar las particularidades de cada sociedad estudiada lo que contradictoriamente resulta en una gran dificultad de cara a una tradicional visión totalizadora y “generalizante” del término “cultura”.

Más allá de la valía que pudiera atribuirse a las reflexiones diversas en torno al término, cuando se habla de cultura –para emplear las ideas de Ferdinand De Saussure, “padre” de la Lingüística- no se trata únicamente de atribuir un significado a ese significante. En consecuencia, quienes suscriben, consideran que la definición de la voz cultura sigue estando en un sitio de consideración para la reflexión.

De ahí que, particularmente, los autores de estas ideas asumen la cultura como una noción semántica y semióticamente conformada desde múltiples aristas de sentido: desde lo religioso, desde lo histórico, desde lo social, desde lo político y desde lo económico que puede ser representada en productos humanos que revelan los valores del individuo y del colectivo social desde un conglomerado significativo que puede verse manifiesto en cualquier producción del pensamiento humano. De modo que, la cultura se vive y se manifiesta en las obras del hombre; el arte

como forma de manifestación del pensamiento así lo refleja. Millán Puelles, citado por Supisiche (s. f.), señala:

Vivir culturalmente es vivir desde la propia decisión del espíritu y configurar el mundo acorde a los propósitos humanos. El acto de cultura y la obra cultural reposan en la libertad en que el hombre observa, concibe y juzga, emplaza sus objetivos y selecciona los instrumentos para su realización.(p. 2)

A partir de la reflexión de Millán Puelles, podemos asegurar que el arte como manifestación del pensamiento conlleva una relación directa con la cultura y la sociedad donde se manifiestan puesto que el hombre vive la cultura desde los mismos procesos de observación y valoración con que asume la vida social. El arte es, por tanto, un reflejo especular del hombre y su cultura; consecuentemente, no puede ser generalizado ni descrito desde planos genéricos olvidando sus matices contextuales.

En atención al anterior señalamiento, hay que hacer hincapié en que la cultura y la sociedad resultan tan condicionantes para el desarrollo del arte que desde las acciones de éstas se establece el sentido que tiene el arte para el individuo; es decir, los significados que los seres humanos le atribuyen a los productos del arte que están en su medio recogen en gran medida generalidades del colectivo al tiempo que comunican particularidades de tales individuos en cuanto a creencias, valores, sentimientos y pensamientos. Esa percepción se puede apreciar si se entiende que el arte connota significados culturales para el artista y su modo de vida, su cosmogonía y su

percepción del mundo que entran en comunión o diálogo con su público observador puesto que es precisamente ese mundo lo que estimula sus habilidades en la producción de símbolos que se expresan en su obra y que son interpretados de múltiples formas por una sociedad que admira dichos códigos emergentes de la propia conformación de la obra de arte.

El impacto que el arte representa para la cultura como configurador social otorga a los individuos la capacidad de reflexionar sobre sí mismos y hacerlos seres humanos racionales, críticos y éticamente comprometidos consigo y con quienes lo rodean; por ello puede decirse que es a través de la cultura que los individuos se definen y toman consciencia de lo que son, se reconocen y cuestionan sus propias realizaciones; su constante intranquilidad los impulsan a buscar nuevas significaciones y crear desde el arte esa obra que los trascienda. Pareciera que esta constante búsqueda afianza la idea que remite a la cultura como poseedora de un valor tanto material como espiritual que aporta al ya complejo, cambiante y multifacético sentido del arte su mayor fortaleza: eso que la convierte en un misterio particular que acompaña a cada individuo y lo convierte en un catalizador de su realidad, un aprehensor artística del mundo y sus percepciones.

En definitiva, se puede decir que somos creadores innatos, vivimos, sentimos y tratamos de entender y explicar lo que vemos incluso desde nuestra llegada al mundo, claro está, rodeado por la impronta de una cultura que nos expone ideas y experiencias que desbordan nuestra comprensión, perspectiva o explicación de lo que vemos, vivimos y sentimos. La cultura y el arte -como la más fiel

expresión humana- movilizan primeramente las posibilidades de expresar o compartir nuestras ideas y experiencias; esto de la mano literalmente de los artistas, arquitectos, escritores, entre otros.

Igualmente, también permite identificarnos y apropiarnos de esas creaciones porque comparten la esencia de lo que somos, al tiempo que expresan ideas y experiencias que para el hombre son cruciales para interactuar y desarrollar conocimientos y perspectivas nuevas que justamente le permiten coexistir en los constructos socio-culturales de su mundo; arte y cultura acercan al hombre más a afianzar y consolidar su proceso de creación y recreación de sentidos, en palabras puntuales, su identidad.

Representación, imaginario estético y cultura en interacción socio histórica

Cuando se piensa en ese universo simbólico del ser humano no basta con referirse a la acepción de términos o a la mera descripción de signos y símbolos sino que se requiere de la observación de los seres que habitan un espacio geográfico para delimitar los condicionantes que revelan la idiosincrasia y –en palabras de Heidegger (2000)- la esencia y el ser; estos pormenores identitarios llevan al ser humano a semantizar y resemantizar el mundo que observa constantemente; de modo que la cultura está sujeta a los individuos y sus maneras de percibir e imaginar el mundo.

Respecto a esto último, pareciera fácil comprenderlo así, aunque si se complejiza el término y sus implicaciones es necesario analizar si precisamente la cultura es aquello que identifica al

hombre o es el hombre que condiciona su cultura; esta última aseveración resulta interesante de repensar y reconsiderar. Si el hombre es el creador de la cultura éste puede modificarla y dirigirla hacia el constructo social que el mismo decida o, si por el contrario, la cultura como la primera obra de creación humana es quien impone sus condiciones puede inducir al hombre a modificarse y conducirse por donde ella quiere, por su puesto en pro del deber ser social. Este asunto es interesante y merece reflexión por parte de los cultores en general para entender nuestra premisa “Sin el hombre no hay cultura y no hay hombre sin cultura”.

El hombre crea a través de diversas formas materiales e inmateriales, tangibles e intangibles, características de una cultura que una vez asumida e internalizada identifica al propio hombre e identifica a su sociedad, la cual en su necesidad de permanencia y consolidación complejiza sus estructuras indentitarias, trastocando en su dinámica a sus propios individuos; esto explica de algún modo aquello que Freud explicaría cuando señala que no sólo es la cultura quien modifica al hombre, sino que ésta le hace pagar un precio por volverse individuo cultural, precio que se cristaliza en aquello que él llamaba represión de sus pulsiones.

Pareciera entonces que la constitución del mundo socialmente se debate en identificarnos y definirnos y para ellos creamos marcas, códigos o signos que se convierten en representaciones de la cultura, impronta personal que nos hace pertenecientes y prisioneros de estructuras y normas sociales; ideas que remiten a aquello que Aristóteles en su vieja afirmación comentaba: si vives fuera de la

polis o eres una bestia o eres un dios. Su aseveración servía para ilustrar la situación de los bárbaros con respecto a Grecia, quienes no eran acreedores de la producción cultural griega-ateniense; como individuos carentes de ese saber cultural, no eran dignos de vivir en la polis; si querían pertenecer a la misma el precio a pagar era la culturización o adopción de los valores culturales aceptados por la Grecia antigua.

Esto muestra que el hombre innegable e inevitablemente está atado a códigos socio-culturales que son los que le identifican realmente en su sociedad, diría Nietzsche, los seres humanos están bajo la tiranía del logos; esto es, en el caso de la cultura, al razonamiento social y contextual de la sociedad en que vive. El hombre es por y para su sociedad; consecuentemente, la red simbólica y de sentido debe estar forzosamente ajustada a esta realidad.

En atención a lo antes señalado, comprender las complejidades sociales no es tan sencillo puesto que muchos autores se debaten entre atribuir a la cultura un carácter interno o, al contrario, dotarla de un valor externo al ser humano, negando con esto último la estrecha relación entre el hombre y su contexto vivencial. En esta dinámica dual, Cassirer (1999) ha discurrecido sobre la relación arte y cultura de forma ambivalente; pero, también asume posturas que evidencian la estrecha relación entre las manifestaciones estéticas y artísticas del ser humano, su mundo interior y su contexto cultural, y por ello plantea:

(...) aquella cristalización que la vida experimenta en las diferentes formas de la cultura, en el

lenguaje, el arte y la religión, no constituye pura y simplemente la antítesis de lo que el yo debe exigir, en virtud de su propia naturaleza, sino, por el contrario, el supuesto para que pueda encontrarse y comprenderse en sí mismo, en su propia entidad. (p. 14)

Efectivamente, en las materializaciones del pensamiento del ser humano, sea cual fuere dicha expresión material, el sujeto se encuentra a sí mismo, se comprende y se intuye; pero esta conciencia de sí sólo se dinamiza en un contexto en el cual dicho sujeto se encuentra con otros con los cuales se siente en conexión y se hermana o iguala con aquellos con quienes guarda relación, sea ella una relación de convergencia o de divergencia, supuesto básico de la relación de identidad.

Para los autores de este escrito, la relación de identidad cultural nace precisamente de una vinculación entre los referente simbólicos de un conjunto humano dentro de un mismo espacio geográfico-territorial; en esta dinámica significativa las sociedades construyen imaginarios simbólicos afines y similares a través de los cuales interpretan el mundo; pese a las diferencias individuales, los iguales culturales asumen representaciones del mundo que les permiten comunicarse unos con otros. De ahí que el arte mantenga estos vasos comunicantes a través de los cuales el artista se manifiesta desde su individualidad pero en atención a un espacio colectivo.

Hauser (1975), sostiene que el impulso artístico individual o colectivo se manifiesta según la medida de las necesidades sociales y se expresa en

formas que responden a esas necesidades. No hay cometido o efecto esperado a la hora de crear sin relación con el medio interhumano o social. El interés subjetivo de la creación artística, la voluntad y capacidad de expresión no se pueden separar de las condiciones sociales ni tampoco se pueden deducir de ellas. Hauser (op. cit.) deja entender que el individuo y la sociedad son inseparables, tanto histórica como sistemáticamente.

El artista como hombre de ese colectivo en su rol de ser social simultáneamente se convierte en productor y producto de signos y símbolos para esa sociedad y constantemente en su acto creador se planta en la promesa de no ser un individuo independiente o autónomo; pero tampoco un desarraigado o enajenado, apuntando más a convertirse en el develador del enfrentamiento entre las esencias humanas que se matizan y condicionan de la mano de una sociedad que constantemente busca interpretarse y resolverse.

El *yo* y el *tú* se encuentran en diálogo ante las manifestaciones del arte en los momentos de interpretación de tales manifestaciones: de ahí la vivencia identitaria ante la percepción de una melodía propia, unos colores familiares o unos relatos comunes que transportan al espectador del arte hacia universos de diálogo común y compartido.

Las expresiones del arte no son, por ende, pasivas sino que en ellas se encuentran puntos de enclave entre el hombre y su sociedad que se dinamizan ante cada nueva apreciación. Esto es lo que confiere el carácter universal a la obra de arte pues en los productos materiales del hombre

convergen elementos comunes que enlazan las cosmogonías susceptibles de interpretación de dos o más personas; la universalidad se logra una vez que la obra de arte desborda las barreras del espacio y del tiempo en que ella emerge. Pese a ello, ninguna obra de arte pierde su valor local o contextual.

Vale la pena interrogarse sobre las maneras como ocurren esos espacios identitarios comunes: inicialmente sostuvimos que el hombre es un animal simbólico, consiguientemente, toda sociedad hecha por el hombre conserva sus símbolos y los recrea en cualquier forma de expresión humana. De ahí que, más allá de las latitudes o los momentos históricos, el hombre preserva muchos de sus símbolos en los espacios mentales conscientes e inconscientes; por consiguiente, se comprende que Castoriadis (2004) afirme que: "(...) el individuo es un producto de la sociedad, una fabricación social mediante la cual la sociedad se perpetúa y existe realmente". (p. 38)

Luego, también Castoriadis (1997) sostiene que: "Las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una "representación" del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo (...)". (p. 9) A partir de esta aseveración, se puede comprender la estrecha vinculación entre el hombre, los símbolos y su sociedad; igualmente, puede dibujarse la noción de identidad sobre la confluencia de aspectos afines entre los seres humanos de un mismo conjunto social o de conjuntos hermanos y afines.

El arte: manifestación cultural del pensamiento humano

Las expresiones del arte son constructos que inician en la mente de un individuo particular; mas, el arte se convierte en un lenguaje universal y colectivo que nace desde un ser con actitudes particulares que le permiten observar el mundo con sentidos críticos y sensibles; de ahí que Cassirer (op. cit.) afirma:

(...) la humanidad, con su lenguaje, su arte, con todas sus formas de cultura, se crea en cierto modo un nuevo cuerpo, que pertenece en común a cuantos la forman. Ciertamente es que el individuo, en cuanto tal, no puede transmitir a sus descendientes las aptitudes individuales adquiridas por él a lo largo de su vida. Estas aptitudes forman parte del "soma" físico, el cual no es transmisible por herencia. Pero lo que el hombre, desentrañándolo en sí mismo, plasma en su obra, lo que expresa por medio del lenguaje, lo que representa plásticamente por medio de la imagen, eso queda "incorporado" al lenguaje o al arte y perdura a través de ellos. (pp. 59-60)

Si bien es cierto que el universo personal del artista literario, musical o plástico no es transmisible, sí puede consentirse que el ser humano bien puede transmitir sus formas de ver el mundo de generación en generación a través de la obra de arte y de ahí que las grandes piezas u obras maestras han sobrevivido

a lo largo de los años para entrar en diálogo dinámico y constante con las sociedades que le son posteriores. Pese a las múltiples interpretaciones que dicha obra pueda tener y de la dinámica de los tiempos posteriores, en ella resiste el espíritu inicial de la mano creadora y de allí que Cassirer (op. cit.) sostenga categóricamente:

La obra no es, en el fondo, otra cosa que un hecho humano condensado, cristalizado como ser, pero que tampoco en esta cristalización reniega de su origen. La voluntad creadora y la fuerza creadora de que emanó perviven y perduran en ella, inspirando nuevas y nuevas creaciones. (pp. 60)

Ciertamente, respecto al señalamiento de Cassirer, la creación artística en su necesidad de presencia ante el mundo materializa la voluntad y la fuerza creadora para preservar consiente e inconscientemente la esencia humana; pero el autor olvida que lo que esencialmente conlleva a la permanencia en el tiempo de una obra es indiscutiblemente el arraigo ineludible de su impacto como expresión de un contexto y momento particular; esto es precisamente lo que conduce la obra hacia su exterior, eso que podríamos llamar su cultura y su sociedad.

Ambas condiciones acompañan al artista y se convierten en fuente de reflexión constante y de guía hacia un pensamiento construido no sólo para mostrar y representar asuntos formales de la propia creación artística, sino también conceptuales; es decir, la visión y las proyecciones de ideas y significaciones con las que se confronta el ser creador,

amén de la reafirmación como individuo que pretende lograr a través de la obra de arte. Al mismo tiempo, la obra de arte pone de manifiesto que la individualidad pertenece a una realidad más grande que confluye y se nutre de una conciencia colectiva que es reflejo de un tiempo.

Para quienes escriben, el arte y el pensamiento humano desde su encuentro han trastocado ambientes y entornos que, como contenedores de la existencia, han dotado a ese mismo sentido creador de sus más profundos significados. Así, ese pensamiento creador ha generado herramientas, estructuras y eventos relevantes cargados de sentido para los grupos humanos constituidos y conformados como sociedades; gracias a ese sentido creador los seres humanos en comunidad generan una pertenencia y representatividad que les permiten en esas sociedades establecer cargas y distribuciones de roles que determinan y construyen formas de representación; ése es el rastro que permanece a lo largo de la historia.

