

La danza nacionalista: Folklore y cultura popular para el proyecto de nación en Venezuela

Sylvia María Camacho Castejón

*Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Barquisimeto Dr. Luis Beltrán Prieto Figueroa*

*Venezuela
scamacho@ipb.upel.edu.ve*

Recibido 1 de julio de 2021/ Aprobado 15 de septiembre de 2021

*Profesora de Educación Media (Instituto Universitario de Mejoramiento Profesional del Magisterio), especialista en Gerencia Cultural (Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez), magister scientiarum en Planificación de la Educación Superior (Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez), doctora en Cultura Latinoamericana y Caribeña (Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Instituto Pedagógico de Barquisimeto).
Coordinadora de Extensión Socio-Cultural Universidad Pedagógica Experimental Libertador- Instituto Pedagógico de Barquisimeto.*

<https://orcid.org/0000-0003-4578-2782>



La danza nacionalista: Folklore y cultura popular para el proyecto de nación en Venezuela

Resumen

La presente investigación tuvo como propósito reconstruir desde la perspectiva de la historia social y a través de la revisión e interpretación documental y de entrevistas a profundidad, la dinámica artístico cultural de la Danza Nacionalista venezolana, como expresión del folklore y la cultura popular en el período 1948-2015. En sus orígenes, la Danza Nacionalista impulsada desde el Retablo de Maravillas, al cuyo frente estuvo el escritor Manuel Rodríguez Cárdenas, fue parte de un proyecto político para fomentar el sentido de nación entre los pobladores de un país que, pese a su riqueza minera, estaba desintegrado desde su creación como república en el primer tercio del siglo XIX. Abordamos el transcurrir histórico de la danza, así como algunas precisiones conceptuales sobre la danza, cultura popular, folklore y nación. Vista en el tiempo, vale afirmar que la Danza Nacionalista, que luego adquiere la denominación de Danzas Venezuela, se ganó su espacio en el quehacer artístico y en el imaginario popular del país, imaginario arraigado en la figura de Yolanda Moreno, “la bailarina del pueblo venezolano”.

Palabras clave: Danza Nacionalista, Folklore, Cultura, Nación, Yolanda Moreno.

Danza nacionalista: Folklore and popular culture for the project of nation in Venezuela

Abstract

The purpose of this research was to reconstruct from the perspective of social history and through documentary review and interpretation and in-depth interviews, the artistic-cultural dynamics of the Danza Nacionalista in Venezuela, as an expression of folklore and popular culture in the period 1948-2015. In its origins, the Danza Nacionalista promoted from the Retablo de Maravillas, led by the writer Manuel Rodríguez Cárdenas, was part of a political project to promote a sense of nation among the inhabitants of a country that, despite its mining wealth, was disintegrated since its creation as a republic in the first third of the 19th century. We address the historical passing of dance and some conceptual details about dance, popular culture, folklore and nation. Seen in time, it is worth affirming that the Danza Nacionalista, which later acquired the denomination of Danzas Venezuela, earned its space in the artistic endeavor and in the popular imagination of the country, an imaginary rooted in the figure of Yolanda Moreno, the “bailarina del pueblo venezolano”.

Key words: Danza Nacionalista, Folklore, Culture, Nation, Yolanda Moreno.

Introducción

El folklore y la danza

La danza nacionalista en Venezuela como componente de un proyecto político tiene sus simientes en el gobierno de Rómulo Gallegos a través del Instituto del Folklore que lideró Juan Liscano. Truncada la gestión de Gallegos por el golpe de Estado perpetrado en noviembre de 1948, se le dio continuidad al proyecto de la danza nacionalista con otros visos durante la Junta Militar (1948-1952) y hasta 1958, en la administración del general Marcos Pérez Jiménez.

Se trató de un proyecto para fomentar del sentido de nación a través del arte y del acervo del folklore en sus distintas expresiones en el interior del país, de tal manera de impulsar una unidad emocional y psicológica entre los venezolanos, independientemente de donde viniesen. Esta empresa tuvo una primera fase en el Festival de la Tradición que organizó Juan Liscano en 1948 en el periodo de gobierno de Gallegos, pero se concretó durante el régimen de Pérez Jiménez y se consolidó con el advenimiento de la democracia.

El movimiento dancístico en Venezuela como una manera de construir el sentido de nación en la segunda mitad del siglo XX, tiene sus orígenes en un contexto intelectual que tenía entre sus intereses el estudio del folklore, término usado para definir las expresiones culturales del pueblo llano y sus tradiciones mágico religiosas, sobre todo en las zonas rurales y en las periferias de las ciudades. Influenciados por la corriente funcionalista en el país que llegó a través de los llamados “folklorólogos” Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera-, se dio un inusitado empuje al registro de las manifestaciones folklóricas como parte de una política de Estado.

El término folklore

La palabra folklore aparece por primera vez impresa en la revista *The Atheneum* de Londres el 22 de agosto de 1846, en la que se publica una carta firmada por Ambrosio Merton, seudónimo del arqueólogo e investigador de tradiciones William John Thoms, con fecha 16 de agosto. Por folklore se entendía las antigüedades populares o la literatura popular. Thoms pide en esa carta que sean recogidas con destino a las nuevas generaciones, los usos, costumbres, ceremonias, supersticiones, baladas y proverbios del “tiempo viejo”, de lo que consideraba ya mucho se había perdido, pero de lo que aún hay mucho que podría ser rescatado. Moya (1972), refiere que la palabra folklore desde entonces se constituye en bandera a cuya sombra todos trabajan en la misma orientación

La palabra compuesta Folk-lore, deriva de la lengua sajona. Folk, pueblo, lore, saber; en este caso, saber del pueblo. Así, el folklor tiene sus bases en tiempos antiguos y en cierto modo puede ser considerado en sus orígenes como una ciencia que recoge las manifestaciones de los pueblos.

Moya (1972) afirma que es “el estudio científico, parte de la antropología cultural, que estudia el hecho cultural de cualquier pueblo que se caracteriza principalmente por ser tradicional, funcional y anónimo” (p. 35.) Mientras que el venezolano Juan Liscano asegura que:

El folklore es una facultad, un estado de alma colectivo, un modo de conocer, de conocimiento propio del pueblo, una manera de expresarse. El folklore es el conocimiento por comunión que tiene siempre

determinados grupos humanos en contraposición con el conocimiento por distinción (Liscano, 1976, p.15).

El folklore se define como una ciencia que estudia aspectos vitales de la vida de los pueblos, hechos culturales de una colectividad tiene como característica el ser anónimo, funcional, empírico y se transmite en forma tradicional identificando la entidad nacional. En un tiempo, para los antropólogos el folklore era parte de la cultura, pero no su totalidad y que en su área se incluyen mitos, leyendas, cuentos, proverbios, adivinanzas, los textos hablados y otros cantos, como también otras formas de menor importancia; pero no arte, danza, música, vestuario, medicina, costumbres o creencias folklóricas. Como vemos, se trata de obras de una data no reciente, lo que nos lleva a la idea de que puede haber una redefinición de ese “conocimiento propio de un pueblo”.