Quizás parezca exagerado pero, a criterio de los autores, el pensamiento humano creador desde su presencia en el mundo ha mostrado la evolución de la especie humana; esta reflexión surge de apreciar la manera como las expresiones artísticas han posibilitado el observar las identidades y culturas que habitan las múltiples geografías del mundo; de allí que se pueda hablar de un impacto de las artes tan grande sobre las culturas que aún hoy en día se puede apreciar cómo los grandes movimientos estéticos de décadas y siglos previos han influenciado a las estéticas de la actualidad contemporánea; muchas de ellas, aunque más estilizadas, siguen sobreviviendo y continúan con una gran carga mística en el

pensamiento y la identidad personal y colectiva.

El artista desde su pensamiento especial y particular da desde su visión propia y colectiva una corporalidad que acoge esa identidad, por un lado, para satisfacer su necesidad de diferenciarse pero, por otro, también para pertenecer al conglomerado que lo rodea para lo cual elabora símbolos y códigos estéticos (colores, diseños y adornos significativos) relevantes culturalmente que guardan relación y empatía profunda con el entorno que lo envuelve. Dicho proceso cimienta una parte de la identidad cultural que estaría constituida por un desarrollo más complejo de la existencia; de allí que se complejice nuestro ser y se arraiguen planteamientos filosóficos y psicológicos que justifican y validan nuestro rol personal como colectivo, lo que en esencia da sentido y permite conjugar lo real con lo irreal de nuestra identidad e imaginarios socio culturales.

El arte se relaciona con la sociedad en su dinámica de intercambio de impresiones, las cuales afloran desde lo que observa, analiza y construye para ella. En esta sinergia, el arte crea unos lenguajes que pueden variar con el paso del tiempo a tono con los cambios de la propia sociedad y que lo muestran en sus aspectos constitutivos con significados relevantes para un conjunto humano específico; por ello, el artista puede incorporar en su quehacer necesidades funcionales orientadas a edificar “objetualidades” de uso significativas para una sociedad en particular y que responden a necesidades contextualizadas; por ello, el artista se entremezcla con el espacio que habita, amalgamándose y relacionándose con quienes convive para comulgar entre sus valores simbólicos.

Es en esta vibrante dinámica, donde el trabajo de los artistas se redimensiona pasando del estado

íntimo y personal al plano colectivo; es allí donde se han construido cosmogonías colectivas e individuales que con el correr del tiempo, la información y opciones culturales han trasuntado en obras artísticas representaciones de un mundo social que da fe de lo cambiante y variado que somos como seres humanos.

Lo que el ser humano llama realidad, es un conjunto de símbolos conscientes que todo el conglomerado social aprueba como “verdaderos”, “verosímiles” o “creíbles” y el artista está consciente de ello; de modo que, el arte es una manifestación de lo que el hombre y/o su sociedad asumen como aceptable, como posible, como representable, como dialógico o como auténtico. Luego, las materializaciones del arte que nacen en la individualidad se fortalecen y cobran sentido en su rol colectivo por la apertura de las esferas sociales. Jameson (1998) considera:

(...) la "realidad" es lo Imaginario: aquello, precisamente, que constituye para el Sujeto una totalidad de sentido sin fisuras, que le da una plenitud ante sí mismo y ante los otros. O, para mayor precisión: la "realidad" es un cieno anudamiento de lo Imaginario y lo Simbólico, que permite que la experiencia compartida de la realidad (el "código" universal de la lengua, por ejemplo), deje lugar para la singularidad de la imagen vuelta sobre sí misma. Lo Simbólico se monta sobre ese Imaginario (está claro, por ejemplo en la teoría lacaniana del estadio del espejo, que lo Imaginario es imprescindible para la simbolicidad) para cuestionar desde adentro, aunque de manera inconsciente para el Sujeto,

(...) (p. 49)

Esta mirada de lo real a la que alude Jameson se aprecia de cierto modo en creaciones como las del artista plástico Marc Chagall, quien es un creador que desde su obra ha proporcionado testimonio de la posibilidad infinita de integración de múltiples códigos, conceptos, ideas, relatos y cuentos convertidos y traducidos en un lenguaje-relato muy personal que recrea desde su inconsciente una realidad interna muy propia; es decir, se trata de una visión particular del mundo pero que no se encuentra jamás ajena de las percepciones del colectivo; de allí su aceptación como elemento integrado de un mundo social común. En la tangibilización de una realidad tan particular como aquella de Chagall se puede apreciar como el conocimiento se articula con múltiples elementos compositivos que al final se configuran en una lectura surreal; su obra se sintetiza en visiones que aluden a sueños o lo lúdico, formas que pertenecen al mundo de lo real pero habitando en el plano de lo irreal.

Esta muestra de creación en un ambiente social que observaba e interpreta el mundo como una fotografía de lo real, deja evidencia clara de que el arte transporta, transpone, añade, complementa e integra todas las existencias -aún las más estigmatizadas- y proporciona las posibilidades de discernir sobre los fenómenos significativos que atañen al hombre, amén de facilitar la oportunidad de indagar dichos significados a modo de explorar qué está ocurriendo en él y en los grupos humanos que habitan a su alrededor.

Irónicamente, la sociedad impone al arte

plástico -a pesar de ser uno de sus medios de expresión cultural más honesto y real- elementos que lo instituyen para revestirlo de validez en su propio hacer; nos encontramos con instituciones que esencialmente le instauran ciertos patrones, reglas, leyes y códigos: la estética, que según Lourdes Méndez (2009) podría considerarse como el “régimen de identificación del arte”, asume el valor estético en función del valor que se le dé a una obra y es ese valor aquello que la legitima como arte. En este sentido podríamos considerar que la estética sí instituye al arte, independientemente del contexto histórico, los imaginarios sociales y las diversas perspectivas que una sociedad tiene de ella pero oculta, en términos de Castoriadis, una marca social instituyente.

Aunque el arte en general como forma de expresión cultural instituida y establecida socialmente (no como los sistemas jurídicos, el de derecho o la ley, sino como la forma en que se establecen e instituyen sistemas de reglas que quizá instauran de cierta manera algún orden social) atribuye significaciones sociales centrales como lo planteara Castoriadis en su momento, también se hace acreedora de un conjunto simbólico colectivo e independiente de “creación incesante”; esto es, de formas propias a través de las cuales la sociedad se proyecta libre y simbólicamente.

Esto permite entender que el imaginario es una representación que se establece y se materializa a través de la institución, cómo acentúa Lourau, citado por Mora (s.f.): “Las instituciones se hayan presentes antes que nada en lo imaginario”; ya que cada sociedad, le confiere al arte, una apreciación, un estatus, un adjetivo estético, un valor, un significado que será re-significado o reinterpretado de acuerdo a la cultura, sociedad y contexto vivido, tal como

Castoriadis (1983) lo expresara: “la sociedad no es un conjunto, ni un sistema o jerarquía de conjuntos o de estructuras. La sociedad es magma y magma de magmas” (p. s/n).

En otras expresiones del arte como la Literatura, pueden citarse infinidad de ejemplos que, más allá de los movimientos literarios, dejan entrever una estrecha relación entre el arte literario y el influjo social; obras como *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* dan cuenta de todo un itinerario sociocultural que no sólo revela el sentir del artista literario en su individualidad, en este caso Juan Rulfo, sino el sentir de todo un continente que puede verse identificado entre esas realidades dibujadas de la mano de un escritor mejicano que descarnadamente revela las angustias de las naciones latinoamericanas desde su visión social local. Otros escritores influidos por la institución estética, o regidos por movimientos literarios como el Romanticismo o el Realismo, han permitido al arte literario abrir una ventana hacia unas individualidades que revelan un mundo social colectivo y sus males, tal es el caso de Gustave Flaubert y su afamada obra *Madame Bovary* o del inmortal Víctor Hugo con su muy conocida obra romántico-realista *Los miserables*.

Tiempo y espacio: categorías históricas para el estudio del arte y la cultura

Tiempo y espacio son nociones heredadas del discurso histórico; sin embargo, tales categorías no responden a un invento disciplinar prefabricado sino que nacen de la propia realidad vivencial y de los propios fenómenos que observa el ser humano. La

mente humana ha estado configurada desde el inicio mítico de la vida desde esa relación tiempo-espacio que resulta dual y que permite al hombre ubicarse o posicionarse en el mundo material en el cual acciona; el tiempo es la categoría mítica por excelencia que se ha generado como base de inicio de lo sagrado y, por ende, desde la noción temporal el hombre se ubica en su mundo material (espacio) y ahí dispone todo su universo simbólico.

Consecuentemente, es muy poco probable no encontrar estas categorías como base de la vida misma del ser humano y de su comprensión del mundo y, por lo tanto, es inadmisibile no percibir las como base el pensamiento científico universal.

Un investigador que se precie, debe reconocer que estas categorías naturales a la vida obligatoriamente marcan las Ciencias Sociales y que son forzosamente necesarias para detener un fenómeno en un momento y circunstancia particular para descubrir su dinámica. ¿Cómo puede un área disciplinar como la Historia (que ha sido tasada por muchos investigadores como una ciencia que busca conformarse como tal desde la apropiación o creación de teorías y métodos para generar rigor científico) mostrarse flexible ante la apreciación de fenómenos culturales? La respuesta es simple: la mente humana no puede flotar en el sin tiempo y el sin espacio y ningún proceso ni suceso es aislado; por lo tanto, las categorías históricas pueden amoldarse a cualquier proceso de investigación sin que aten las investigaciones a rigores de ningún tipo sino que, por el contrario, permiten a cualquier investigación establecer criterios precisos para lograr sistematicidad científica desde la flexibilidad de tales nociones.

Efectivamente, una investigación cultural no puede posicionarse en lo abstracto, en el limbo de la mente humana, sino que debe detenerse en el aquí y el ahora para poder apreciar los fenómenos y los procesos culturales de forma concreta de la manera cómo ellos ocurren en relación con los individuos que los perciben; comprender el valor de dichas categorías no es fácil si ellas no se problematizan como elementos trascendentes para cualquier estudio cultural.

Partiendo de esa última apreciación, es menester señalar que las nociones aquí (espacio) y ahora (tiempo) son categorías inseparables e indisolubles pero a la vez multidimensionales porque, precisamente, múltiples escenarios hacen variar los eventos aunque todos se den en el mismo plano temporal. Tiempo y espacio permiten entender la mente de las personas en cualquier sociedad en vista de que sus visiones del medio sociocultural que los rodea se ven marcadas por su percepción del mundo, ya sea esa percepción individual o colectiva.

Tiempo y espacio son categorías muy abstractas que han sido motivo de discusión desde distintas ópticas, desde los ojos de filósofos, historiadores, geógrafos, artistas plásticos y literatos hasta físicos y matemáticos puesto que ellas están siempre presentes en toda imaginación, toda representación y en cualquier tipo de medición del universo. Toda experiencia cognitiva del hombre ante la comprensión del mundo que le rodea -y le permite ser- está marcada por estas nociones; de manera que, sin las categorías tiempo y espacio es casi imposible para el hombre ser o estar en el mundo. El ser se circunscribe a esferas de comprensión humana que llevan a asir el mundo de alguna manera pues para

definir, explicar y analizar el mundo se requiere de habilidades para volverlo concreto. Vivir superpuesto en el mundo sin asidero espacio-temporal es prácticamente insostenible para la mente humana.

En cualquier tipo de ejercicio mental -ya sea de pensamiento cotidiano, ya sea intelectual- el tiempo y el espacio permiten dar nombre a los objetos del mundo, ordenar la realidad y los hechos y jerarquizar tales hechos de la realidad para hacerla comprensible a la mente humana, sólo así se hace posible poderla comunicar. Percibir el mundo desde esas categorías ayudan a describir los fenómenos que se manifiestan en un espacio definitivo y en un momento particular para denominarlos, describirlos, analizarlos y explicarlos; en el campo de la cultura es imposible hablar de forma general sin particularizar los fenómenos en relación con las categorías tiempo y espacio desde el momento en que cada cultura es distinta y los eventos que en ella se suscitan son irrepetibles y diferentes.

En el campo de la cultura, no pueden establecerse generalidades pero pueden establecerse relaciones de similitud, convergencia y divergencia para luego hacer alguna proyección generalizante, siempre buscando determinar los fenómenos y explicarlos desde sus particularidades. Comprender las nociones de tiempo y espacio no sólo permite al investigador asumirse en su presente sino en relación con sus eventos pasados, haciendo proyección sobre los hechos futuros. De modo que, comparar y contrastar para reflexionar sobre la cultura necesariamente requiere de detener los fenómenos culturales en un aquí-ahora para comprender el allá-en-aquel-entonces e imaginar el allá-más-adelante.

Esas categorías también permiten -es

imperioso recalcar- comprender las múltiples dimensiones de las sociedades humanas; lo que ocurre en un momento particular no se da de igual forma en todas las sociedades; por ende, hay que comprender que el tiempo es multidimensional y que simultáneamente en un mismo segundo se suscitan múltiples acciones en distintos otros espacios que conforman otras dimensiones. Miles de acciones un mismo tiempo sólo pueden ser diferenciadas desde la noción de espacio; por consiguiente, tiempo y espacio son dos nociones que funcionan recíprocamente en interdependencia como hermanas gemelas y por ello no pueden ser separadas.

Cualquier fenómeno de investigación cultural, debe tener en cuenta la "herencia" que ha recibido el conglomerado cultural objeto de estudio; es decir, los valores, la tradición, los ritos o las costumbres, entre muchos otros aspectos dado que lógicamente, las sociedades suelen transformar muchas veces sus formas de vida, sus pensamientos y necesariamente su manera de accionar ante la realidad a lo largo del tiempo. De manera que, para estudiar una civilización, un proceso cultural o un hecho histórico, es necesario indagar y vislumbrar lo que sucedía en el momento en que se realiza el estudio y para ello es necesario escudriñar las formas de pensar del momento así como las necesidades y las circunstancias sociales que rodean al hombre y su cultura.

En lo atinente al espacio físico -entendido desde la Geografía y la Historia- bien puede corresponder a los espacios mentales en la cosmogonía de los pueblos; de manera que, realizar estudios culturales también implica establecer las conexiones que el

hombre logra con su espacio y las maneras cómo interactúa en él ya sea con el propio espacio o sea con otros seres sociales; todo ello porque el espacio incide directamente, como se explicó previamente, en la manera como el hombre elabora sus representaciones culturales y sus conexiones con el mundo.

El hombre es un ser social por excelencia, y estas sociedades se organizan y ubican en espacios geográficos diversos que difieren en condiciones climáticas, en recursos aprovechables que influyen directamente en el devenir de cada sociedad. De allí que el espacio, en materia de estudios culturales, debe ser de interés para la investigación pues a través de él también se aprecian las formas de pensar dado que ya sea el espacio natural o aquel transformado por el hombre -y que es continuamente renovado- da cuenta de la manera como apreciamos el mundo; es por ello que, el estudio del espacio permite analizar las relaciones, conexiones, divergencias o convergencias entre lo natural y lo social.

La noción de aquí y ahora conlleva al estudio del contexto social y por ello, en cualquier investigación cultural bien vale la pena detenerse en un corte sincrónico, cuyo estudio permita lograr resultados que luego puedan ser trasladables al desarrollo diacrónico de las sociedades. ¿Pero, qué puede observarse en este lugar-tiempo en que se posiciona un individuo para sus indagaciones culturales? La aprehensión del fenómeno en las esferas espacio y tiempo es una forma creíble para atrapar los procesos culturales en producto creados en lugares y momentos concretos donde el pensamiento humano logre ser materializado; así que también puede el investigador lograr posicionamientos, con las categorías espacio y tiempo,

para la selección de las fuentes entendiendo que tales apropiaciones darían evidencia informativa contenida en múltiples objetos culturales. Tales objetos materiales culturales van desde documentos escritos, orales, pictóricos, musicales, entre muchos otros que permitan lograr la ampliación del concepto de fuentes.

La cultura en y desde al arte: reflexiones finales

El ser humano debe ser capaz de vivir y percibir el mundo que le rodea y sus esencias; desde la percepción, el arte se configura como una vía para la concreción del pensamiento del hombre en un producto meramente humano. La red simbólica perceptiva que el hombre es capaz de crear puede revelar el universo cultural que define su identidad y que lo distancia de otros conglomerados sociales; el imaginario estético de un pueblo revela la manera como el ser humano percibe su mundo y a partir de ello podemos referirnos a cada cultura dentro de su dinamismo particular pero también podemos hacerla entrar en diálogo universal infinito.

Arte y cultura se relacionan, porque el primero para su producción y creación no puede prescindir de la segunda que contiene la presencia de un grupo social y a la vez cada individuo en un contexto y momento determinados; el artista en general tiene una dinámica que desemboca en la materialización del objeto artístico, el cual para justificar su existencia tiene que ser consumido por una sociedad sólidamente identificada culturalmente. Este objeto creado por el artista como individuo que plasma su sensibilidad, su pensamiento y conocimientos, posee un lenguaje que da sentido comunicacional y

significativo a esa realidad sociocultural; ese lenguaje es asimilado y percibido hasta el punto que gracias a él se refuerzan representaciones que dan sentido a las estructuras que permite la convivencia humana y la supervivencia de su pensamiento.

REFERENCIAS

CASTORIADIS, Cornelius. 1983. "El imaginario social moderno: politeísmo y modernidades múltiples". [En línea] Dirección URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:n4bjg8110AoJ:docplayer.es/14398396-El-imaginario-social-moderno-politeismo-y-modernidades-multiples.html+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=ve> [Consulta: 12 de Julio de 2016].

_____. 1997. "El Imaginario Social Instituyente". *Zona Erógena*. N° 35. 1997.

_____. 2004. **Sujeto y verdad en el mundo histórico-social**. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

CASSIRER, Ernst. 1999. **La Tragedia de la Cultura**. s/l: Ediciones laleph.com

FISCHER, G. N. 1992. **Campos de la Intervención en Psicología Social**. Madrid. Narcea Ediciones.

HAUSER, Arnold .1975. "Fundamentos de la Sociología del arte". Madrid Ediciones Guadarrama. [En línea]. Dirección URL:

<https://es.scribd.com/doc/134768281/Arnould-Hauser-Sociologia-del-Arte> [Consulta: 2 de Agosto de 2016].

HEIDEGGER, Martin. 2000. **Los problemas fundamentales de la fenomenología**. Madrid. Editorial Trotta, S.A.

JAMESON, Frederic; ŽIŽEK, Slavoj. 1998. **Estudios**

Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo.

Barcelona, Buenos Aires, México. Paidós.

MARAÑA, Mainer. 2010. "Cultura y Desarrollo. Evolución y Perspectivas". *Cuadernos de trabajo*. Nº 1. España: UNESCO Etxea. [En línea] Dirección URL:

http://www.unescoetxea.org/dokumentuak/Cultura_desarrollo.pdf

[Consulta: 15 de Enero de 2016].

MÉNDEZ, Lourdes. 2009. "Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al arte contemporáneo". *Les Éditions de Munuit*. Paris Francia. [En línea]. Dirección URL:

http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/74-2229hzf.pdf [Consulta: 3 de Agosto de 2016].

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN. 2011. "Batería de Indicadores UNESCO en Cultura para el Desarrollo". Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. [En línea] Dirección URL:

<https://redbgc.files.wordpress.com/2013/05/143987550-cultura-y-desarrollo-indicadores-1.pdf> [Consulta: 22 de Marzo de 2016].

MORA, Daniela. (sf). "El arte como institución desde un imaginario social". [En línea] Dirección URL: https://www.academia.edu/12216642/El_arte_como_instituci%C3%B3n_desde_un_imaginario_social [Consulta: 12 de Julio de 2016].

SUPISICHE, María Clara. s/f. "Las vanguardias del siglo XX: la belleza de la provocación". [En línea]. Ponencia presentada en el IV Encuentro Nacional de Docentes Universitarios Católicos. Dirección URL: <http://www.enduc.org.ar/enduc4/trabajos/t134->

***Las Organizaciones No
Gubernamentales
y su relación con el Desarrollo
Humano***

Francy Lisseth Montoya Gámez
Universidad Centrocidental
Lisandro Alvarado
francy.montoya@ucle.edu.ve

*Licenciada en Comunicación Social
(Universidad de Los Andes), magister
scientiarum en Mercadeo (Universidad Rafael
Belloso Chacín), doctorante en Gerencia
Avanzada (Universidad Fermín Toro). Es
docente del programa de Desarrollo Humano
de la UCLA.*

Recibido: 17 de agosto de 2017 / Aceptado: 13 de noviembre de 2017

RESUMEN

En este ensayo, hacemos un ejercicio de vinculación conceptual entre el paradigma del Desarrollo Humano y el papel de las Organizaciones No Gubernamentales (ONG). Tiene como propósito presentar las tendencias teóricas conceptuales sobre Desarrollo Humano y ONG que dan paso a la consolidación del tejido social, contribuyen a fortalecer la democracia, coadyuvan a la participación social y construyen redes de ciudadanos a partir del Capital Social. Entre las reflexiones destaca la relación entre la expansión de las oportunidades y libertades planteadas en el paradigma del Desarrollo Humano que considera a las personas como el centro del desarrollo al expandir oportunidades para que éstas alcancen sus objetivos valiosos en contextos de equidad, sustentabilidad y participación, en los que de alguna manera se vinculan las ONG como instancias capaces de aglutinar actores de la sociedad civil en aras de alcanzar metas comunes.

Palabras clave: Organizaciones No Gubernamentales, Desarrollo Humano, Capital Social, libertades, capacidades.

Non-Governmental Organizations and its relationship with Human Development

SUMMARY

In this essay, we make an exercise of conceptual linking between the paradigm of Human Development and the role of Non-Governmental Organizations (NGO). Its purpose is to present the conceptual theoretical tendencies on Human Development and NGOs that give way to the consolidation of the social net, contribute to strengthen democracy, subscribe to social participation and build networks of citizens based on Social Capital. Among the reflections highlights the relationship between the expansion of opportunities and freedoms raised in the Human Development paradigm that considers people as the center of development to expand opportunities for them to achieve their valuable objectives in contexts of equity, sustainability and participation, in which somehow NGOs are linked as instances capable of uniting actors of civil society in order to reach common goals.

Keywords: Non-Governmental Organizations, Human Development, Social Capital, liberties, capacities.

Les Organisations Non gouvernementales et leur relation avec le Développement Humain

RÉSUMÉ

Avec le présent essai, nous faisons un exercice de rendre un lien conceptuelle entre le paradigme du Développement Humain et le rôle des Organisations Non gouvernementales (ONG). Nous proposons présenter les tendances théoriques conceptuelles sur le Développement Humain et ONG qui font avancer vers la consolidation du tissu social, ils contribuent à fortifier la démocratie, en contribuant à la participation sociale en construisant des réseaux de citoyens à partir du Capital Social. Parmi les réflexions faites, la relation entre l'expansion des opportunités et de liberté projetée dans le paradigme du Développement Humain se fait remarquer, celle-ci considère des personnes comme le centre du développement lorsque les opportunités soient atteintes pour que celles-ci atteignent ses objectifs dans des contextes d'équité, viabilité et participation, et que d'une certaine manière, les ONG soient liées aux entités capables d'agglutiner les acteurs de la société civile en atteignant des objectifs communs.

Mots-clés: Organisations Non gouvernementales, Développement Humain, Capitale Sociale, liberté, capacités.

Introducción

Los planteamientos del paradigma del Desarrollo Humano tienen puntos en común con lo que hacen y se teoriza sobre las Organizaciones No Gubernamentales, que reflejan en sus praxis elementos concomitantes con el enfoque de las capacidades propuesto por Amartya Sen (Premio Nobel de Economía), la sustentabilidad, la participación y la equidad; incluyendo la manera en que la sociedad civil realiza formas de asociatividad y las redes de confianza, lo que en términos conceptuales se conoce como Capital Social. (Klikberg. 2004)

Al considerar los elementos estratégicos importantes, la sociedad civil a través del voluntariado en instancias autónomas ha generado vías intermedias que involucran al mercado y al Estado para alcanzar bienestar colectivo a partir de la participación activa que va desde lo concreto, lo eficiente y lo consciente.

En este ensayo, nos trazamos el propósito de vincular conceptualmente componentes de las Organizaciones No Gubernamentales, y el paradigma del Desarrollo Humano; un ejercicio comparativo en el que convergen posturas de diferentes teóricos para tal fin.

El paradigma del Desarrollo Humano

Reflexiones, críticas y debates sobre el paradigma emergente del Desarrollo Humano, se están realizando desde finales del siglo pasado. El Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), movimientos sociales y Organizaciones No Gubernamentales de todo el mundo han hecho sus aportes, para dar paso a alternativas del modelo economicista del desarrollo basado en índices como el Producto Nacional Bruto (PNB) y ofrecer otras dimensiones del bienestar del ser humano; un enfoque

que va más allá del objetivo del crecimiento económico y la acumulación de capital como referentes del progreso. Para Sen (2000), el Desarrollo Humano se centra en la vida de las personas y específicamente en sus libertades.

La difusión del concepto de Desarrollo Humano, se inicia con la aparición del Informe sobre Desarrollo Humano del PNUD en el año 1990. Hay antecedentes que datan de los años 70 del siglo pasado, por ejemplo, cuando se presentó el enfoque de las necesidades básicas aplicadas a los procesos de desarrollo que incluía aspectos sociales como la participación y el agotamiento de los recursos naturales. Un planteamiento que realizó la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en el año 1976, decía: “las prioridades del desarrollo tenían que cambiarse a favor de la creación de empleo y la satisfacción de necesidades humanas básicas tales como: alimento, vivienda, ropa, educación y salud” (OIT, 1976: 74). Asimismo, en la década siguiente, el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia UNICEF, solicita el ajuste de los programas para proteger a los pobres de la grave crisis y de los recortes en los servicios básicos. A esta propuesta (Griffin, 2001) le llamó ajuste con rostro humano.

Otra contribución, fue la aportada por el economista Mahnub ul Haq, quien en su condición de asesor del PNUD en el año 1989, propuso la elaboración de los Índices de Desarrollo Humano (IDH) del PNUD, el cual incluiría mediciones distintas a las que se empleaban hasta ese momento al incorporar las dimensiones relacionadas con lo que él y su colega Amartya Sen denominan las capacidades.

Dice Amartya Sen: “Si una persona no es libre no podrá poner en funcionamiento sus capacidades, no podrá escoger su estilo de vida” (Sen, ob. cit: 53). Es decir, la libertad entendida como la capacidad de elegir entre diversas opciones, es factor clave en este enfoque de desarrollo.

Agregamos esta cita a estas disertaciones:

... el desarrollo puede concebirse como un proceso de expansión de las libertades reales de las que disfrutaban los individuos [...] el crecimiento del PNB o de las rentas personales puede ser un medio muy importante para expandir las libertades de las que disfrutaban los miembros de la sociedad. Pero también las libertades también dependen de otros determinantes, como las instituciones económicas y sociales [...], así como los derechos políticos y humanos (Sen, 2015: 19)

Para el autor, también en el enfoque de Desarrollo Humano están vinculadas las instituciones, ya sean públicas o privadas, y además integra aspectos fundamentales para la vida en sociedad como la democracia, la seguridad humana, la vulnerabilidad, la pobreza, la equidad, el mercado, los medios de comunicación, las organizaciones políticas y ciudadanas entre muchos otros. Desde una perspectiva sistémica, estos asuntos se involucran en la discusión de los principios de justicia (Sen 2000) “... los trascendentales poderes del mecanismo de mercado han de complementarse con la creación de oportunidades sociales básicas para conseguir la equidad y la justicia social” (Sen, ob. cit: 179).

En las vísperas del siglo XX y los inicios del siglo

XXI, es cuando mayor vigencia tiene la construcción y consolidación del paradigma alternativo del Desarrollo Humano, porque representa un abordaje contemporáneo del pensamiento social, en especial cuando organismos multilaterales se nutren de los IDH del PNUD para abordar y sustentar sus diagnósticos, propuestas de diferentes perspectivas en la elaboración de las políticas públicas con el fin de hacer un abordaje distinto del modelo del Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial en materia de desarrollo de la naciones. Ello no significa un distanciamiento con estos enfoques, al contrario, el factor económico es visto en este caso como un medio para el desarrollo, sólo que desde el desarrollo humano, en concreto, desde las capacidades al tomar en cuenta las “realizaciones” o “funcionamientos” de las personas en relación con lo que consideren valioso.

Esos funcionamientos, son logros sobre la base de lo que la gente valora acerca de lo que es y hace como sentido de su vida. Así, hay funcionamientos básicos como la alimentación, la salud y la educación y otros más complejos como el disfrutar de la amistad o la creatividad artística.

Entre los planteamientos presentados por Sen y ul Haq, en el Desarrollo Humano está la premisa de que se trata de un modelo universal del desarrollo que busca la potenciación de las personas en sus capacidades para alcanzar sus metas valiosas y la manera cómo hacen uso de sus capacidades para tal fin. Es un tema que le atañe a la democracia y desde el que se evalúa a las instituciones que promueven la justicia (entendida como la potenciación de capacidades).

El PNUD (2002), basado precisamente en el enfoque de Amartya Sen, explica el Desarrollo Humano

como un medio y a la vez como un fin, de la siguiente manera:

... es un proceso encaminado a ampliar las oportunidades de las personas, en la medida en que estas adquieren más capacidades y tiene mayores posibilidades de utilizarlas, pero el desarrollo humano también es un objetivo, por lo que constituye a la vez un proceso y un resultado. (p. 2).

Ahora bien, para que las personas puedan desarrollar esas capacidades, es decir, tengan libertades de utilizarlas y alcances sus objetivos valiosos, debe haber condiciones que lo permitan. En este sentido, el Estado tiene la responsabilidad de garantizar ciertas “libertades instrumentales” que sirven de medios para las libertades como fines en sí mismos. Esas “libertades instrumentales”, son las identifica como libertades políticas, oportunidades sociales, garantías de transparencia, seguridad protectora y servicios económicos. Todas se interrelacionan y sin ellas difícilmente se puede hablar de Desarrollo Humano; por ello, problemas como la pobreza, las desigualdades, la inequidad, la corrupción, la violencia, la manipulación atentan contra el Desarrollo Humano y limitan las libertades de la gente, que además, debe actuar de manera autónoma en la búsqueda de sus realizaciones.

En este sentido, al Desarrollo Humano le incumbe abordar las inequidades sociales a partir de sugerir la aplicación de procesos de formación para que las personas aprendan a reconocer y visualizar la vida que quieren llevar. Ello implica una combinación de capacidades y libertades de escoger, de oportunidades de desarrollo. A mayor libertad, más posibilidades, más

capacidades.

El Desarrollo Humano, un enfoque de nuestro tiempo

El inicio de una nueva era, un cambio de época que se inicia tras la Segunda Guerra Mundial, paulatinamente da muestras de transformación de un orden establecido. Lanz (1998) llama este tiempo, la posmodernidad en el que se cuestiona al Estado, a la fe, a la ciencia, a las ideologías. La Guerra Fría, el surgimiento de movimientos ecologistas, la liberación femenina, la caída del Muro de Berlín, y el desmoronamiento de la Unión Soviética, entre otros acontecimientos, son hitos de esa transformación de la sociedad; en ese contexto, la noción de desarrollo también entró en el debate, así llegaron nuevos paradigmas como el de Desarrollo Humano.