El uso del término folklore en Venezuela

En Venezuela, desde el siglo XIX, un conjunto de autores y obras constituyen antecedentes de estudio y recopilación de la cultura nacional que desde las primeras décadas del siglo pasado intentan mostrar escenas de la vida cotidiana y costumbres de las regiones del país. Se pueden apreciar imágenes y textos de faenas de trabajo, fiestas, diversiones, usos y formas de lenguaje que se han repetido a través de generaciones, recreándose y ajustándose a los cambios sociales, pero es desde el folklore cuando se vislumbra un matiz científico al estudio de estas expresiones. Acosta Saignes (1980), lo asocia a lo que denomina costumbrismo. “...podemos señalar corrientes desprendidas del costumbrismo: una literaria, denominada criollismo; otra histórica, o sea, el tradicionalismo y una tercera constituida por el esfuerzo para conocer científicamente nuestro mundo cultural, formado por los primeros cultivadores del folklore en Venezuela” (p. 12).

En la fase inicial de ese proceso de exploración de costumbres, lenguas y expresiones culturales se observan dos influencias: la del romanticismo heredado de Europa, pero con rasgos propios de nuestras tierras, exaltando la vida sencilla y tradicional; igualmente, el interés por lo popular, que en su anhelo de reinterpretar el pasado histórico de una manera científica o positivista esforzándose en la recopilación y clasificación de materiales culturales, ha generado estudios sobre ciertas temáticas, como las investigaciones pioneras realizadas por Lisandro Alvarado.

Para Liscano (1976), en estas primeras fases de investigación folklórica se puede mencionar las obras de Tulio Febres Cordero, Francisco Tosta García, Francisco de Sales Pérez, Daniel Mendoza, Luis Delgado Correa, Gonzalo Picón Febres, Miguel Tejera, Miguel Mármol, Carlos González Bona, entre otros. Estas figuras escribieron sobre el tema de la danza en la célebre revista *El Cojo Ilustrado*, que se mantuvo entre 1892 y 1915.

Según Acosta (1980), la difusión iniciada por *El Cojo Ilustrado*, continuó en 1918 con la revista *Cultura Venezolana*, órgano de la Sociedad Venezolana Americanista de Estudios Libres y la publicación de otras obras como el *Cancionero popular venezolano* de José E. Machado, de 1919, y *Frases criollas*, de Víctor Ovalles en 1935. Ya para entonces se considera al folklore como el alma del pueblo, por ello estudió con interés las costumbres de este, sus formas de lenguaje y sus expresiones gráficas. Otros intelectuales en la década del 40 se interesaron

en las manifestaciones folklóricas. Entre ellos, destacan Francisco Tamayo, director del Museo de Ciencias Naturales, Walter Dupoy, Tulio López, Gilberto Antolínez, Tulio Febres Cordero y J.M Cruxent, integrantes de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía. Varios de ellos desde la revista *Acta Venezolana* insistían en la pertinencia de los estudios del folklóre reclamando para ello el carácter de una labor científica, metódica, que las distanciaron de las aficiones o de las insignificantes recolecciones de información.

Para Acosta (1980), el primer intento de sistematización teórica del folklóre, fue de Eloy G. González, quien dictó en el Instituto Pedagógico de Caracas un curso sobre este tema. En sus orientaciones, insistió en relacionar estrechamente el folklóre con dos disciplinas: la psicología, de donde obtenía la explicación de los comportamientos humanos en forma colectiva y sus motivaciones subjetivas; y la historia que aporta al folklóre conocimientos y es auxiliar en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Llama la atención la ausencia de consideraciones metodológicas que pudieran servir de referencias al proceso de investigación a la etapa de recolección de datos. A la luz de estas explicaciones, Liscano (1976) destaca que se inició en el estudio del folklóre en 1938, pero no en términos profesionales sino más bien como una experiencia de vida.

Entre el folklóre y la cultura popular

El investigador venezolano Enrique González Ordosgoitti, presenta un mapa histórico acerca de la manera como el concepto de folklóre ha migrado al de cultura popular o en algunos casos a cultura subalterna, para hacer referencia a ámbitos sociales distintos a los de las élites. Ordosgoitti, (1998) habla de los “folklorólogos” argentinos de tendencia funcionalista, con presencia en el país entre los años 30 y los 70 del siglo pasado.

Igualmente, está la “corriente peruana”, marcadamente marxista, primero con Arguedas (1950), luego con Aníbal Quijano (1960), con énfasis en el aspecto político de dominación de los sectores populares por parte de las “clases dominantes”; la cultura popular, del argentino Mario Margullis y el término de cultura subalterna surgido en los años 70, de la mano de los italianos Alberto Cirese y Lombardi Satriani, ambos influidos en las ideas de Antonio Gramsci. Todos ellos, salvo los “folklorólogos” argentinos, aun en nuestros días tienen significativo apoyo en medios académicos e intelectuales.

Considerando lo señalado por los autores, hay diferencias entre lo folklórico y lo popular que pueden verse no necesariamente desde una lógica de dominación de una clase social a otra. Designamos con el nombre de popular a determinadas manifestaciones que surgen en las ciudades y circulan por todo el pueblo sin hacer distinción de clase y llegan a convivir con lo folklórico, sin adquirir su carácter sino excepcionalmente y después de un proceso. Son populares las canciones, danzas del momento que casi nunca tienen origen folklórico; en la mayoría de las veces no son ni siquiera nacionales como boleros o danzas que imponen el cine, la radio y la televisión.

El sociólogo venezolano Strauss (1998), aborda también el recorrido teórico del folklóre como concepto y dice que desde el siglo XIX hasta los años 70 del XX, predomina la utilización del término folklóre, pero que desde esta última década se mantiene un interesante debate conceptual en el que se abordan otras nociones como las de pueblo y cultura popular. Al respecto, destaca la definición que en 1957 dio Isabel Aretz sobre el folklóre como “la cultura oral tradicional que el

pueblo recibe de sus mayores y que recrea de acuerdo con la dinámica social y con la mentalidad individual, utilizando el término pueblo en el sentido más amplio. Toda la gente” (p.138).

Strauss afirma que la bifurcación teórica entre folklore y cultura popular se da porque en el primer caso se trata de una tendencia conceptual en la versión oficial de la cultura popular tradicional; mientras que en el segundo caso, desde centros de investigación independientes se le da una orientación al tema que de alguna manera sitúa lo popular en tanto se trata de grupos relegados socialmente que no tienen poder de decisión sobre el devenir de la sociedad y están en condición de desventaja desde el punto de vista económico y político, esto es, que no integran las élites tradicionales tal como lo expresan los autores antes reseñado.

Hitos como el Congreso Cultural de Cabimas en 1970, la creación de la agrupación “Un solo pueblo” en 1976, el Primer Encuentro de Organismos y Trabajadores de la Cultura del Occidente del País”, en 1976; y el “Encuentro por la Defensa Nacional de la Cultura ‘Aguiles Nazoa’ en 1977, fueron escenarios que permitieron que se redimensionara el concepto de folklore a lo que se conoce como cultura popular en los términos que hemos señalado.