La discusión del tema del desarrollo adquirió nuevas dimensiones, incorporando los problemas como la democracia, la sustentabilidad, la equidad, la productividad, la seguridad humana y la pobreza multidimensional a las reflexiones de lo que debería ser una nueva forma de concebir un mundo mejor para la gente y el ecosistema.

Asimismo, una serie de eventos permitieron directa e indirectamente relacionarse con la aparición del Desarrollo Sostenible según datos cronológicos que se inician en los años setenta (Guerra, 2014):

- 1972. La Declaración de Estocolmo, manifiesta los límites del crecimiento.
- 1976. La Organización Internacional del Trabajo (OIT) declara la necesidad de satisfacer las necesidades básicas.
- 1987. El informe Brundtlan (Nuestro

Futuro Común), aborda la sostenibilidad en el desarrollo.

- 1992. Se realiza la Cumbre de Río (Brasil).
- 1992. La declaración de la Agenda 21. Planteó: 1) desplazar centro de interés a los países desarrollados; 2) promover la evolución hacia modalidades de producción y de consumo sostenible; 3) erradicar la pobreza y 4) cooperar para acelerar el desarrollo sostenible en países en subdesarrollo.

- 1995. Conferencia de Copenhague, debatió en la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Social, con énfasis en la equidad, la marginalidad y la pobreza. Propuso la iniciativa 20:20, para impulsar el desarrollo humano partiendo de que las personas contaran con adecuados servicios sociales, hecho que se debería haber traducido en servicios sociales básicos.

- 2000. Cumbre del Milenio XX, consolidación de la postura del Desarrollo Humano en los países miembros de la Asamblea General de las Naciones Unidas.

- 2015. Se promulga los Objetivos Desarrollo Sostenible 2015-230.

De esta manera, se puede observar que con estos acontecimientos se observa una visión holística del desarrollo, ya que poner a las personas en el centro de su preocupación; a través de los pilares fundamentales como: igualdad, sustentabilidad, productividad (sustentabilidad) y empoderamiento. Además, su propósito es ampliar todas las opciones humanas, no sólo el ingreso. Se preocupa de ampliar las capacidades humanas y busca contribuir al crecimiento y el empleo. (Darín y Pérez, 2008)

Está claro que el paradigma del Desarrollo Humano tiene varias dimensiones abordadas y dependiendo de quién las use, puede o no garantizar la

riqueza y la amplitud del concepto. “La fuerza del discurso del desarrollo procede de su capacidad de seducción” (Cuéllar y Moreno, 2009: 216). Por su basamento filosófico, se incluyen reflexiones sobre concepciones como el capital social y el empoderamiento, que constituyen ejes esenciales para llevar a la praxis esta teoría, y en los que haremos énfasis en este ensayo.

El Capital Social, un aliado para el Desarrollo Humano

El Desarrollo Humano puede ser relacionado con diversas perspectivas teóricas coincidentes cuando se abordan situaciones concretas. Un elemento importante en este sentido puede ser la manera en cómo se ha logrado llevar a la praxis el Capital Social, entendido éste, como “los rasgos de la organización social, tales como las redes, las normas y la confianza que facilitan la coordinación y la cooperación para el beneficio mutuo.” (Putnam, 1995:76). Existen experiencias varias en las que se concatenan el Capital Social y el Desarrollo Humano, aun en un mundo globalizado y regido por la economía del mercado.

El Capital Social se puede y se debe concebir en una manera integral en la que se interrelacionan diversos factores, como lo destaca Guédez (2008):

A partir del marco establecido, sostenemos que el capital social ya no puede ser visto como un factor cualquiera del desarrollo bien pensado, forma parte del origen, de la naturaleza y finalidad del propio desarrollo. No puede haber desarrollo sin estrategias de confianza y reciprocidad, sin el privilegio de dimensiones de convivencia y sin la posibilidad de compartir

valores. (p.173)

El sentido del Capital Social, desde la manera en que lo entendemos, se basa en la fortaleza de generar sinergia entre diversos actores e instituciones para implementar un modelo de Desarrollo Humano. Kliksberg (2004) relaciona el Capital Social con un nuevo tema de la discusión sobre el Desarrollo Humano, ya que busca una exploración profunda de la funcionalidad de las sociedades que va más allá de la visión de los responsables de las políticas públicas o de la sociedad civil.

Este autor plantea cuatro grandes áreas que involucran el Capital Social y el potencial para implementar el Desarrollo Humano, a saber:

- Clima de confianza: ya que permite a una sociedad, asociar la expectativa de confiabilidad de unas personas hacia otras, de cómo la gente percibe a los demás como uno de los pasos que constituye dar legitimidad a las instituciones.

- La capacidad de asociatividad: ligada a “la capacidad de una sociedad de generar todo tipo de formas de cooperación, de sumar esfuerzos, las famosas sumas donde todo el mundo puede ganar. La capacidad para producir sinergia permanentemente” (kliksberg, 2004: 17). Esto está traducido en la praxis a través de los factores relacionados con cuántas organizaciones hay en una sociedad, cuánta gente participa en esas organizaciones, cuántas horas dedican, qué fuerza tiene el trabajo voluntario, y qué compromisos adquiere la gente con la sociedad en la que vive.

- Conciencia cívica: expresada en “las actitudes que las personas de una sociedad tienen

frente a aspectos que son de interés colectivo, de interés público”. (p. 18).

- Valores éticos: que son decisivos en la dinámica macroeconómica y política de una sociedad, en especial porque incluye a los empresarios y profesionales que trabajan en pro del desarrollo nacional, el crecimiento compartido, la justicia social, el progreso tecnológico, las reglas limpias del juego, y la transparencia en el manejo de la gestión pública y privada. (Kliksberg, op. cit.)

El Capital Social permite hacer una mirada hacia lo colectivo “contradice la perspectiva economicista, es relevante la estabilidad económica, progreso tecnológico, competitividad, que haya un orden en la economía” (Kliksberg, op. cit.:34). Además de la importancia para el buen funcionamiento de la economía, también es relevante tener confianza, respaldada con procesos de asociatividad, a partir de reforzar la conciencia cívica. Debe existir menos desigualdad, de lo contrario, se producirá una erosión en el sistema y ello se reflejará en trabas para el bienestar de la sociedad.

Como vemos, el Capital Social puede ser un factor impulsador del Desarrollo Humano, ya que en la medida en que la gente fortalezca estos principios de asociatividad, ética y confianza, puede alcanzar sus metas a través de procesos de agencia colectiva. Para un abordaje integral del Desarrollo Humano, el Capital Social es, pues, fundamental; así se evidencia en experiencias concretas como la de la Central de Cooperativas del Estado Lara (Cecosolesa), la mayor organización comunitaria para ofrecer bienes y servicios en Venezuela. Centenares de asociados deciden de manera autónoma la manera en que

llevan las riendas de la organización desde hace casi medio siglo propugna una sociedad más justa y solidaria.

El papel clave de las ONG

El origen del nombre de las Organizaciones No Gubernamentales es de después de la Segunda Guerra Mundial. La ONU conceptualizó el término como: “organizaciones voluntarias de ciudadanos sin ánimo de lucro, nacional o internacional”. (Vallejo de la Pava, 2001: 66); las denominó simplemente como organizaciones que no dependen del gobierno. Montero (2003) define a las ONG como:

... aquellas asociaciones, fundaciones e instituciones privadas, fruto de la iniciativa privada, mixta con exclusión de todo acuerdo intergubernamental, constituidas de manera duradera, espontánea y libre por personas privadas o públicas, físicas o jurídicas de diferentes nacionalidades que expresando una solidaridad transnacional, persiguen sin espíritu de lucro un objetivo internacional y han sido creadas de conformidad con el derecho interno de un Estado. (p. 31)

En el Informe del PNUD del año 1993, se explica que las ONG son:

...organizaciones voluntarias que trabajan con otras y muy a menudo en nombre de éstas. Su labor y sus actividades se centran en cuestiones y en gente que están más allá de su propio personal y sus propios miembros. A menudo las ONG tienen estrechos vínculos con

organizaciones populares y canalizan el asesoramiento técnico o el apoyo financiero como organizaciones intermedias de servicios. Pero desde el punto de vista organizativo, las ONG pueden ser muy diferentes de las organizaciones populares y a menudo tienen jerarquías burocráticas sin las características democráticas ni la responsabilidad de casi todos los grupos populares. (PNUD, 1993: 96)

De esta manera, las ONG son agentes de acción social y cuentan con el apoyo activo de los miembros de la sociedad civil con el objetivo de conquistar espacios de participación, llamar la atención de un cierto público y de las élites con el fin de lograr una posición mediadora entre los movimientos sociales y las instituciones con las que se relacionan, o a la inversa. De alguna manera, son aliados de los propios gobiernos si éstos son capaces de interpretar el sentido que tiene este tipo de organizaciones ya que pueden viabilizar políticas públicas tendentes de mejorar la condición de la gente y potenciar sus capacidades.

Otra institución de carácter internacional como el Banco Mundial considera que en una economía de mercado, las ONG tienen parte de responsabilidad al convertirse en: “organizaciones privadas dedicadas a aliviar sufrimientos, promover los intereses de los pobres, proteger el medio ambiente, proveer servicios sociales fundamentales o fomentar el desarrollo comunitario.” (World Bank, 2004)

De esta manera, las ONG constituyen una herramienta eficaz para aglutinar a varios actores de la población organizada para proceder de manera

autónoma dentro de los contextos del poder. La denominación no gubernamental le vale para hacer hincapié en su independencia y le brinda legitimidad para participar más allá de las ideologías y grupos de interés.

Su papel, como dijimos, en algunas ocasiones se complementa con las acciones que deben cumplir los Estados; darle una mano a los gobiernos no las hace organizaciones públicas pero si contribuye a facilitar procesos de las políticas económicas gubernamentales a través de, por ejemplo, participar en el debate democrático para el desarrollo de las comunidades o llevar adelante procesos que podrían verse relegados por trabas burocráticas o compromisos clientelares. Se pueden convertir en agentes de cambio para mejorar la gestión, ampliar la participación local, promover la innovación y capacitar en la promoción de uso de la tecnología a través de la implementación de proyectos de poca inversión. (Montero, op. cit.)

Es oportuno aclarar que así como el desarrollo se ha redimensionado en la medida que los problemas del mundo se hacen más complejos, la labor que hacen las ONG, que en sus inicios se asociaba con el asistencialismo y la filantropía, tiene en nuestro tiempo un cariz más activo y empoderador de la sociedad. Se debe reforzar la idea o el concepto de ONG como entidades fuera del círculo entre el aparato del Estado, los sindicatos y las asociaciones.

Los objetivos de las ONG tienen su génesis fuera del lucro y su metodología está orientada a romper con la pasividad de las personas a partir de promover sentido de conciencia en el papel que tienen como agentes de su desarrollo.

Podemos establecer como características de las ONG la construcción de las capacidades humanas, la búsqueda de la felicidad individual y colectiva, a través del asesoramiento de información y educación; ser vigilantes del Estado, contribuir con ayuda humanitaria, tener prevención de conflictos, cooperar al desarrollo y prestación de servicios sociales.

Para muchos, el término ONG no cuenta con una definición determinante, sino que ha permitido espacio para un nuevo escenario social, en el cual se agrupan múltiples iniciativas heterogéneas, tales como las cooperativas, asociaciones, fundaciones, federaciones, consejos, comité y sociedades, entre otras. Proyectan sus actividades sin ánimo de lucro por encima de la frontera de Estado.

A finales del siglo pasado, se inicia una etapa importante para este tipo de organizaciones en la que, según Vallejo de la Pava (op. cit.) surgen en el mundo dos relevantes ONG: Amnistía Internacional, organismo de alcance global que tiene como misión defender los derechos humanos sobre todo de perseguidos políticos y refugiados de guerra, y el Fondo Mundial de la Vida Salvaje (WWF) encauzado hacia la protección del ambiente. Más adelante, aparecen Human Rights Watch, Greenpeace y Médicos Sin Fronteras, todas estas ONG han jugado un rol importantísimo en el ámbito mundial. Estas organizaciones ampliaron su radio de acción pasando de tener influencia en las políticas públicas estatales, a intervenir en los procesos de toma de decisiones en instancias intergubernamentales como la Organización Mundial de la Salud, la ONU o la Organización Mundial del Comercio.

En síntesis, las ONG promueven, constituyen y

afianzan el trabajo de la sociedad civil organizada. En ocasiones, prestan servicios relacionados con el área de la salud antes que las instituciones gubernamentales, dando esperanza a sectores vulnerables de la sociedad. También, están logrando la consolidación de movimientos de voluntariado y fortalecimiento de los lazos del Capital Social en los procesos de participación y empoderamiento de y entre las comunidades. En resumidas cuentas, las ONG tienen la extraordinaria capacidad de ampliar procesos para multiplicar la capacidad de la gente para que se convierta en protagonista del Desarrollo Humano.

Empoderarse para el Desarrollo Humano

Otra manera de impulsar los procesos de Desarrollo Humano es promoviendo el empoderamiento, que también puede ser entendido como participación o democratización. Hay muchas experiencias de personas e instituciones que han logrado a través del empoderamiento disminuir la brecha de la exclusión social, y facilitar la gobernabilidad, sobre todo en ámbitos locales.

El primer Informe sobre Desarrollo Humano publicado por el PNUD en 1990, explica que: “la verdadera riqueza de una nación está en su gente”. Tres años más tarde, el tema central del Informe de este organismo multilateral fue la participación. Se hizo una revisión profunda sobre este término de participación y se destacó la necesidad de invertir en el potencial humano, a través de incorporación de las capacidades de las personas, y tomando medidas que incluyeran la descentralización del poder, las organizaciones de las personas en grupos comunitarios, de afinidad o interés y la reformulación

de las relaciones entre Estado y mercado con el objetivo de lograr eficiencia y solidaridad social. En el texto, se da un papel destacado a las ONG para viabilizar procesos de Desarrollo Humano.

Leemos en el referido Informe del PNUD de 1993, en la introducción que hace William H Drapper que:

La gente siente hoy día un impulso –un impulso impaciente- por participar en los acontecimientos y los procesos que configuran sus vidas. Y esa impaciencia crea muchos peligros y oportunidades. Puede disolverse en la anarquía, la violencia étnica o la desintegración social. Pero si se alimenta correctamente en un marco nacional y mundial receptivo, también puede convertirse en una fuente de enorme vitalidad e innovación para la creación de sociedades nuevas y más justas. (PNUD, 1993: III)

Y más adelante, el mismo Informe destaca con respecto a la importancia de las ONG, lo siguiente:

Una de las virtudes de las ONG es la capacidad para responder con rapidez y eficacia a las urgencias. Sus redes de contactos les permiten advertir con anticipación de los desastres y exhortar a la acción internacional. Y su independencia significa que pueden actuar en circunstancias que resultan políticamente difíciles para las organizaciones oficiales. Aunque las ONG son eficaces en esas y otras tareas, es importante mantener en perspectiva el alcance de su capacidad de intervención. (PNUD, op. cit. : 7)

Por el carácter integrador del Desarrollo Humano, en el que convergen con inquietudes comunes diversos abordajes acerca de la democracia, la sustentabilidad, los derechos humanos y la justicia social, valoramos la importancia de las personas como agentes de su propio desarrollo; lo contrario son las personas como pacientes a la espera del Estado benefactor. Un espacio ideal para tal proceso de agencia son las Organizaciones No Gubernamentales; ya que debe estar por encima de cualquier burocracia, regla o ideología. Conceptos como Capital Social y empoderamiento son temas que deben ser revitalizados en este sentido.

ONG como soportes de la sociedad

En los últimos años, hemos observado el incremento de los procesos de asociación a través de las actividades de voluntariado específicamente en las Organizaciones No Gubernamentales. Posiblemente, esto se deba a la buena relación existente entre los ciudadanos y la flexibilidad para explorar iniciativas en apoyo a fines públicos. Salomón (1999), afirma:

Recientemente se redescubrieron contribuciones a la construcción del 'Capital Social', las organizaciones que integran la sociedad civil han surgido como elementos estratégicos importantes en la búsqueda de vías intermedias para generar confianza entre el mercado y el Estado. (p. 39).

La asociatividad caracteriza a las ONG por la ausencia de ánimo de lucro, y la búsqueda del bienestar para el conjunto de la sociedad. A esto, Cabra de Luna (citado en Montero, ob. cit.) expresa que las ONG tienen una función “esencialmente pública, proporcionan bienes y servicios públicos. Su mayor vehículo son los recursos caritativos privados y los esfuerzos del voluntarios llegan a hacerse cargo de la solución del problema de la comunidad” (p.41)

Las ONG se han constituido como entes defensores de sectores vulnerables o promotores de cambios que reportan una mejora social. Igualmente, trabajan defendiendo los intereses de personas en condición de pobreza y luchan contra ciertas actitudes negativas para la sociedad.

Vinculación de las ONG y Desarrollo Humano

El Desarrollo Humano según Sen y Ul Haq (ob. cit.) se concibe como un proceso de expansión de las oportunidades y libertades que pueden disfrutar las personas. Al hacer una analogía entre las ONG y el Desarrollo Humano, podemos revisar lo que dice Flower, (citado en Pineda, 1999), quien indica que las “Organizaciones No Gubernamentales son aquellas que trabajan en beneficio de terceros a partir de la prestación de acciones sociales, incluyendo aspectos socioeconómicos, culturales y políticos”. (p.127).

Podemos encontrar también puntos en común entre lo que hacen las ONG y el Desarrollo Humano en la definición de Fernández (2003), para quien las ONG deben tener una postura bien definida en cuanto al tema de la paz y la democracia. Asimismo, deben ser entes especializados para prestar servicios sociales capaces de acompañar procesos concretos que

demandan las sociedades. “Lo principal es contribuir a nuevas oportunidades: mediante la educación de las personas y la capacitación para ofrecer oportunidades para la vida económica y social. Construir la base social para la paz que avance hacia una sociedad más equitativa.” (p. 55).

Por su parte Revilla (citado en Rodríguez, 2002), considera que las ONG son agentes del Desarrollo Humano ya que están en constante fortalecimiento de la consolidación del tejido social a través del Capital Social, contribuyen a fortalecer la democracia, coadyuvan a la participación social y política construyen una red de ciudadanos con intereses comunes en temas específicos para el desarrollo.

Cierre de ideas

La praxis de las Organizaciones No Gubernamentales y su vinculación con el paradigma del Desarrollo Humano se evidencia algunos aspectos que destacamos como:

- Aflora la conciencia colectiva por ser asociaciones u organizaciones no lucrativas que prestan servicio para mejorar o mantener la calidad de vida de la sociedad.

- Cuentan con un peso específico debido a su singular posición fuera del mercado y del Estado, su tamaño generalmente menor, sus relaciones con los ciudadanos, su flexibilidad, su capacidad de explotar la iniciativa privada en apoyo de fines públicos y la manera de construir el Capital Social.

- Las ONG son autónomas e independientes de los gobiernos, hecho que les permiten cumplir la función de participación en las diferentes áreas relacionadas con la política, la

economía, la cultura y otros aspectos inherentes a la sociedad.

- Las ONG representan la oportunidad para que las comunidades se expresen y ejecuten acciones en inquietudes comunes a partir de la consolidación del tejido social, de las redes de confianza y de la asociatividad que se manifiesta a través del voluntariado que aporta el esfuerzo humano y material.

- Para las ONG, es prioridad, entre otras, la adquisición igualitaria de los servicios, el incremento de las oportunidades sociales, la seguridad para la sociedad, elementos que desde la perspectiva de Sen, ul Haq y el PNUD, son considerados factores fundamentales del Desarrollo Humano, al concebirse como un proceso de expansión de las libertades reales de que disfrutaban las personas. Por ello, las ONG y el Desarrollo Humano se relacionan de manera directa.

REFERENCIAS

GUERRA, Alexis. 2014. **Desarrollo Humano Integral compromiso de todos**. Ediciones del Banco Central de Venezuela y Cátedras Libres de la UCLA. Venezuela.

KLIKSBERG, Bernardo. 2004. **El Capital Social dimensión olvidada del desarrollo**. Ediciones de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad de Carabobo. Primera Edición. Venezuela.

MONTERO, M. .2003. **El marketing en las ONGD La gestión del cambio social**. Editorial Desclée de Brouwer, S.A. España.

LANZ, Rigoberto. 1998. **Temas posmodernos crítica**

de la razón formal. Fondo Editorial Tropikos. Caracas. Venezuela
SEN, Amartya. 2000. **Desarrollo y Libertad.** Colombiana S.A. Editorial Planeta.

FUENTES ELECTRÓNICAS

CUELLAR, Oscar y MORENO, Florinta .2009. "Del crecimiento económico al desarrollo humano. Los cambiantes uso del concepto de desarrollo en América Latina. 1950-2000". Disponible **Ensayos sobre el desarrollo humano.** Editorial Icara. Barcelona. Disponible:

<http://www.otrodesarrollo.com/desarrollohumano/GriffinDesarrolloHumano.pdf>. Consultado: 16 de abril de 2017

DARÍN, Susana y PÉREZ Yudeisy. 2008. "Nuevos paradigmas de la gestión en un cambio de época: de la era industrial a la era del conocimiento, los retos derivados de la globalización". *Ciencia de la Información*. Disponible:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181418336005>. Consultado: 18 de abril de 2017

FERNÁNDEZ ANDRADE, Rubén. 2003. "Las ONG entre lo público y lo privado" *Revista Foro*, 47: 57-61. Disponible en:

<http://www.bdigital.unal.edu.co/29490/1/27942-98991-1-PB.pdf>. 16 de abril de 2017

GRIFFIN, Keith. 2001. "Desarrollo Humano: origen y evolución e impacto" En: Ibarra, Pedro y Koldo Unceta (2001) (eds.). **Ensayos sobre el desarrollo humano.** Editorial Icara. Barcelona. Disponible: <http://www.otrodesarrollo.com/desarrollohumano/GriffinDesarrolloHumano.pdf>. Consultado: 16 de abril de 2017

Organización Internacional del Trabajo. 1979. *Employment, Growth and Basic Needs*. Disponible en: cebem.org/cmsfiles/publicaciones/Desarrollo.pdf. Consultado el 5 de marzo de 2015

PINEDA DUQUE, Javier. 1999. "Las organizaciones sin ánimo de lucro para el desarrollo: Una revisión de su inserción en el concepto de sociedad civil en Colombia" *Innovar*. Disponible en: www.academia.edu/.../Las_organizaciones_no_gubernamentales_ONG_hacia_la_cons. Consultado: 16 de abril de 2017

Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) .1993. *Informe sobre Desarrollo Humano*. Disponible en <http://www.undp.org/content/undp/es/home.html>. Consulta: noviembre, 20. 2015.

_____ 2002. *Informe sobre Desarrollo Humano 2002*. Disponible en <http://www.undp.org/content/undp/es/home.html>. Consulta: noviembre, 20. 2015.

PUTMAN, Robert. 1995. **Declive del Capital Social**. Barcelona. Galaxia Guttenberg. Círculo de lectores. Disponible en: <https://books.google.co.ve/books?isbn=8473563816>. Consulta: 11 de mayo de 2017

RODRÍGUEZ COLMENARES, Isabel. 2002. "Reseña de las ONGs y la política" de Marisa Revilla Blanco (ed.) Cayapa. *Revista Venezolana de Economía Social* [en línea] 2002, 2 (diciembre): [Consulta: 11 de mayo de 2017] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62220409> > ISSN 1317-5734

SALOMON, Lester M. 1999. "La sociedad civil global. Las dimensiones del sector no lucrativo". Bilbao.

Fundación BBVA. Disponible en:
[http://ccss.jhu.edu/wp-](http://ccss.jhu.edu/wp-content/uploads/downloads/2011/08/Belgium_GCS_1_Espanol_1999.pdf)

[content/uploads/downloads/2011/08/Belgium_GCS_1_Espanol_1999.pdf](http://ccss.jhu.edu/wp-content/uploads/downloads/2011/08/Belgium_GCS_1_Espanol_1999.pdf). Consultado. 1 de mayo de 2017
UL HAQ, Mabub. 1996. El Paradigma Del Desarrollo Humano. Disponible en:
<http://www.otrodesarrollo.com/desarrollohumano/MulHaqParadigmaDesarrolloHumano.pdf>. Consulta: 2016, julio 16.

VALLEJO DE LA PAVA, A., 2001. "ONG's: Supuestos, Evidencia y Capacidad", en: *Revista Civilizar*, N° 1, ed. Fondo de Publicaciones de la Universidad Sergio Arboleda, Bogotá D.C. Fecha de consulta 19 de marzo de 2017. Disponible en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28212043003>

World Bank. (2004). "NGO World Bank collaboration". Disponible en:

[http://wbln0018.workbank.org/essd/essd.nsf/d3f59a-](http://wbln0018.workbank.org/essd/essd.nsf/d3f59a-a3a570f67a852567cf00695688/ce6b105aaa19360f85256966006c74e3?OpenDocument)

[a3a570f67a852567cf00695688/ce6b105aaa19360f85256966006c74e3?OpenDocument](http://wbln0018.workbank.org/essd/essd.nsf/d3f59a-a3a570f67a852567cf00695688/ce6b105aaa19360f85256966006c74e3?OpenDocument). Consultado 25 de marzo de 2017

Galería

CEP

Danza de Las Turas

Orlando Pérez es un reconocido fotógrafo barquisimetano que desde hace más de tres décadas se dedica al arte del lente en la región. Las imágenes que presentamos, forman parte de la serie "Danza Las Turas", que Pérez realizó en 2000, a propósito de esta tradicional expresión cultural que se lleva a cabo anualmente en el municipio Urdaneta del estado Lara.

"Jesucristo", como cariñosamente se le conoce en el medio artístico, y quien es uno de los pocos "fotógrafos analógicos" que aun se resisten al cambio, ha presentado su obra en más de 30 exposiciones individuales y colectivas en Lara y el resto del país. Ha sido ganador del Salón de Arte Ecológico de la Universidad Yacambú (1997 y 1999), IX Salón Héctor Rojas Meza del Ateneo de Cabudare (1999) y Mención Especial del Salón Salvador Valero del estado Trujillo (2008 y 2013).

<https://www.facebook.com/orlando.perezfoto?fref=ts>

Danza Las Turas, 2000. Fotografía analógica.

***Información
científica y cultural***

CEH

Reconocimiento internacional para nuestro Director Francisco Camacho

El Director de *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes*, Francisco Camacho, obtuvo Mención Honorífica en el XX Concurso de Monografías del Centro Latinoamericano de Administración para el Desarrollo (CLAD), que en 2017 tuvo como tema la integridad y la ética en la función pública. Camacho, quien participó con otros 11 investigadores de América Latina, el Caribe, España y Portugal a los que se les admitieron sus manuscritos, presentó un ensayo titulado “Justicia, democracia y capacidades: reflexiones éticas sobre el buen gobierno desde el enfoque de desarrollo humano” y fue el único venezolano que presentó un texto para la evaluación del CLAD.

El ganador del Primer Premio del Concurso, fue el costarricense Rafael León Hernández, mientras que el chileno Nicolás Lago Machuca y la española Goizider Manotas Rueda, lograron el Segundo y Tercer Premio, respectivamente. Los reconocimientos fueron entregados en Madrid, el pasado mes de noviembre de 2017, durante la celebración del XXII Congreso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y la Administración Pública.

El Jurado Evaluador estuvo integrado por Oscar Diego Bautista, del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM); Miguel Ángel Suazo, ex coordinador del Área de Ética y Transparencia del Conare y Director Ejecutivo de la Oficina Técnica de la Comisión Nacional de Ética y Combate a la Corrupción de República Dominicana; y

Patricia Guillén Nolasco, Responsable de Gobierno Abierto y Transparencia de la Secretaría de Gestión Pública, dependiente de la Presidencia del Consejo de Ministros del Perú.

El Secretario General del CLAD, Gregorio Montero, expresó al profesor Camacho en comunicación escrita sus “felicitaciones más sinceras por haber obtenido este significativo reconocimiento, especialmente tomando en consideración la calidad técnica de los trabajos presentados.”

El CLAD es un organismo internacional respaldado por Naciones Unidas y tiene más de cuatro décadas de existencia. Se ocupa de temas como la reforma del Estado, la modernización burocrática y el buen desempeño de la administración pública. En su seno alberga representantes de 21 países de América Latina, el Caribe, así como España, Portugal y Angola, éste último como Miembro Observador. El profesor Francisco Camacho forma parte del equipo docente del Programa de Desarrollo Humano del Decanato Experimental de Humanidades y Artes de la UCLA.

Los hacedores de la cultura y la extensión universitaria se dieron cita en la UCLA

El pasado mes de octubre, la Universidad Centrocidental Lisandro Alvarado fue sede del VIII Congreso Nacional de Extensión Universitaria y el IV Congreso Nacional de Cultura (ConCultExt 2017). En este encuentro, estuvieron los representantes varias universidades venezolanas para abordar cuatro áreas temáticas: legal, curricular, gestión y extensión.

La doctora Zulay Tagliaferro, directora de Extensión Universitaria de la UCLA, y el doctor Carlos Figueredo, Director de Cultura, explicaron que estos eventos se organizaron con dos objetivos: la promoción del debate crítico y el fortalecimiento de la extensión universitaria como función integral e integradora, ante las nuevas formas de participación territorial; y la visualización del accionar cultural universitario como un medio para la contribución en el proceso de transformación social, por medio del abordaje de prácticas y conocimientos en los espacios que se establecen entre la academia y el entorno.

La jornada incluyó varias actividades en el auditorio Ambrosio Oropeza de la UCLA, como una velada musical a cargo del Grupo Cantoría, y una conferencia central “Avances de la Extensión en Latinoamérica y realidades de la extensión universitaria en el territorio venezolano”, a cargo de la doctora Teresita Pérez de Maza, de la Universidad Nacional Abierta. Otra conferencia, “Significados de la música venezolana en la Cultura y Extensión Universitaria”, en homenaje a la Orquesta Mavare de Barquisimeto, estuvo a cargo de los investigadores Iván Brito López y Ángel Eduardo Montesinos.

Los aspectos legales de la cultura y la extensión universitaria fueron abordados en una conferencia por el Dr. Freddy Castillo Castellanos, mientras que el tema de la inserción de la extensión y la cultura en el currículo universitario estuvo a cargo de la doctora Betzy Fernández, de la Comisión Nacional de Currículo.

El doctor Leonardo Montilva, ex Vicerrector Académico de la UCLA, disertó sobre la extensión universitaria a 100 años de la Declaración de Córdoba. Los Congresos cerraron con el foro “La Cultura y la Extensión como agentes de transformación social” con los ponentes José Tadeo Morales, de la Universidad de Carabobo; Oscar González, de la Universidad Simón Bolívar; María Blanca Rodríguez, de la Universidad de Carabobo y Zulay Tagliaferro, de la UCLA.

***Moño Suelto High School,
la subversión del recato***

CFE

*A Milagros Camejo Octavio y
a Yolanda “La Negra” Camacho, in memoriam*

Francisco Camacho

Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado

¿Qué hicieron estas tres mujeres, maduras además, para que en los años 80 del siglo pasado se promovieran en su contra severos señalamientos de corruptoras de la moral y del digno ejemplo que deben dar las de su género y edad en un país en el que la desmesura -cuando la crisis económica mostraba sus primeros síntomas-, era un rasgo cultural de primer orden?, ¿cómo es que un alto personero del entonces gobierno central influyó, infructuosamente, para que se suspendieran en Caracas las presentaciones de estas señoras que se atrevieron a hablar públicamente de pasiones impúdicas, de la libertad sexual femenina y de sus experiencias maritales, a veces a favor, a veces en contra, de sus consortes? Cuando leemos en los libretos los consejos que ellas daban a su auditorio con detalles a este tenor: “Cuando esté con su hombre amado, olvídense de que es sujeto de la historia y conviértase en objeto del hombre amado...y si es de varios, conviértase en objeto de consumo masivo”, podemos hallar respuestas a estas interrogantes.