Desde este panorama, Strauss (1998) explica que estas discusiones dieron paso para que en 1985 se reorientara la política oficial sobre el estudio del folklore, entonces estaba en cuestionamiento como concepto integrador de lo popular y las artes. Rafael Strauss trae a colación su propia experiencia como integrante de una comisión reestructuradora de los organismos encargados de abordar el folklore venezolano. Allí, le acompañaron J. M. Cruixent y Erika Wagner para que se creara el Centro para el Estudio de las Artes y Tradiciones Populares, que después sería el Centro de las Culturas Populares y Tradicionales.

En sintonía con las ideas expuestas, Strauss (1998) explica:

...los estudios de la cultura popular en Venezuela, con muy contadas excepciones, no se asume con una óptica diacrónica, de proceso, y que antropológicamente se le aborda en la instancia meramente etnográfica o descriptiva. Cuando miramos el cambio, no asumimos posturas de desesperación por una pérdida, ni como una derrota, ni como una batalla ganada por el progreso (...) Cuando asumimos el cambio desde la perspectiva de la historia, aflora la realidad del cambio mismo en la cultura, pero debería explicarse también la existencia misma de la cultura popular, su formación, sus características generales y particulares y las maneras de preservarse en el tiempo, no como objeto muerto de museo sino como demostración viva de la capacidad creadora de un pueblo específico que –entre otras cosas- es capaz de cambiar, asumir el cambio y continuar creando según las pautas de su creatividad. (pp. 143 y 144) .

A la luz de estas explicaciones se colige que el folklore, y lo que después se define como popular, se arraiga en los pueblos que lo van transformando a través de un largo proceso. Tal como el merengue, del cual se apropiaron nuestros pueblos costeños y el vals, que lo adoptaron los andinos y que en algunos casos le llaman pasillo.

El sentido de nación y el nacionalismo

El movimiento que se inició con el Retablo de Maravillas en 1948 en Venezuela responde a una estrategia del Gobierno de entonces (la Junta Militar) de promover el nacionalismo; de allí el nombre que adquiriría después como danzas nacionalistas. Pero, ¿qué es la nación?, ¿qué es el nacionalismo? Echemos mano de la ciencia de la historia y de dos de sus teóricos para comprender este concepto. El conspicuo representante de la escuela británica, Eric Hobsbawm, explica el término nación en el sentido moderno como un fenómeno que surge en la dinámica del capitalismo en los comienzos de su fase industrial (1750), que va más allá de lo objetivo para explicar la cohesión de los grupos humanos, no sólo por su lengua, la etnicidad y territorio común. En principio, Hobsbawm (2004), describe que la Nación es “cualquier conjunto de personas suficientemente nutrido cuyos miembros consideren que pertenecen a una nación”. p. (17). Para aclarar más, Hobsbawm (2004) caracteriza a la nación moderna en estos términos:

Al igual que la mayoría de los estudiosos serios, no considero la ‘nación’ como una entidad social primaria e invariable. Pertenece exclusivamente a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico. Es una entidad social en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, el ‘estado-nación’, y de nada sirve hablar de nación y de nacionalidad excepto en la medida en que ambos se refieren a él. Por otra parte, yo recalcaría el elemento de artefacto, invención e ingeniería social que interviene en la construcción de naciones (p. 18).

Visto así, podemos decir que el impulso que dio el Estado venezolano a la danza nacionalista en sus inicios es parte de una política que puede verse como el “artefacto”, en palabras de Hobsbawm (2004), con el cual se germinaba el sentido de nación moderna, que se necesitaba para entrar a la dinámica del progreso capitalista de entonces. Para Hobsbawm, las naciones no construyen estados y nacionalismos, sino al revés.

De esta manera, se van ajustando la hipótesis que el Estado venezolano en su necesidad de dar forma a la Nación que aún en la mitad del siglo XX no estaba conformada en los términos modernos por diversas razones como lo fragmentada que estaba su población, y porque aún para entonces faltaba alcanzar algunos hitos de la modernidad.

Para ello, fue necesario aglutinar a sus habitantes en un sentimiento compartido más allá de la identidad, de tal manera que el oriental o el zuliano se sintieran como parte de una misma comunidad imaginada, algo que se consolidó en el tiempo, gracias a los beneficios del petróleo que permitieron unificar al territorio no sólo con carreteras sino con políticas educativas para formar a sus ciudadanos como cohesionados en una nación moderna.

El Estado venezolano se trazó como política fomentar el sentido de Nación, pero en los términos de Hobsbawm (1998), esto es, con ciudadanos con “obligaciones públicas” como parte de su “deber político”, como alguna manera intentó en principio el gobierno de Rómulo Gallegos e impulsaría luego Marcos Pérez Jiménez con su Nuevo Ideal Nacional.

El folklore como proyecto político: Primer momento 1946-1953

Partimos de un criterio de síntesis para desarrollar el tema. Podemos caracterizar tres momentos o etapas del folklore y la cultura popular en Venezuela. El proceso que se inicia en Venezuela en 1945, cuando irrumpe en el poder la llamada Junta Revolucionaria de Gobierno que derrocó al general Isaías Medina Angarita, incorpora a nuevos actores políticos en la modernización del Estado y de los entes administrativos que había iniciado Medina.

La educación vino a ser uno de los temas más importantes en ese proceso. La convicción de construir un país sobre nuevas bases, pasaba por la importancia del desarrollo educativo y la recuperación de aquellos aspectos históricos que contribuyeran a sustanciar la definición del proyecto nacional. El momento histórico del país fue perfilando el proceso de constitución de una organización política con un carácter realmente popular, el cual se fue definiendo y ajustando en una serie de sucesivas organizaciones cuyas siglas eran: ORVE, 1936 y PDN, 1939, culminando en 1941 con el nombre de Acción Democrática. Ciertamente, en sus orígenes se trata de un partido marxista, pero cambió a una orientación socialdemócrata con una versión distinta del socialismo que marcaba distancia de la Unión Soviética y sus satélites aglutinados en los partidos comunistas del mundo. Acción Democrática (AD) nace con la vocación de un partido policlasista y popular.

Este partido buscó la identificación con los sectores populares de una sociedad atrasada respecto de la modernización y por ende, con aquellas manifestaciones, símbolos y valores, que expresaran a ese venezolano común, a la vez en la constitución de la Venezuela democrática. La Junta Revolucionaria de Gobierno y la breve gestión de Rómulo Gallegos, eran la encarnación de nuevos actores en la política, muchos de ellos de extracción popular que representaban nuevas caras en el manejo del Estado. El discurso democrático implicaba en el proyecto de AD una reivindicación del hombre del pueblo y eso pasaba por el conocimiento de sus valores culturales en los términos como se entendía el folklore para entonces.

De allí que en sus programas políticos se aludiera especialmente al problema de la cultura como una de las prioridades nacionales: el partido ORVE, antecedente de AD en 1936 señala la importancia de la cultura de los sectores campesinos. Esto, en conjunto con las demandas que desde los factores intelectuales se hacían por un estudio más sistemático de lo tradicional popular, que concluyó en la fundación por parte del maestro Luis Beltrán Prieto Figueroa, Ministerio de Educación de la Junta, el 30 de octubre de 1946, del Servicio de Investigaciones Folklóricas (SIF), dependiente de la Dirección de Cultura y Bellas Artes.