Milagros Camejo Octavio, Dulce “La Gorda”

Rivero y Yolanda “La Negra” Camacho, educadoras de un liceo de Barquisimeto las primeras y secretaria del Poder Judicial la tercera, pueden ser consideradas pioneras en Venezuela de un estilo de oralidad, “cuentaría” de cuentos o lo que hoy se ha dado en llamar stand up comedy, que permite a talentosos artistas hacerse de un dinero extra hablando de pudores. Los de ellas no eran los fenotipos de las sex simbol de la época; parecían más bien, señoras de su casa que sobrellevaban con dignidad el climaterio mientras atendían a sus esposos, hijos y nietos.

Los guiones de sus relatos son una mixtura de erotismo y alusiones pornográficas con los que estas mujeres, confesando abiertamente sus cuitas y aventuras sexuales (reales o imaginarias, poco importa), rebasaron el aforo del Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela. Para entonces, estas barquisimetanas contaron con el padrinzago de Pedro León Zapata, quien desde la Cátedra Libre del Humorismo Aquiles Nazoa de la UCV, impulsó junto con Luis Britto García presentaciones de este particular trío en varios centros nocturnos de Caracas y giras por todo el país.

Milagros y Dulce, viudas; y Yolanda, casada, estaban en la cercanía de la jubilación laboral cuando emprendieron la aventura de hacerse confesoras de intimidades propias y ajenas. En la lectura de los libretos salta la ironía y incredulidad ante afirmaciones como la de la “Gorda” Rivero, quien decía llevar 8 años de “hombre en hombre” y tener a “26 preferidos”. Las Moño Suelto empezaron su periplo de “cuentaría” erótica en tertulias de amigos en Barquisimeto, donde fueron

“descubiertas” por Zapata y Britto en los albores de los 80. Rubén Monasterios, reputado “erotólogo” venezolano de esa época, también dedicó en la prensa palabras de elogio para estas damas.

Desde hacía mucho, sobre todo a Milagros y a Yolanda, miembros de honorables familias de la ciudad, se les reconocía como irreverentes en la para entonces Barquisimeto conservadora, muy a pesar de los avances de la liberación femenina, la píldora anticonceptiva y el movimiento hippie que tanto cautivó a los jóvenes de los años 60 y 70.

¿De qué hablaban estas tres mujeres, amigas desde los años de moceríos en los clubes de la ciudad, cuando se reunían en las noches en casa de Milagros? Seguramente, la prioridad temática de aquellos encuentros no eran las labores domésticas o las preocupaciones que, se supone, debían tener tres amas de casa cuando han pasado los 50 años de existencia.

A decir verdad, tampoco se trataba de un grupo feminista en el sentido estricto de la palabra. Lo suyo no era sexismo; amaban a los hombres, sí, y con sentido de guasa, daban recetas a sus congéneres acerca de cómo hacer entender a los varones que en materia de sexualidad el placer debe ser recíproco. A más del coqueteo, enseñaban a “ponerse al nivel del hombre apetecido”, porque “Los prejuicios pesan demasiado para llevarlos consigo”. Hacían de esas confesiones una cuestión de honor y humor, y eso causaba escozor en algunas pieles sensibles que, a lo interno, seguramente, se hacían cómplices de las picardías narradas por las Moño Suelto. Hay que decir también que hicieron de sus presentaciones tribuna para la crítica política.

Una frase que evoca la teoría de sistemas: “Si usted no encuentra al hombre total, no se achicopale, búsquelo fragmentado” está en uno de esos libretos escritos a máquina (una Olivetti, quizás), que celosamente guarda el hijo de la “Negra”, el cinéfilo Juan Luis Rodríguez. En el mismo texto, con tachaduras a modo de borlas, leemos algunos de los requisitos para las aspirantes a ingresar a la Moño Suelto High School: ser “mayor de edad, indigna de nacimiento, mala esposa, mala madre, mala hija e inteligentísima”.

Eran los tiempos de presagios de la ruptura del orden y de los órdenes, temas que inspiraban a los filósofos de la posmodernidad. La Guerra Fría empezaba a deshelarse, se anunciaba el “fin de la historia” con saldo positivo para el mercado y negativo para el Estado benefactor; la Unión Soviética y su hegemonía hacían aguas y, con el avance tecnológico, la humanidad comenzaba a dar los pininos de la globalización. Las filosofías existencialistas de la posguerra explicaban la angustia del ser ante un mundo que le era ajeno. Las verdades irrefutables entraban en cuestionamiento y los sentimientos reprimidos empezaban manifestarse sin la vergüenza de antaño. Una nueva cultura asomaba sus narices.

En Venezuela, la crisis del rentismo petrolero daba sus primeras señales mientras la sociedad civil pujaba por la reforma del Estado. El desencanto de la política izaba sus banderas, aunque la izquierda conquistaba espacios en gobiernos regionales y en el Poder Legislativo. Esa era la atmósfera mental, moral, cultural y política para cuando las mujeres de la Moño Suelto High School (se inspiraron para ese nombre en la proliferación de centros de capacitación

que se apellidaban con anglicismos) se lanzaron a la aventura de contar intimidades y se hicieron del lema “Ante todo, nada de dignidad”, algo impensable un par de décadas antes.

Se declaraban en contra de “la tenencia del hombre para una sola, ¡eso nunca!” y aconsejaban a las mujeres a que perdieran las esperanzas de conquista de los varones que usan “medias con alpargatas”, o que portan como prendas de vestir “safaris con camisas de flores”, o los que todos los sábados lavan y pulen el carro con cera de la “Tortuguita”, o los que “juegan dominó sin camisa”.

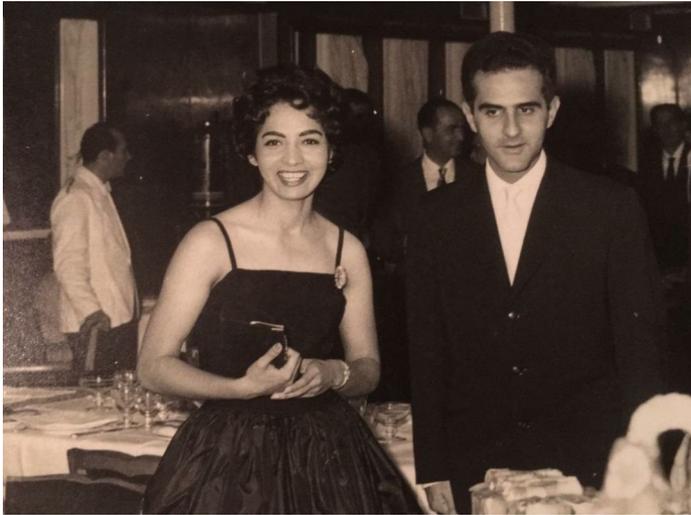
El humanismo que embargaba a cierta intelectualidad devenía en humor en frases como “Amen en su hombre a la humanidad entera”; en sus “clases” pregonaban cierta ingenuidad y garantizaban la formación a sus seguidoras con una “alta capacidad de seducción y sometimiento al hombre”. El “pensum” de la academia contenía las asignaturas coquetería, sexo y economía, relación perfecta y triángulo amoroso.

Juan Luis Rodríguez, hijo de la “Negra” Camacho y albacea de fotos, libretos, notas de prensa y de experiencias compartidas de cuando era un muchachito, tiene una descripción detallada de cada evento que quedó registrado en esos testimonios. Él mismo es uno de ellos.

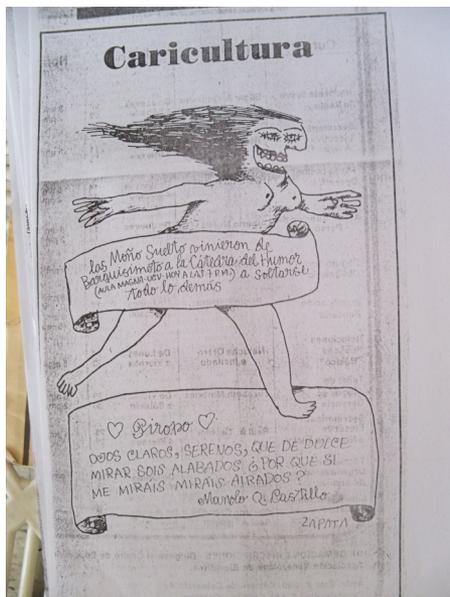
A los organizadores del Festival Internacional de la Oralidad de Barquisimeto, que desde hace más de dos décadas organiza la Unión de Narradores Orales y Escénicos de Venezuela (Unoos), les he oído el reconocimiento al trabajo a estas tres damas que contaban los cuentos que pocos querían contar y que muchos gustaban de oír.



Yolanda, Dulce y Milagros, en una foto de José Sigala, primer Premio Nacional de Fotografía en Venezuela. circa 1985.



La "Negra" Yolanda Camacho y Pablo Choissone, su eterno amigo, en hermosa foto de los años 60 del siglo pasado.



Una caricatura de Zapata en *El Nacional* estuvo dedicada a las "Moño Suelto".

***Índice
acumulado***

CEC

ALMAO M, Jesús R. “Programa de estrategias gerenciales dirigido a docentes para la estimulación musical en estudiantes de 1 a 6 años”. Año 1. Nro. 1. Enero - Diciembre 2013. Pp. 40-56

BOLÍVAR Teolinda y HERNÁNDEZ, Marta. “Encuentro en el barrio Julián Blanco de Caracas. El caso de Marta y Antonio y la necesidad de una vivienda para la familia”. Año 3. Nro. 3. Enero - Diciembre 2015. Pp. 14-30

BRICEÑO C., Alida M. “Programa de capacitación sobre estrategias creativas para gerenciar la enseñanza de la asignatura lenguaje musical”. Año 3, Nro. 3. Enero - Diciembre 2015. Pp. 52-73

CANELÓN, Jesús Eduardo. “Experiencias de enseñanza/aprendizaje en Investigación cualitativa en desarrollo humano”. Año 1. Nro. 1. Enero - Diciembre 2013. Pp. 88-113

CASTELLANOS C. Otto A. “Apreciación del espacio urbano: una mirada al estado del arte de la psicología ambiental.” Año 2. Nro. 2. Enero - Diciembre 2014. Pp. 66-77

DE ANGELIS LEÓN, Ricardo. “Un estudio del significado de las transformaciones socioculturales para niños y jóvenes, y su repercusión en la construcción del capital social.” Año 2. Nro. 2. Enero - Diciembre 2014. Pp. 44-65

GUERRA SOTILLO, Alexandra. “Autoestima y estrés

académico en estudiantes del programa de Licenciatura en Desarrollo Humano de la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado”. Año 4. Vol. 4 Nro. 1. Enero-Diciembre 2016. Pp.83-99

GIMÉNEZ LIZARZADO, Carlos. “Francisco Tamayo y la cuestión del desarrollo”. Año 3, Nro. 3. Enero - Diciembre 2015. Pp. 32-50

GIMÉNEZ FRÉITEZ, Antonio José. “La composición musical asistida por computadora usando melodías indígenas como material temático.” Año 2. Nro. 2. Enero - Diciembre 2014. Pp. 24-43

GIMÉNEZ FRÉITEZ, Antonio José. “SPEÍRA: LA MÚSICA COMO TRAYECTORIAS EN EL ESPACIO”. Año 4. Vol. 4 Nro. 1. Enero-Diciembre 2016. Pp. 46-61

GUERRERO ALCEDO, Jesús Manuel. “Comportamiento sexual de protección en adolescentes: un enfoque desde la psicología positiva”. Año 1. Nro. 1. Enero - Diciembre 2013. Pp. 20-39

MELÉNDEZ PEREIRA, Carlos Alberto. “Aproximaciones teóricas sobre el enfoque de desarrollo humano”. Año 4. Vol. 4 Nro. 1. Enero-Diciembre 2016. Pp. 25-45

IRANZO TACARONTE, Mauricio. “Desarrollo y capital social: una articulación necesaria”. Año 1. Nro. 1. Enero - Diciembre 2013. Pp. 58-87

PHÉLAN, Mauricio. “La Investigación en desarrollo humano local, participación y política social”. Año 1. Nro. 1. Enero - Diciembre 2013. Pp. 12-18

PINEDA, Mary. “Diálogos del cuerpo acción: Naturaleza y práctica de lo vivido.” Año 2. Nro. 2. Enero - Diciembre 2014. Pp. 78-90

RENGIFO, Diana. “Mirada filial a la obra pictórica de César Rengifo.” Año 2. Nro. 2. Enero - Diciembre 2014. Pp. 13-21

SANZ, Juan Francisco y PALACIOS Mariantonia. “¿Cómo se forja una línea de investigación en música?”. Año 4. Vol. 4 Nro. 1. Enero-Diciembre 2016. Pp 9-22

VIVAS, Víctor. “Pobreza multidimensional como privación de capacidades en la comunidad de San Jacinto, estado Lara”. Año 4. Vol. 4 Nro. 1. Enero-Diciembre 2016. Pp. 62-82

ZAPATA GONNELLA, María Fabiana. “El material en la construcción escultórica contemporánea: experimentación e interpretación desde un enfoque mixto investigativo”. Año 3, Nro. 3. Enero - Diciembre 2015. Pp. 74-93

ZAPATA GONNELLA. María Fabiana. “Forma escultórica vs función arquitectónica: Categorías interpretativas de la arquitectura contemporánea”. Año 1. Nro. 1. Enero - Diciembre 2013. Pp. 114-134

***Normas para la
publicación***

CEA

Los manuscritos serán evaluados a través del sistema doble ciego. Los criterios para la aceptación por parte de los árbitros estarán definidos por la calidad del contenido, la presentación debida del material y el cumplimiento de las Normas. Se autoriza la reproducción parcial de los trabajos siempre y cuando se respete la propiedad intelectual y los créditos de la revista. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores. *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes*, sólo publica trabajos inéditos. Los autores deben dejar constancia escrita del cumplimiento de este requisito, a través de carta dirigida al consejo editorial de la revista. De igual manera, deben certificar la autoría del texto con su firma. (Ver formato anexo en sección Naturaleza). Los manuscritos deben consignarse en versión digital (1 CDR) en la Dirección de la Revista, ubicada en la sede del Programa de Desarrollo Humano, edificio de Postgrado del Decanato de Ciencias Económicas y Empresariales de la UCLA, avenida 20 con avenida Morán, Boulevard Universitario, Barquisimeto. Los artículos y ensayos producidos por investigadores de otros estados de Venezuela o de otros países deben ser enviados al correo: mayeutica@ucla.edu.ve.

El idioma de *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes* es el español, aunque se pueden publicar trabajos en portugués y francés. La traducción de los resúmenes en otras lenguas será responsabilidad del Consejo Editorial. En los manuscritos de la sección *Investigación* el autor o los autores (máximo tres) presentará resultados de investigaciones inéditas de carácter empírico en el área de las humanidades y ciencias sociales en un

texto con extensión de entre 20 y 25 cuartillas, incluidas las referencias y el resumen acompañado de los descriptores o palabras clave.

Los textos para la sección de *Ensayos* consistirán en un trabajo sustentado en la discusión de un tema específico relacionado con las humanidades y las ciencias sociales. Su extensión será de entre 20 y 25 cuartillas, incluyendo las referencias y el resumen.

En *Recensiones* se publican colaboraciones referidas al análisis de libros sobre ciencia y tecnología, humanidades, ciencias sociales, educación y temas afines. Tendrán una extensión de hasta tres cuartillas y no llevarán resúmenes ni palabras clave.

Consideraciones en cuanto al formato

Los textos deben presentarse en formato Word, letra Arial 12 puntos, debidamente justificados. Los títulos y subtítulos se escribirán en altas y bajas, se resaltarán en negrillas y estarán centrados. Se entiende por cuartilla una página de veinticinco (25) líneas a doble espacio y un aproximado de sesenta (60) caracteres por línea.

Los manuscritos deben reunir las siguientes condiciones: el título no debe exceder de quince (15) palabras. En la siguiente línea se escribirá los nombres y apellidos del autor (es), seguido del nombre de la sección, departamento, observatorio, institución, etc., a la que pertenece o perteneció durante la elaboración del trabajo. Debe señalarse la dirección o correo electrónico.

Ejemplo:

**Trascendencia del mercadeo social
en la Venezuela del siglo XXI**

María José Pérez Fernández
Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado
Barquisimeto, Venezuela
mariaperez@ucla.edu.ve

El resumen debe informar sobre el objetivo principal y la relevancia del tema, la teoría y la metodología utilizadas, y las conclusiones. Debe contener hasta 250 palabras. Luego del resumen irán las palabras clave o descriptores, los cuales deben ser de hasta cinco (5) palabras. Las palabras clave deben escribirse en minúsculas iniciales y separarse con comas.

Los manuscritos para *Investigación*, comenzarán con una Introducción con sustento teórico y objetivos. Luego, vendrá un apartado dedicado al método (os) y estrategias utilizados por el autor para cumplir con la investigación y en tercer lugar, la parte dedicada a los procedimientos para la interpretación de la información. La última parte será de Conclusiones.

La lista de referencias debe estar completa y organizada alfabéticamente. Todas las citas deben aparecer en las referencias y debe existir correspondencia entre los nombres de los autores y las fechas.

Modos de citar en el texto

Las citas textuales de más de tres líneas irán separadas del cuerpo del texto y se escriben a espacio sencillo, sin comillas y en cursivas. Si se trata de una

cita de menos de tres líneas, se escribe en el cuerpo del texto entre comillas y al mismo espaciado del texto.

En *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes*, seguimos el modelo de apellido (año). Ejemplo: Pérez, (1997)... Pérez y García, (1996). Si la cita es de más de dos autores, colocar el apellido del primero, seguido de la expresión et al, (en cursivas) y el año de la publicación: (Pérez et al, 1996)...Según Pérez et al (1996). Si el mismo autor ha publicado más de un trabajo en un mismo año, usar letras minúsculas (a, b, c....) después del año de la publicación: (Pérez et al, 1996 a). Al final de la cita textual, entre paréntesis, escribir el número de página consultada. Ejemplo: Para González (2010), “No bastan las buenas intenciones en cuestiones morales” (p. 1 2) También, puede usarse el modelo siguiente al final de la cita, sea textual o parafraseada: “Hubo durante la colonia quienes se ocuparon de formar árboles que ayudaban a mantener o a fingir prestigios de hidalguía”. (Briceño Guerrero, 1998: 9)

Imágenes y cuadros

Las imágenes deben ser enviadas en resolución 300 dpi. Todas las fotos digitales deben ser enviadas en archivos separados en formato JPG o TIFF, debidamente identificadas y referidas en el mismo CDR que contenga el artículo o el ensayo. En cuanto a los cuadros y gráficos, deben estar debidamente numerados e identificadas la fuente y el año.

En cuanto a la lista de Referencias

Libros: Escribir el (los) apellido (s) en mayúsculas y el nombre completo en minúsculas con mayúscula inicial. Año de publicación. Título del libro

en negrillas. Número de edición, si la hubiere, ciudad y editorial. Cuando se trate de revistas científicas u otros medios de publicación periódica: apellido (s) en mayúsculas y el nombre completo en minúsculas con mayúscula inicial, año de la publicación, título completo del artículo entre comillas, nombre de la revista en cursivas, volumen en números arábigos y el número de la primera y última página del artículo en números arábigos.

Ejemplo: FERRER, Gonzalo; RAMÍREZ, Carlos.; CÁRDENAS, José Miguel. 1997. "Sinergia de los componentes educativos del curriculum". *Educación y Desarrollo*. 1711-1765.

Periódicos y revistas:

ALCÁCERES, Javier (2002, abril 16). "Amanecerá y veremos si viene la reconciliación entre los venezolanos" [Entrevista a Esteban Quiñones, analista político]. *El País Político*, 4-2.

Tesis y trabajos mimeografiados:

Autor(es). Año. Título de la tesis de maestría o doctorado entre comillas. Nombre de la universidad o institución, ciudad, estado, país y número de páginas.

Fuentes electrónicas:

GONZÁLEZ, Miguel Ángel. 1999. "Fotografía y periodismo. Venezuela moderna". [En línea]. Dirección URL: [Consulta: 22 de Enero de 2013].

Una vez organizado el artículo, ensayo y/o recensión, remitir el CDR acompañado de la comunicación según modelo de carta anexo en sección Naturaleza, junto con la síntesis curricular del autor en no más de seis líneas.

Actualización: diciembre de 2016

Rules for publication

The manuscripts will be evaluated through the double-blind system. The criteria for acceptance by the arbitrators will be defined by the quality of the content, the proper presentation of the material and compliance with the Rules. The partial reproduction of the works is authorized as long as the intellectual property and the credits of the journal are respected. The content of the articles is the sole responsibility of the authors. *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes*, only publishes unpublished works. The authors must leave a written record of compliance with this requirement, through a letter addressed to the journal's editorial board. In the same way, they must certify the authorship of the text with their signature (see attached format in *Naturaleza* section). The manuscripts must be delivered in a digital version (1 CDR) in the Direction Office of the Journal, located at the headquarters of the Human Development Program, Postgraduate Building of the Economic and Business Sciences Deanship of the UCLA, 20th Avenue with Morán Avenue, University Boulevard, Barquisimeto. Articles and essays produced by researchers from other states of Venezuela or from other countries should be sent to the email: mayeutica@ucla.edu.ve.

The language of *Mayéutica Revista Científica de Humanidades y Artes* is Spanish, although manuscripts in Portuguese and French can be published. The translation of abstracts in other languages will be the responsibility of the Editorial Board. In the manuscripts of the *Investigación* section, the author or authors (maximum three) will present

unpublished empirical research results in the area of humanities and social sciences in a text with an extension between 20 and 25 pages, including references and abstract accompanied by descriptors or keywords.

The texts for the *Ensayos* section will consist of an individual work based on the discussion of a specific topic related to the humanities and social sciences. Its length will be between 20 and 25 pages, including the references and abstract.

Collaborations about the analysis of books on science and technology, humanities, social sciences, education and related topics are published in *Recensiones*. They will have an extension of up to three pages and will not contain abstracts or keywords.

Considerations regarding the format

Texts must be submitted in Word format, Arial font 12 points, alignment duly justified. The titles and subtitles will be written in upper and lower case, highlighted in bold and centered. A page is understood as twenty-five (25) double-spaced lines and approximately sixty (60) characters per line.

The manuscripts must meet the following conditions: the title must not exceed fifteen (15) words. In the following line the names and surnames of the author (s) will be written, followed by the name of the section, department, observatory, institution, etc., to which he belongs or belonged during the elaboration of the work. The address or email must be indicated.

Example:

**Transcendence of social marketing
in 21st century Venezuela**

María José Pérez Fernández
Centroccidental University Lisandro Alvarado
Barquisimeto, Venezuela
mariaperez@ucla.edu.ve

The abstract should inform about the main objective and relevance of the topic, the theory and methodology used, and the conclusions. It must contain up to 250 words.

After the abstract will follow the keywords or descriptors, which must be up to five (5) words. Keywords should be written in lowercase letters and separated by commas.

The manuscripts for Investigación, will begin with an Introduction with theoretical support and objectives. Then, there will be a section dedicated to the method (s) and strategies used by the author to comply with the investigation and, thirdly, the part dedicated to the procedures for the interpretation of the information. The last part will be Conclusions.

The list of references must be complete and alphabetically organized. All quotations must appear in the references and there must be correspondence between the names of the authors and the dates.

Ways to quote in the text

Textual quotations of more than three lines will be separated from the body of the text and written in a single spacing, without quotation marks and in italics. If it is a quotation of less than three lines, it is written in the body of the text between quotation marks and at the same spacing of the text.

In *Mayéutica Revista Científica de Humanidades*

y Artes, we follow the surname (year) model. Example: Pérez, (1997)... Pérez and García, (1996). If the quote belongs to more than two authors, place the surname of the first, followed by the expression *et al*, (in italics) and the year of publication: (Pérez *et al*, 1996)... According to Pérez *et al* (1996). If the same author has published more than one paper in the same year, use lowercase letters (a, b, c...) after the year of publication: (Pérez *et al*, 1996a). At the end of the textual quotation, in parentheses, write the page number consulted. Example: For Gonzalez (2010), "Good intentions in moral questions are not enough" (p.12). Also, the following model can be used at the end of the quotation, whether it's textual or paraphrased: "During the colony, there were those who occupied in forming trees that helped maintaining or pretending prestige of nobility " (Briceño Guerrero, 1998:9).

Pictures and charts

Images must be sent in 300 dpi resolution. All digital photos must be sent in separate files in JPG or TIFF format, duly identified and referenced in the same CDR that contains the article or essay. As for the charts and graphs, the source and year must be properly numbered and identified.

Regarding the list of References

Books: Write the surname (s) in uppercase and the full name in lowercase with initial capital. Year of publication. Title of the book in bold. Edition number, if there is any, city and publisher. In the case of scientific journals or other means of periodic publication: surname (s) in uppercase letters and full name in lowercase with initial capital, year of publication, full title of the article in quotation marks, name of the journal in italics, volume in Arabic

numerals and the number of the first and last page of the article in Arabic numerals.

Example: FERRER, Gonzalo; RAMÍREZ, Carlos; CÁRDENAS, José Miguel. 1997. "Synergy of the educational components of the curriculum". *Education and Development* 1711-1765.

Newspapers and magazines:

ALCÁCERES, Javier (2002, April 16). "It will dawn and we will see if reconciliation among Venezuelans comes" [Interview with Esteban Quiñones, political analyst]. *El País Político*, 4-2.

Thesis and mimeographed works:

Author (s). Year. Title of the master's or doctorate thesis in quotation marks. Name of the university or institution, city, state, country and number of pages.

Electronic sources:

GONZÁLEZ, Miguel Ángel. 1999. "Photography and journalism. Modern Venezuela ". [Online]. URL: [Query: January 22, 2013].

Once the article, essay and/or review has been organized, send the CDR accompanied by the communication according to the model letter attached to the *Naturaleza* section, alongside the author's curricular synthesis in no more than six lines.

Update: December 2016

Règles de publication

Les manuscrits seront évalués à travers du système en double aveugle. Les critères d'acceptation des arbitres seront définis par la qualité du contenu, la présentation correcte du matériel et l'accomplissement des Normes. La reproduction partielle des travaux est autorisée chaque fois qu'on respecte la propriété intellectuelle et les crédits de la revue. Le contenu des articles est responsabilité exclusive des auteurs. *Mayéutica Revue Scientifique d'Humanité et d'Arts*, publie uniquement des travaux inédits.

Les auteurs doivent laisser une attestation par écrit de l'accomplissement de cette condition requise, à travers d'une lettre dirigée au conseil éditorial de la revue. Ils doivent valider également le texte avec sa signature. (Voyez format annexe : section Natureza). Les manuscrits doivent être remis en version digitale (1 CDR) à la Direction de la Revue, Bureau du Programme de Développement Humain, bâtiment d'Études Supérieurs Faculté de Sciences Économiques de l'UCLA (Université Lisandro Alvarado), avenue 20eme avec Morán, Boulevard Universitaire, Barquisimeto. Les articles et les essais produits par des enquêteurs d'autres états du Venezuela ou d'autres pays doivent être envoyés par courrier électronique : mayeutica@ucla.edu.ve.

La langue utilisée par *Mayéutica Revue Scientifique d'Humanité et d'Arts* est l'Espagnol, bien que des travaux puissent être publiés en Portugais et Français. La traduction des résumés sera responsabilité du Conseil Éditorial. Par rapport aux manuscrits soumis à la section de Recherche, l'auteur

ou les auteurs (trois au maximum) présentera des résultats de recherches inédites de caractère empirique sur le plan de l'humanité et des sciences sociales dans un texte étendu d'entre 20 et 25 feuillets, les références sont inclus et le résumé doit être accompagné des descripteurs ou des mots-clés.

Les textes soumis dans la section d'Essais consisteront en un travail individuel soutenu par la discussion d'un sujet spécifique relatif à l'humanité et les sciences sociales. Texte étendu d'entre 20 et 25 feuillets, en incluant les références et le résumé. Dans la section Recensiones, on publie des collaborations rapportées à l'analyse de livres sur la science et la technologie, des humanités, des sciences sociales, l'éducation et des sujets connexes. Ils auront une extension de trois feuillets au maximum et ils n'incluront pas de résumés ni de mots-clés.

Considérations à prendre par rapport au format

Les textes doivent être présentés sous format Word, Arial 12, et ajustement des marges. Les titres et les sous-titres doivent être écrits en hauts et bas, avec des caractères gras et centrés. On entend par feuillet une page de vingt-cinq (25) lignes à double espace et soixante (60 environ) caractères par ligne. Les manuscrits doivent atteindre les conditions suivantes : le titre ne doit pas dépasser quinze (15) mots. On écrira les noms et les noms de famille de l'auteur dans la ligne suivante, suivi du nom de la section, du département, de l'observatoire, de l'institution, etc., d'adhérence au moment de l'élaboration du travail. Le courrier électronique doit être marqué. Exemple :

Transcendance de la commercialisation sociale au Venezuela pendant le XXI^e siècle

Marie José Pérez Fernández
Universidad Lisandro Alvarado Barquisimeto,
Venezuela
mariaperez@ucla.edu.ve

Le résumé doit renseigner l'objectif principal et l'importance du sujet, la théorie et la méthodologie utilisée, et les conclusions. Il doit contenir jusqu'à 250 mots. Le résumé doit inclure les mots clés ou les descripteurs, jusqu'à cinq (5) mots au plus. Les mots clés doivent être écrits en minuscules initiales et séparés par virgule. Les manuscrits Recherche, commenceront par une Introduction avec un soutien théorique et des objectifs. Tout de suite, une partie consacrée à la méthode aura lieu et des stratégies utilisées par l'auteur pour atteindre le but de la recherche et troisièmement, la partie consacrée aux procédures pour l'interprétation de l'information. Finalement Les Conclusions. La liste de références doit être complète et organisée alphabétiquement. Les citations doivent apparaître dans les références et une correspondance doit exister entre les noms des auteurs et les dates

Manières de citer dans le texte

Les citations textuels de plus de trois lignes seront séparées du corps du texte et écrits en interligne simple, sans des guillemets et des caractères italiques. S'il s'agit d'une citation de moins de trois lignes, elle sera écrite dans le corps du texte entre guillemets en utilisant le même type d'interligne du texte.