Por vez primera, se crea un organismo técnico encargado de investigar las actividades folklóricas nacionales con el objetivo de “Estudiar, recopilar y difundir las diversas expresiones del arte y literaturas populares constituidas por leyendas, narraciones, episodios, mitos, tradiciones, refranes, creencias, poesías, anécdotas, rondas, danza, canciones, alegrías, indumentarias y música de carácter venezolano.” (*Gaceta Oficial de los Estados Unidos de Venezuela*, 30-10-1946).

Su sede estuvo en el Museo de Ciencias Naturales y su dirección fue

encargada al poeta Juan Liscano. Sobre este particular, el SIF estaba seccionado en los programas de Música, Literatura, Folklore, Material, Folklore Escolar y Fotografía. Se inició públicamente con una exposición de fotografía sobre la fiesta de San Juan en febrero de 1947. El propósito institucional fue crear un archivo audiovisual de la música folklórica venezolana con discos, fotografía y cinematografía. La elaboración de una revista semestral o tetramestral, de un museo folklórico y la recopilación de estudios de folkloristas venezolanos.

Se utilizaron técnicas y métodos de la investigación folklórica, bajo el asesoramiento de algunos especialistas reconocidos para entonces, como la musicóloga argentina Isabel Aretz, quien con Luis Felipe Ramón y Rivera, se encargó de la sección de Musicología en el SIF.

También, fue valiosa la participación del profesor Stith Thompson de la Universidad de Bloomington (Estados Unidos) quien dictó un curso de folklore durante tres meses e instruyó al personal técnico del Servicio, en teorías y clasificación de trabajos aparecidos en diarios, revistas, folletos, libros y demás publicaciones. Preparó un cuestionario, a modo de instrumento de recolección de información, para el análisis, clasificación y archivo del cuento popular. Redactó el programa para la organización interna del SIF (Domínguez, 1979).

En un documento escrito por Stith Thompson “Planes preliminares para un servicio de folklore en Venezuela”, se desarrolló la colección de materiales insistiendo en los métodos de colección, entre ellos libros, grabaciones, fotografías, cuestionarios, archivos de manuscritos y documentos. La recopilación y ordenación de materiales pasa a convertirse en el centro de la investigación.

Para celebrar la toma de posesión del presidente constitucional de los Estados Unidos de Venezuela, Rómulo Gallegos, Juan Liscano desde el SIF organizó “La Fiesta de la Tradición, Cantos y Danzas de Venezuela”, realizada en el Nuevo Circo de Caracas los días 17 y 18 de febrero de 1948. Fue la primera oportunidad que tuvieron los habitantes de Caracas de ver expresiones folklóricas de diferentes regiones del país como el tamunangue, los diablos de Yare, manifestaciones de Oriente y de los Llanos. También fue el momento para que los cultores de esas manifestaciones mostraran su arte fuera de sus ámbitos cotidianos.

Dado que el régimen democrático de Rómulo Gallegos culminó el 24 de noviembre de 1948 con un golpe de Estado, a Juan Liscano lo sustituyó Francisco Carreño como nuevo director del SIF designado por la Junta Militar. Domínguez (1979), afirma que el SIF desarrolló un plan de giros de recolección de material por diferentes regiones del país y una importante actividad de promoción hacia la comunidad programando conferencias sobre varios temas participando en la Feria de Exposición de Venezuela. En esta etapa, se hizo particular énfasis en las relaciones entre el Servicio y las escuelas a través de la realización de diferentes actividades.

Stith Thompson prestó asesoramiento a las escuelas en esta etapa del SIF, facilitándoles coreografías, transcripciones, grabaciones y redacciones de textos. Asimismo, para apoyo a la colectividad divulgaron materiales a través de periódicos y revistas, realizaron audiciones de música folklórica, programas musicales en sitios abiertos de la ciudad, campañas de divulgación de manifestaciones como juegos y gastronomía tradicionales. En materia de publicaciones, se fundó la Revista Venezolana del Folklore para difundir el saber

empírico y al mismo tiempo servir de enlace con otras instituciones similares del extranjero.

El folklore como expresión del Nuevo Ideal Nacional: Segundo momento 1953-1958

El segundo momento se inicia en 1953. Un nuevo equipo continuó con las líneas trazadas por el antecesor, dándole un apoyo a la divulgación del aprendizaje de ciertos instrumentos, a través de cursos de guitarra, cuatro y maracas. Asimismo, comenzó a darse una relación muy estrecha con una agrupación dancística dependiente de la Dirección de Cultura Obrera del Ministerio del Trabajo llamado “El Retablo de Maravillas”, que para entonces dirigía el poeta Manuel Rodríguez Cárdenas.

El Servicio de Investigación Folklórica que nace como un proyecto del partido Acción Democrática en el gobierno, pasa, como institución del Estado que controlan los militares, a llamarse Instituto Nacional del Folklore. Castillo D'Imperio (1985), destaca que la formación de la conciencia nacional constituirá un elemento cohesionador de la identidad como pueblo que se combinaba con la exaltación de los símbolos, valores patrios y la recurrencia a la proeza de los héroes de la independencia. Es una mezcla de lo patriótico con el rescate de las tradiciones y costumbres de lo venezolano, utilizando el folklore como un elemento del nacionalismo que daría forma al sentido de nación. Así, se hicieron programas a través de la educación formal, con la introducción de contenidos y objetivos educación primaria, como en la indagación y difusión de lo propio del país.

El antiguo Servicio de Investigación Folklórica, pasó a ser desde el 29 de julio de 1953, el Instituto de Folklore, con el etnomusicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera como su director. En este segundo momento, el Instituto de Folklore desarrolló una notable actividad, ejecutando talleres de enseñanza de instrumentos típicos y danzas. Entre los que se mencionan:

- Difusión de música, repertorio de canciones, costumbres y fotografías para ser utilizados por diferentes instituciones e individualidades.

- Continuación con los trabajos de recopilación, catalogación y archivos.

- Elaboración del calendario folklórico venezolano.

- Inicio del estudio metodológico del joropo.

- Relación de un ciclo de contacto cultural en el cual a juicio de Luis Felipe Ramón y Rivera se consideran los límites y posibilidades que ofrece el folklore en su relación con el arte nacional.

En el Instituto del Folklore hay un marcado interés por la investigación de campo y el trabajo de recopilación y transcripción sobre lo relacionado con actividades culturales para la proyección y difusión de folklore. Asimismo, se da importancia a la diferenciación en la realización de la investigación científica de las tradiciones populares y la actividad desarrollada por los aficionados.

Castillo D'Imperio (1985) explica que desde el Instituto Nacional de Folklore se promovió la Conferencia Interamericana y la realización de campañas antidelictivas y de alfabetización, promovidas por otros organismos oficiales. En ese contexto se inicia la celebración de la Semana de la Patria, acto folclórico realizado conjuntamente con un concierto de la Sinfonía Nacional.

Con las políticas en materia de educación, se institucionalizó y profundizó la

tendencia iniciada en 1950 de introducir experiencias folklóricas en el currículo de la escuela primaria, incorporándose tradiciones y diversiones orientales a los programas de educación a través de la programación de la Semana de la Patria

A partir de 1953, se incluyeron contenidos de folklore en los objetivos con el propósito de adaptar y reconstruir distintos bailes y diversiones, mediante esquemas y gráficos para ilustrar los pasos y figuras para el montaje de cada manifestación. Ello se hizo a través de la proyección didáctica de bailes como el Chiriguare, el Pájaro Guarandol, el Carite, la Burriquita, el Sebucán, el Róbaló y los Chimichimitos. También, se muestran danzas y bailes provenientes de otras regiones del país, especialmente el joropo y manpulorio de Curiepe.

La experiencia del Retablo de Maravillas

Como parte de esas políticas de fomentar el nacionalismo a través del arte, se estableció una relación directa con el Retablo de Maravillas del Ministerio de Trabajo, el cual se constituyó en el principal vehículo de proyección de las manifestaciones venezolanas en el exterior.

La acogida y difusión que en su momento tuvo El Retablo de Maravillas, lo convirtió en una representación de lo autóctono, aun cuando asimilara aires y giros de otras latitudes, configurando una imagen estereotípica de la cual las faldas multicolores, los llaneros con botas y cobijas, los conjuntos de arpa, cuatro y maracas eran las formas de representar lo venezolano. Rodríguez Cárdenas (1950) revela que el Retablo de Maravillas no estaba constituido por artistas profesionales, sino por jóvenes trabajadores. El Retablo de Maravillas ha formado en realidad un movimiento cultural obrero, unificado alrededor del arte aplicado al cultivo espiritual de las masas. La bailarina Yolanda Moreno nos explicó en una entrevista realizada en 2017 que el Retablo de Maravillas fue creado para la inversión del tiempo libre de los trabajadores y obreros para la canalización del derecho social, bajo el lema: ¡La cultura nos hará un pueblo grande!

La investigadora Agudo Guevara (2012), a propósito de la figura de Yolanda Moreno y su proyección popular afirma que:

...Con el derrocamiento de Rómulo Gallegos en 1948 se vieron truncados los afanes democratizadores, simbólicamente encarnados en la Gran Fiesta de la Tradición, único y solitario acto que conmemoró su efímera presidencia. Su sentido fue rápida y oportunamente sustituido bajo un nuevo formato. Ahora liviano, complaciente esquemático y por lo tanto, de alcance masivo. El mismo no requería del concurso del pueblo, sino de un intérprete. De alguien que se expresara en su nombre; que abarcara toda su diversidad; la totalidad de sus paisajes; su memoria y múltiples sentidos. De allí que a Yolanda Moreno se le conozca desde entonces como la 'bailarina del pueblo' (p. 657).

Más adelante, nos explica Agudo Guevara (2012), que:

En el mundo de las artes escénicas, este sentido supo ser capitalizado por un movimiento de corte popular- nacionalista. No incidentalmente, para algunos, la primera gira nacional del 'Retablo de Maravillas' fue la segunda muestra nacional de la cultura tradicional después de la gran fiesta de la tradición de 1948 y del derrocamiento de Gallegos. Si bien los afanes democratizadores que anunciaba la

presidencia del novelista fueron truncados, no ocurrió lo mismo con el imaginario nacionalista que inspiró a políticos, humanistas y científicos sociales comprometidos con la organización popular como base de la democracia. Dicho imaginario sobrevivió para permear el ‘Nuevo Ideal Nacional’ que orientó la acción del régimen dictatorial perezjimenista: la transformación del medio físico y el mejoramiento integral de los habitantes -entre sus objetivos- debía estar impregnado de un acento nacionalista a través de la exaltación y defensa de las tradiciones que expresan lo afirmativo del espíritu venezolano. (p. 748)

La primera agrupación se denominó “cuerpo de cantos de danzas patrias”, su trabajo estaba relacionado con danzas expresivas basadas en temas musicales sobre las cuales montaban las coreografías de manera muy sencilla. Luego surgieron otras agrupaciones, entre ellas “Cerro del Ávila”, para representar los bailes tradicionales de Venezuela. “Caracol de Bronce”; dirigido por la maestra argentina Luisa Daríos, con una técnica que consistía en combinar en el escenario la música venezolana con cuadros generando una pantomima muy relacionada con lo que es el teatro de mimos.

Tal como lo señala Moreno, Rodríguez Cárdenas se ocupó de instruir a los obreros y los incentivó a el disfrute de la lectura creando lo que él llamó Biblioteca Circulante o “caja de lecturas”, de esta forma donde se mostraba el espectáculo del Retablo de Maravillas se instalaba también la biblioteca para dar información literaria a los espectadores o asistentes.

El nombre del “Retablo de Maravillas”, se inspiró en la obra de Miguel de Cervantes, era al principio el rótulo con el que se distinguía uno de los teatros ambulantes del Ministerio del Trabajo de Venezuela. Los conjuntos artísticos de obreros que actuaban en las plazas estadios y teatros de pueblos y ciudades conformaban El Retablo, y tenían una vasta organización de coreógrafos, bailarines, actores, técnicos diversos, escenógrafos, compositores, artistas, profesores y estudiantes.

Yolanda Moreno nos afirmó que el Retablo de Maravillas formó parte de una extensa cadena de recursos dirigidos a recrear los trabajadores durante sus momentos libres de descanso con el propósito de recrear y cumplir con el derecho social correspondiente. El Ministerio del Trabajo edificó para los asalariados del sector público y a sus familiares “colonias vacacionales”, casas sindicales y centros recreativos dotados de hoteles, clubes, piscinas, playas, bungalows y apartamentos. Además, redes de bibliotecas especialmente organizadas por todo el país, también radiodifusión, programas de televisión, espectáculos cinematográficos, revistas, publicaciones, giras de descanso, excursiones y planes de turismo.

Para Manuel Rodríguez Cárdenas la popularidad de la que gozó el Retablo de Maravillas, hizo que el gobierno de Venezuela lo selecciona para llevar al exterior el arte popular venezolano como mensaje de aprecio y con fraternidad hacia otros países (Rodríguez Cárdenas, 1950). La bailarina Yolanda Moreno nos relató en la entrevista que fue integrante del grupo Tierra Firme, uno de los cuatro que conformaban el Retablo de Maravillas y recorrió el país en presentaciones ante concentraciones de obreros y bajo la guía del maestro José Reyna, destacado compositor de música popular.

Democracia e identidad: tercer momento (1958-1986)

El tercer momento del organismo oficial dedicado a la preservación y difusión del Folklore es el de la experiencia democrática en Venezuela, nacida al calor del “Pacto Constitutivo de la Democracia Venezolana”, o “Pacto de Punto Fijo”, signado por los partidos Copei, AD y URD. Para Liscano (1976), luego de la caída del dictador Pérez Jiménez en 1958, el reto fue el de satisfacer la necesidad de una experiencia de participación que incluyera a los sectores relegados. Igualmente, había que atender las diferentes propuestas que con distintos actores pero que con idéntico plan, se había formulado sobre desarrollo venezolano. Por ello la cultura se presentaba como una relación difusa, inaprensible para los nuevos planificadores y gobernantes venezolanos.