Mayéutica Revue Scientifique d'Humanité et d'Arts, suit le modèle de nom de famille (année). Exemple : Pérez, (1 997)... Pérez et García, (1 996). Si la citation a plus de deux auteurs, il faut placer le nom de famille du premier auteur, suivi de l'expression et al, (caractères italiques) et l'année de la publication : (Pérez et al, 1 996)... Selon Pérez et al (1 996). Si le même auteur a publié plus d'un travail dans la même année, il faut utiliser des caractères minuscules (a, b, c ...) après l'année de la publication : (Pérez et al, 1 996 a). À la fin de la citation textuelle, entre parenthèses, le nombre de page consulté doit être placé. Exemple : Selon González (201 0), "les bonnes intentions ne suffisent pas par rapport aux questions morales" (p. 1 2). Le modèle suivant peut s'employer à la fin de la citation, soit textuelle ou paraphrasée : "Il y a eu durant la colonie ceux qui se sont occupés à former les arbres qui aidaient à maintenir ou à feindre des prestiges de noblesse". (Briceño Guerrier, 1998 : 9)

Images et tableaux

Les images doivent être envoyées sous résolution 300 dpi. Les photos digitales doivent être envoyées à travers des fichiers séparés au format JPG ou TIFF, identifiés et rapportés dans le même CDR qui contient l'article ou l'essai. En ce qui concerne les tableaux et les graphiques, ils doivent être dénombrés et la source et l'année identifiées.

En ce qui concerne la liste de Références

Livres : Écrivez le (les) nom (s) en majuscules et le prénom complet en minuscules avec une majuscule initiale. Année de publication. Titre du livre en caractères gras. Nombre d'édition, s'il existait, ville et éditorial. Quant aux revues scientifiques ou d'autres

moyens de publication périodique : nom en majuscules et le prénom complet en minuscules avec une majuscule initiale, année de la publication, titre complet de l'article entre guillemets, nom de la revue (caractères italiques), volume en chiffres arabes et le nombre de la première et dernière page de l'article en chiffres arabes. Exemple : FERRER, Gonzalo; RAMIREZ, Carlos.; CARDENAS, José Miguel. 1 997. "Synergie des composants éducatifs du curriculum". *Éducation et Développement*. 1 71 1-1 765.

Journaux et revues :

ALCÁCERES, Javier (2002, avril 1 6). "Il fera jour et nous verrons si la réconciliation vient entre les Vénézuéliens" [Une entrevue à Esteban Quiñones, analyste politique]. *Le Pays Politique*, 4-2.

Thèses et travaux mimeographiés :

Auteur. Année. Titre de la thèse de maîtrise ou titre de docteur entre guillemets. Nom de l'université ou d'institution, ville, état, pays et nombre de pages.

Sources électroniques :

GONZÁLEZ, Miguel Ángel. 1 999. "Photographie et journalisme. Le Venezuela moderne". [En ligne]. Adresse URL : [Document consulté : le 22 janvier de 201 3].

Une fois que l'article, l'essai ou recension soit organisé, remettez le CDR accompagné de la communication selon le modèle annexe, dans la section Naturaleza, avec le CV de l'auteur comme pièce adjointe, six lignes au plus.

Mise à jour : décembre 2016

Hacia una adecuación métrica del Himno Nacional de la República Bolivariana de Venezuela

Gerardo Manuel Roa
*Sociedad Venezolana de
Musicología
Maracay, Venezuela
maracayarpa@gmail.com*

*Musicólogo, clarinetista, compositor e
investigador. Magister en Musicología
Latinoamericana (Universidad Central de
Venezuela, 2016). Profesor de Educación Musical
(Universidad Pedagógica Experimental
Libertador, 2009). Clarinetista fundador activo de
la Orquesta Sinfónica de Aragua (1990).
Actualmente realiza estudios de Doctorado en
Ciencias de la Educación, en la Universidad
Bicentenario de Aragua (2017).*

Recibido: 1 de abril de 2017 / Aceptado: 9 de noviembre de 2017

RESUMEN

Una de las finalidades de la musicología sistemática, es la de solucionar los problemas que afectan la comprensión de los temas musicales emblemáticos de la manera más eficiente. Por esa razón, este artículo pretende demostrar que existen formas más precisas de establecer una notación métrica proporcionada de la música del Himno Nacional de la República Bolivariana de Venezuela. Esto es debido a que presenta una reiteración acentual pertinaz, lo cual menoscaba su gloriosa interpretación. Para demostrar esta intrépida afirmación, se aplican en el estudio métrico del emblemático *Gloria al Bravo Pueblo* algunos aspectos fenomenológicos y perceptivos, así como los fundamentos del análisis musical establecido por diversos investigadores. Para ello se utilizan los postulados teóricos y analíticos abordados por los norteamericanos Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, por el musicólogo chileno radicado en nuestro país Humberto Sagredo Araya, por los tratadistas argentinos Francisco Kröpfl y María del Carmen Aguilar, y por el estudioso cubano Rolando Antonio Pérez Fernández. Dado que nuestra finalidad es proponer una métrica lógica en el Himno Nacional y a fin de comprender esta adecuación, establecemos una comparación estructural con otros temas similares. Luego de haber estudiado sus características acentuales y rítmicas, establecemos una notación hipermétrica en las partituras, la cual sugerimos como la solución más eficaz.

Palabras clave: Himno Nacional, República Bolivariana de Venezuela, notación métrica, patrones perceptivos, ritmo musical.

Towards an Adequate Musical Notation of the National Anthem of the Bolivarian Republic of Venezuela

SUMMARY

This article aims to demonstrate that the National Anthem of the Bolivarian Republic of Venezuela has notational deficiencies, mainly in the type of compass used. Certain fundamentals of musical analysis established by different researchers are considered. Some theoretical principles are addressed by the americans Fred Lerdaahl and Ray Jackendoff, the Chilean musicologist based in our country Humberto Sagredo Araya, the argentine writers Francisco Kröpfl and María del Carmen Aguilar, and by the Cuban Rolando Antonio Pérez Fernández, among others. Some phenomenal and perceptive aspects are applied to the metric analysis of the National Anthem; among these, the Gestalt laws and the constitutive elements of the metric structure contemplated by the Generative Theory of Tonal Music. Given that our purpose is to establish an effective metric in the emblematic *Gloria al Bravo Pueblo* and in order to understand this adequacy, we propose a structural comparison with other similar topics. After having studied its characteristics, both accent and notational, we propose a hypermetric notation in the scores and present the conclusions advocating this solution.

Keywords: National Anthem, Bolivarian Republic of Venezuela, metric adaptation, perceptive patterns, musical rhythm.

Vers une notation musicale adéquate de l'Hymne National de la République Bolivarienne du Venezuela

RÉSUMÉ

Le présent article essaie de démontrer, que l'Hymne National de la République Bolivarienne du Venezuela présente des déficiences de notation, principalement le type de compas employé. On prend en considération des certains fondements de l'analyse musicale, établis par de divers enquêteurs. Des principes déterminés théoriques réalisés sont abordés, tels que les Nord-Américains Fred Lerdahl et Ray Jackendoff, le musicologue chilien résidé au Venezuela Humberto Sagredo Araya, les auteurs de traités argentins Francisco Kröpfl et Marie del Carmen Aguilar, et le Cubain Roland Antonio Pérez Fernández. Quelques aspects par rapport à l'analyse métrique de l'Hymne National phénoménologiques et perceptifs s'appliquent, entre ceux-ci, les lois de la Gestalt et les éléments constitutifs de la structure métrique contemplés par la Théorie Générative de la Musique Tonale. Étant donné que notre but est d'établir une métrique efficace à propos du *Gloria al Bravo Pueblo* et pour comprendre cette adéquation, nous projetons une comparaison structurelle avec d'autres sujets similaires. Après avoir étudié ses caractéristiques accentuelles et de la notation, nous proposons une annotation hypermétrique dans les partitions et présentons les conclusions en plaidant par cette solution.

Mots clés : Hymne National, République Bolivarienne du Venezuela, adéquation métrique, patrons perceptifs, rythme musical

Introducción

Cuando tenemos que ejecutar las partituras publicadas en nuestro país, por lo general, los textos musicales nos imponen su autoridad y la fuerza de la costumbre nos obliga a aceptar la notación presentada de manera irreflexiva; pero si necesitamos adaptar alguna de esas piezas a un determinado formato instrumental, entonces podríamos darnos cuenta de que algunas veces presentan fallas notacionales las cuales afectan su interpretación. Esto nos plantea una disyuntiva: o repetimos los problemas, o buscamos una solución; con esto último podríamos pensar que estamos atentando contra nuestro patrimonio musical.

Precisemos que en las actuales partituras de nuestro Himno Nacional de la República Bolivariana de Venezuela (en lo sucesivo Himno Nacional o *Gloria al Bravo Pueblo*), está presente un problema métrico. Para demostrar esta atrevida afirmación, en el transcurso de este trabajo se realizarán algunas puntualizaciones teóricas efectuadas por diversos tratadistas, quienes han abordado el análisis del ritmo musical desde el ámbito científico.

Prescribimos que la cifra indicadora de compás en dos cuartos ($2/4$), presente en nuestro Himno Nacional, produce un acento métrico reiterado cada dos tiempos. Esta insistencia métrica no permite la tensión y distensión rítmica proporcional que deben contener los compases, impidiendo la flexibilidad expresiva que deberían tener las diferentes estrofas. El reajuste métrico que proponemos establecer con una adecuación a compás de cuatro cuartos ($4/4$), efectúa los acentos métricos cada cuatro tiempos. El distanciamiento del énfasis métrico va a permitir una mejor comprensión e interpretación de las estrofas, ya que le proporciona fluidez a las frases musicales. Si en

estos últimos años se han realizado algunos ajustes en los símbolos patrios venezolanos, tales como la octava estrella en la bandera y la dirección del caballo en el escudo, ¿por qué no adecuar la métrica de nuestro Himno Nacional? Influir en los reajustes notacionales del *Gloria al Bravo Pueblo* para cantarlo con mayor entusiasmo: ese es el objetivo del presente trabajo, lo cual discutiremos a continuación.

Bases teóricas y objetivos

A fin de comprender la notación y la acentuación métrica presente en nuestro actual Himno Nacional, nos proponemos realizar una confrontación notacional de las cifras indicadoras de compás con otros himnos. Con respecto a la comparación musical, Saussure (1945), postula que la investigación sobre el comportamiento de una lengua se fundamenta en el estudio de sus identidades, diferenciaciones, valores y oposiciones. Se podría objetar esta referencia, aduciendo que la música emplea medios de expresión incompatibles con el lenguaje; por el contrario, precisemos que el denominado «lenguaje musical», utiliza recursos similares a los del lenguaje hablado y escrito, debido a que opera con términos afines con éste tales como discursividad, acentuación, sintaxis y segmentación.

Esto lo ratifican Lerdahl y Jackendoff (1983), al señalar que las investigaciones realizadas en los años setenta en torno a la ciencia cognitiva, estimularon la confluencia de la música, la lingüística y la psicología como ramas de estudio con intereses comunes, hecho confirmado por Pérez (1986). A fin de reforzar la cita de Saussure, Clarac, citando a Pouillon, propone lo siguiente:

Si es posible alcanzar una generalidad, es en la diferencia misma donde se la encontrará, previamente a toda comparación y fundando así a ésta sobre una base sólida. Para proceder de tal modo, es necesario admitir que la diferencia o el conjunto de las diferencias que constituyen una cultura particular no es un dato natural que bastaría recoger, sino que se trata de una organización sistemática de la que sólo un análisis estructural permite dar cuenta. (Clarac, 1976: 16)

Los aspectos metodológicos que emplearemos en el estudio métrico del Himno Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, se fundamentan en el denominado análisis fenomenológico. Según Ástor (2002), este enfoque de investigación se originó a partir de los trabajos realizados por el filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938), pensamiento que aún influye en todas las áreas del conocimiento.

En el campo de estudio musical, esta teoría considera que el sujeto humano percibe «entidades», las cuales generan una suspensividad y requieren de una resolución. Esto lo ratifican Kröpfl y Aguilar (1989), al establecer que en el análisis musical resulta esencial tomar en cuenta las “funciones suspensivas y resolutivas” de las estructuras. Según estos autores, los fenómenos musicales están estrechamente vinculados a la sensorialidad humana, y por ello se emplean en su análisis sistemático algunos principios de la denominada «teoría de la percepción de configuraciones» o Gestalt. En este tipo de investigación, se afirma que el hombre percibe «formas» (gestalten en alemán), es decir, improntas

dinámicas que permanecen en su conciencia como una señal. Referiremos en este trabajo al acento como una de esas improntas definitorias de la métrica, las estructuras y las formas musicales. Esto lo confirma Sagredo (1988), al postular que la tendencia natural de la mente es la de construir esquemas referenciales, siendo el acento musical una de dichas referencias.

Los tipos de acento que estudiaremos son los abordados por Kröpfl y Aguilar (op. cit.), correspondientes al “acento posicional” o primer sonido, al “acento agógico” o mayor duración y al “acento métrico”, conformado por la convergencia de varios tipos de acento. Omitiremos de estos autores al “acento tónico” o melódico, porque no ejerce influencia en la métrica y al “acento dinámico” o énfasis gráfico indicado en las notas musicales con el signo >, por no estar presente en nuestro Himno Nacional. En el año de 1905, Hornbostel ya había anticipado las investigaciones en torno al acento musical en sus aspectos perceptivos, al reseñar lo siguiente:

Los experimentos psicológicos nos han enseñado que no tan sólo la intensidad y la duración (acento dinámico y temporal) tienen efectos rítmicos. Cada característica que distingue un tono de otro, o sea, altura, timbre, etc., puede reclamar la atención y otorgar (subjétivamente) al sonido respectivo un acento (acento psicológico). Estas diversas posibilidades de acentuación pueden poseer diversos grados de eficacia, dependiendo de lo acostumbrados que estemos a tomar en consideración uno u otro elemento en la percepción sensorial. (Hornbostel, referido por

Metodología

A fin de comprender el problema métrico al que hacemos referencia, mostraremos de forma sucesiva cinco versiones del Himno Nacional que ostentan la cifra indicadora en compás en dos cuartos (2/4); esta notación la cuestionamos, porque presentan los acentos métricos muy próximos. Luego compararemos la notación musical de esas ediciones con otras versiones no oficiales del Himno Nacional, y con varias canciones patrióticas del siglo XIX que ostentan el compás de cuatro cuartos (4/4 o C), el cual nos proponemos aplicar de manera justificada. Sin embargo, no presentaremos las partituras completas, porque consideramos que al explicar los primeros compases de las estrofas cantadas, dejamos evidenciado el inconveniente notacional. Para el estudio de la estructura métrica presente en nuestro *Gloria al Bravo Pueblo*, nos apoyaremos en la acentuación del texto referida por Sagredo (1988), la cual aplicaremos a diversos segmentos cantados.

Luego, presentaremos un extracto del Himno Nacional donde se estudiarán en las dos primeras estrofas las características del acento posicional y el acento agógico estudiados por Kröpfl y Aguilar (op. cit.). Para dejar evidenciada la secuencialidad y la acentuación métrica de la frase musical, empleamos una malla de puntos por debajo de las notas y a la izquierda, representamos los diferentes niveles métricos de forma vertical, prescripción que establecen Lerdahl y Jackendoff (1983). En este trabajo, no trataremos el análisis de la estructura de agrupación de las notas musicales, debido a que, según Lerdahl y

Jackendoff (op. cit.), este componente no influye en la conformación métrica. De ser necesario y para reforzar alguna explicación, utilizaremos los términos tradicionales del análisis musical. Por último, proponemos una solución notacional y presentamos las conclusiones correspondientes.

Interpretación de la información

A continuación, mostramos la primera página de una versión oficial del Himno Nacional de Venezuela realizada para coro y piano por Vicente Salias y Juan José Landaeta, a fin de observar la cifra indicadora de compás en dos cuartos (2/4), notación métrica que cuestionamos.

Figura 1. Una versión oficial del “Himno Nacional de Venezuela” para coro y piano (s. f.)

Continuamos en la Figura 2, con un extracto de la primera página de la “Edición Oficial” del Himno Nacional de Venezuela del año 1947, para cuatro voces mixtas y piano.

Figura 2. Extracto de la primera página de la “Edición Oficial [del año] 1947”, del Himno Nacional de Venezuela para cuatro voces mixtas y piano

Figura 3. Primer sistema notacional del Himno Nacional de Venezuela, en una versión para coro mixto