Luego de la Junta de Gobierno, asume el poder Rómulo Betancourt. Se estructuraron las políticas del Instituto de Folklore, que a finales de 1971 fue convertido en el Instituto Nacional de Folklore (INAF), dependiente del Instituto de Cultura y Bellas Artes (Inciba). En el Decreto publicado en Gaceta Oficial del mismo año se destacan las siguientes funciones: investigación de campo, análisis técnico de los materiales, difusión y defensa del folklore nacional, en todos sus aspectos y alcance.

Ese cambio administrativo, que supuso la ampliación del Instituto, que quedó estructurado en cuatro secciones: Etnomusicología, Literatura Oral, Danza Folclórica y Material Folkórico. También, un centro de formación técnica con funciones docentes (Cefortec), bibliotecas, sala de grabaciones de cine y fotografía, secretaria y personal obrero.

Asimismo, fueron creadas otras dos instituciones, una para abordar la realidad latinoamericana y otra la nacional: El Instituto Americano de Etnomusicología y Folklore (Inidef) auspiciado por el Conac y la Organización de Estados Americanos; y el Museo Nacional del Folclore. Después de un proceso de estudio, se creó el Centro de las Culturas Populares y Tradicionales (Ccpyt), en 1974.

En 1977, luego de la jubilación del profesor Luis Felipe Ramón y Rivera, se inició la reestructuración del INAF, con el director encargado Luis Arturo Domínguez. Se organizaron tres unidades y ocho secciones encargadas de fomentar trabajos interdisciplinarios y programaciones basadas en proyectos. Domínguez (1979), refiere que la Unidad de Investigación con las secciones de Folklore Material, Folclore Social y Anímico, Lengua y Literatura, Etnomusicología y Fiestas y Danzas con esta se creó una unidad docente, realizando las actividades a través del Centro de Formación Técnica y de Etnomusicología. Unidad de Promoción y Difusión que integra las secciones de promoción y publicaciones, biblioteca, archivos y audiovisuales.

Según Domínguez (1979), en su condición de director encargado:

Con esta organización y personal especializado, el Instituto encamina estudios folklóricos por nuevos derroteros de técnicas, métodos y sistemas modernos para así llevar a cabo investigaciones diacrónicas comparativas, constatar el grado de vigencia, dinámica y evolución de los mismos, afirmar concretamente la identidad

de nuestra cultura tradicional. (p.9).

Así mismo, se clasificaron las actividades del Instituto a partir de la formulación de planes, programas y proyectos. El Consejo Nacional de la Cultura abrió un concurso de credenciales para el Director del INAF, en el que fue electo Manuel Antonio Ortiz, bajo cuya coordinación se procedió a elaborar el Manual de Organización en 1976, que establecía los criterios organizativos del Instituto y se propuso la siguiente definición de folklore:

Se entiende por folklore, al conjunto de conocimientos, industrias manufacturas, artesanía, costumbres, creencias, supersticiones, técnicas, objetos y construcciones de toda especie, de antigua procedencia, no institucionalizados o integrados a escuelas y academias, incorporados y desarrollados como patrimonio cultural común del grupo social básico, los cuales han persistido y persisten en el uso actual por tradición oral y práctica social (Castillo D' Imperio, 1985, p. 26).

En este sentido, desde el punto de vista administrativo refiere Castillo D' Imperio (1985), que el INAF, constituía un ente descentralizado adscrito a Recursos Humanos del Conac, sin autonomía administrativa, con un presupuesto limitado cubriendo fundamentalmente las necesidades del funcionamiento básico, pero insuficiente para emprender proyectos especiales en cualquiera de sus unidades. Añade el autor que según el Manual de Organización el propósito del INAF, era conocer las manifestaciones folklóricas del país consideradas desde su perspectiva de folklore material, socioeconómico y anímico, ubicándolas dentro del contexto sociocultural e histórico social. También, lograr la conservación del patrimonio cultural tradicional mediante el rescate y la reactivación de las manifestaciones del folklore nacional, en función de los planes y proyectos de investigación.

Los años 60, preponderancia de la danza como proyecto artístico

Los años 60 son de relevancia para el arte de la danza, ya que se funda la agrupación Danza Contemporánea, proyecto artístico revelador de Sonia Sanoja que es la bailarina del “gesto ancestral”. Creó un código muy personal, denso y reflexivo mediante el cual entraba en contacto con la esencia mágica y telúrica de antiguas culturas americanas.

Sonia Sanoja, nació en Caracas y es egresada en Filosofía y Letras de la Universidad Central de Venezuela. Inició su carrera dancística en 1960, cuando presentó en el Teatro de la Ciudad Universitaria de París su obra “Duración Uno y Cuatro”, considerada como una obra maestra. Dos años más tarde, en Caracas, creó la Fundación de Danza Contemporánea que consolidó las bases del movimiento de la danza moderna en el país.

En cierto modo, Sanoja se anticipó a un conjunto de proposiciones coreográficas de danza moderna que se unían el movimiento a los elementos plásticos y a la presencia de la poesía. Su obra es casi ritual, como si emergiera impulsada por una fuerza secreta y profunda. Es autora de los libros Duraciones Visuales (1963) y A través de la danza (1970), en los que recoge sus reflexiones en torno a este arte y a su trabajo creativo.

En esta década de los 60, surge Danzas Venezuela, con la presencia de Evelia Beristain y Yolanda Moreno, quien ha sido calificada y con razón, la “bailarina del pueblo”, un reconocimiento que se le rinde por la difusión que desde 1950 ha hecho a esta expresión artístico cultural. La experiencia del Retablo de Maravillas nacido en el Ministerio del Trabajo una década atrás, fue continuada por Danzas Venezuela, con Yolanda Moreno como eje y empeño de divulgar en los sectores del país, las expresiones de las danzas folklóricas venezolanas y latinoamericanas. Posteriormente, este grupo tomó el nombre de Agrupación Venezolana de Danzas Nacionalistas. La destacada labor que ha realizado Moreno, expresada en sus exitosas giras internacionales, llevando el arte y creatividad de la primera bailarina del pueblo venezolano a China, la Unión Soviética, Canadá, Europa y América Latina. Por ello y su tesonero trabajo, Yolanda Moreno se ha convertido en un símbolo del país.

La década de los 60 también tiene importancia por la presencia de Nina Novak en Venezuela y con ella, una nueva generación de bailarines. Son años de relevancia profesional para los nuevos talentos encarnados en Zhandra Rodríguez, Inés Mariño, Luis Chang, Everest Mayora, Isabel Llull, Vinicio Leira, Alberto Suárez, Fanny Montiel, Hercilia López, Carlos Nieves, Eva Millán, Rafael Portillo, Jorge Ramírez, entre otros. Comienza el Ballet del Instituto Nacional de Bellas Artes. Inciba.

Cabe considerar, que en 1968 se produjo una separación en el universo de la danza venezolana, cuyo resultado significativo fue que los bailarines clásicos integrantes del Ballet Nacional de Venezuela, de los cuales algunos incursionaron en la danza moderna en calidad de coreógrafos, bajo la dirección de Elías Pérez Bojas, iniciaron una apertura conceptual en la danza, en la búsqueda de un contexto de proposiciones sociológicas centradas en la presencia del ser humano, exploraba también un lenguaje más abstracto del movimiento.



Sonia Sanoja. Foto de José Sigala.

Los años 70: reconocimiento del ballet venezolano e inicio de nuevos caminos de experimentación

En Venezuela, los 70 fueron una década estelar de la danza, especialmente con el Ballet Internacional de Caracas, se fortalece la unión artística trascendente de Vicente Nebrada y Zhandra Rodríguez. Graciela Henríquez crea el Taller Experimental de Danza de la Universidad Central de Venezuela. En esta época, se da inicio al Taller de Danza Contemporánea, bajo la dirección de José Ledezma. Surge la creación del Ballet Contemporáneo de Cámara, dirigido por María

Eugenia Barrios y el Ballet de la Fundación Teresa Carreño, bajo la dirección de Rodolfo Rodríguez. Se distingue una destacada proyección internacional de Danzas Venezuela.

Zhandra Rodríguez, fue la primera bailarina venezolana en alcanzar un prestigio internacional, como figura en compañías europeas y norteamericanas. Egresada de la Academia Interamericana de Ballet de Caracas, su ciudad natal, se le considera la primera bailarina del Ballet Nacional de Venezuela.

Guerra (1990) señala que en los años 70 Rodríguez fue bailarina principal del Ballet Theatre de Nueva York, haciendo pareja con bailarines consagrados como Ted Kivitt y Michael Denar, interpretando Giselle y otras obras del repertorio clásico. Ha sido aclamada como una de las heroínas de la danza con exitosas presentaciones en Hamburgo junto al coreógrafo John Neumeier y el Bailarín Mihail Barishnikov. Rodríguez regresó a Venezuela donde ejerció un rol destacado en el Ballet Internacional de Caracas y luego formó su compañía: El Ballet Nuevo Mundo, confirmando el dominio técnico y su fascinante personalidad.

Según Guerra, también se dieron reconocimientos en la década de los 70 para el bailarín venezolano José Ledezma, continuador de la obra iniciada por Grishka Halguín. Ledezma se expresa a través de la concepción abstracta del movimiento en tiempo y espacio. No hay un desarrollo temático en sus coreografías sino en la búsqueda y disfrute del movimiento por el movimiento mismo. Frente al Taller de Danza Contemporánea, creado en 1974, y que posteriormente se convertirá en Taller de Danza Caracas, Ledezma logró cambiar su actividad creativa con la formación de nuevos bailarines y coreógrafos.

Este proceso evolutivo de la danza en el país, reseña Guerra, se lleva a través de la fundación creada en 1974 por la bailarina y coreógrafa venezolana María Eugenia Barrios, para integrar las artes visuales y auditivas dentro de un estilo neoclásico o de ballet contemporáneo. El Ballet Contemporáneo de Cámara liderado por Barrios se concibió como un espacio para crear un espectáculo de danza capaz de integrar el ballet clásico y las técnicas del movimiento moderno como medio de expresión en el que se incorporan elementos dramáticos teatrales junto a la pintura, escultura en el diseño de vestuario, la iluminación y la escenografía.

Los 80: prosperidad de la danza contemporánea en Venezuela

El período de consolidación de la democracia la danza se fortaleció con el apoyo del Estado, que financió la creación y presentación de las compañías nacionales, lo que llevó Venezuela a representar la vanguardia en materia dancística con la participación de bailarines formados en compañías establecidas, con expertos coreógrafos y en público cultivando con criterios propios.

Para Guerra (1990), Zhandra Rodríguez con la técnica de la academia clásica dio al coreógrafo mayor libertad en sus posiciones y un sentido del espacio, lo que conforma la nueva compañía neoclásica, con la denominación de Nuevo Mundo. Entre los coreógrafos que le acompañaron en esta nueva empresa estuvieron a Carlos Orta, bailarín venezolano de prestigio internacional que participó en el Danz Forum de Colonia Alemana, en 1985. Rodríguez congregó a varios coreógrafos de estilo y tendencias diferentes teniendo la oportunidad de crear su agrupación llamada Corearte, con el propósito de encontrar en la raíz de la cultura negroide un componente decisivo de la cultura americana. Luego, llevó su línea investiga a un nivel teórico que posibilitó la libertad del cuerpo, para expresar una

necesidad interior a veces dramática, cuya representación más completa y acabada de mayor perfil artístico, se dio en 1986. Orta ha diseñado trabajos coreográficos para Danzahoy, para el Ballet Nuevo Mundo y Nuevo Amanecer.

Guerra explica que el Ballet Teresa Carreño es una de las más acreditadas compañías de ballet residente del Teatro Teresa Carreño de Caracas, fundado en 1979 por Salvador Itriago. Es importante señalar, que el Ballet Teresa Carreño es anterior al propio teatro del que es compañía residente, la obra fue inaugurada en 1983, pero el maestro argentino Rodolfo Rodríguez había montado en 1981 la versión completa de Giselle con Rudolf Nureyev y Domínguez Khalfuni entre otras producciones; Enrique Martínez montó Coppelia en 1984, Elías Pérez Borjas asume la gerencia del teatro y la compañía adquiere vigor cuando Vicente Nebrada se convirtió no sólo en su coreógrafo residente sino en su director artístico, orientando la línea clásica de la compañía hacia búsquedas neoclásicas.

En este sentido, la coordinación de danza promovió a nivel nacional las actividades de danza clásica y contemporánea enriqueciendo la formación técnica y artística de los bailarines. En 1971, se creó el departamento de Danza, adscrito a la Dirección de Artes Escénicas, fueron sus directores: Sonia Sanoja (1971-1972), Elías Pérez Borjas (1972-1974), y Belén Lobo (1974-1980). En 1980, se convirtió en una dependencia del Consejo Nacional de la Cultura y su primera directora fue Belén Lobo (1980-1988).

Sus actividades más reconocidas fueron las de promover talleres, seminarios y cursos de distintos niveles, asegurando igualmente la supervisión y ejecución del diseño curricular de la Escuela Nacional de Danza con sede en San Cristóbal. Al mismo tiempo, orientó las investigaciones sobre los aspectos históricos y estéticos de la danza en el país, estimulando el enriquecimiento teórico a través de una biblioteca y videoteca especializada. Guerra (1990), explica que en 1981 realizó Belén Lobo la “Retrospectiva Coreografía de la Obra de Grishka”, conjuntamente con el Taller de Danza Caracas dirigido por José Ledezma y en 1986 organizó una exposición fotográfica titulada Tiempo de Danza, que en doscientas sesenta fotos mostró el proceso cumplido por la danza en Venezuela desde 1938.

En atención al auge de esta arte en los años 80, Guerra (1990), menciona que la formación de un grupo de danza contemporánea fue en 1985, dentro del Proyecto Coreoarte que incorpora a Carlos Orta, Diana Noya y Julie Barnsley, quien dirige la agrupación de nombre Acción Colectiva y que es además coreógrafa, bailarina y profesora del London School of Contemporary Dance y exintegrante de Danzahoy. Trata de profundizar la experiencia natural que es el cuerpo humano no sólo como instrumento físico sino también como centro natural de las emociones, del espíritu y del intelecto. Su propósito es transformar al bailarín en un instrumento viviente en el cual puede fluir el espíritu libremente a través y fuera de él.

En la década de los 80, fue creado el Instituto Superior de Danza, adscrito a Fundarte, con el propósito de reforzar la formación superior de los estudiantes de danza. El Instituto fue dirigido en sus inicios por María Cristina Anzola y Belén Lobo. Allí, se organizaron foros, talleres y seminarios. Conjuntamente con la Escuela de Arte de la Universidad Central de Venezuela se creó la cátedra de Danza, adscrita al diseño curricular de la Escuela. Desde 1985, bajo la dirección de José Ledezma y Carlos Paolillo, el Instituto promueve el Festival de Jóvenes

Coreógrafos y acogió a los grupos de Danza Teatro Abelardo Gamache, Contradanza, Fumaballet y a los coreógrafos nóveles.

En relación con Danza Teatro, Guerra (1990), explica que es una agrupación de danza contemporánea creada en 1984 por Abelardo Gameche, y cuya línea de trabajo se orientaba hacia la danza teatralizada y posvanguardista. Gameche, vinculaba el teatro y la danza, pero sin aplicar técnicas de actuación, sino que fusionaba en el movimiento corporal situaciones teatrales que partiendo de la propia realidad lograran configurar una manera de bailar opuesta, en todo caso, a la concepción abstracta del movimiento por el movimiento, difundida como búsqueda estética por Ledezma.

Los años 80, se consideran fundamentales para la historia de la danza, ya que se establecieron definitivamente los criterios teatrales y empresariales para este arte. Con la construcción y puesta en marcha del Teatro Teresa Carreño, inaugurado en 1983, los espectáculos de danza comenzaron a adquirir prestancia y con la creación del Ballet Nuevo Mundo, se evidenció que solo con criterios empresariales y apoyo financiero podían garantizarse la existencia de compañías. Al mismo tiempo, la proliferación de grupos vinculados a la danza contribuyó al desarrollo de la actividad con investigaciones y proposiciones libres y abiertas. Es la edad moderna de la danza en Venezuela.

Ya en la década de los 90, se generó el espacio para la realización de encuentros internacionales de creadores de la llamada “contradanza”. Nació el Sistema Nacional de Escuelas de Danza y el Instituto Universitario de la Danza, lo que demostró que el público venezolano había aprendido a valorar la disciplina dancística desde distintos puntos de vista.

Los 2000, una nueva visión de la manifestación dancística

El año 2001 fue el inicio de una serie de cambios en la gestión cultural pública en cuanto a la reformulación de su institucionalidad con nuevos procesos de investigación, programas y proyectos metodologías integradoras del saber, a tono con la retórica oficial. La Escuela Nacional de Danza se planteó como meta la formación de bailarines con nivel académico en los diferentes géneros de la danza, con énfasis en su capacidad técnica, de mejorar la calidad y futuro profesional de la danza en Venezuela. Este proyecto fue producto de un acuerdo suscrito entre la Dirección de Danza del Consejo Nacional de la Cultura y la Fundación Teatro Teresa Carreño. Existe también la Escuela de Ballet y Música Fredy Reyna, adscrita a la Alcaldía de Caracas.

Cierre: el folklore y danzas nacionalistas como una realidad cultural

Dentro del mundo de la expresión musical y dancística que existe a nivel popular, destacan las danzas de ronda, como las turas, las de bailadores sueltos, como los sanguíneos y malembes; de parejas en conjunto, como la Llorá, parejas independientes como el joropo, el valse, el pasillo y el merengue. En el extenso panorama cultural venezolano Rodríguez Cárdenas (1950), destaca que tienen una amplia trayectoria, entre otros grupos tales como Danzas Turimiquiri de Cumaná, que fue dirigido por Ángel Alfonso; Danzas Aragua de Maracay dirigida por Pablo Prazuela; Danzas Maracaibo, dirigida por Luis Castillo y Emerson Velásquez;

Danzas Táchira, en San Cristóbal dirigidas por Luis Rodríguez y el Conjunto Caballitos de Mar, en la isla de Margarita, dirigidas por Narciso Gil.

Danzas Venezuela ha alcanzado una sobresaliente actuación dentro y fuera del país en razón de nivel profesional y de la dedicación que tanto Yolanda Moreno como Manuel Rodríguez Cárdenas han puesto en la difusión de sus coreografías, inspiradas en lo que han calificado como danzas nacionalistas. En su primera etapa, 1960-1965, Danzas Venezuela tuvo como directora y Coreógrafa a la mexicana Evelia Beristain.

Características de la danza nacionalista

La danza nacionalista es fundamentalmente creativa porque es la obra creada por una artística o coreógrafo que incorpora iniciativas, técnicas y elementos coreográficos con la finalidad de lograr la exaltación del tema original.

La danza nacionalista es universal porque convierte el tema espontáneo, local y subordinado a circunstancias determinadas en una exposición autónoma, independiente de motivación previas, susceptible de conmover o interesar a cualquier espectador de lengua cultural e idiosincrasia remotas.

Es tecnificada; porque utiliza y aplica principios técnicos, normas estéticas y conocimientos múltiples. Es elaborada, porque su producción supone elaboración de vestuarios, peinados y utilería, zapatería, escenografía y un proceso complejo de creación en que intervienen factores diversos: literarios, investigativos y escénicos, libretos, textos, musicalización, cantos, interpretación musical y parlamentos. Es subjetiva, porque si bien el tema original puede ser en ciertos casos colectivo, el tratamiento al que es sometido por la Danza Nacionalista por ser creativo lleva implícito las señas personales del coreógrafo. Ese carácter se acentúa aún más en las Danzas Nacionalistas de Creación libre en las que ya no hay reminiscencias de un tema colectivo.

La danza nacionalista es escénica porque en primer lugar, contrario a la danza folklórica propiamente dicha no está supeditada a determinada circunstancia ni los interpretes solo están capacitados para bailar determinada danza; en segundo lugar; los interpretes son bailarines no bailarines, lo cual aparte de otras implicaciones supone una formación integral y técnica; en tercer lugar, porque está constituida a base de un patrón de ajuste musical e interpretativo sin improvisaciones ni intervenciones caprichosas del auditorio.

Es venezolana, porque los coreógrafos y artistas de otro país han producido danzas y espectáculos escénicos elaborados, la danza nacionalista como se ha dicho nació en Venezuela basada en temas tradicionales y con el propósito de crear una expresión teatral venezolana. Con el transcurrir del tiempo, el trabajo incesante y el perfeccionamiento, así como la formación de bailarines especializados le han dado además de intensa difusión, características diferentes. Es lo que se manifiesta hoy cuando las regiones del país acuden a la técnica nacionalista para expresarse coreográficamente en los diferentes escenarios nacionales e internacionales, porque obtenidos los procedimientos que identifican la Danza Nacionalista Venezolana, pueden aplicarse a cualquier tema o situación creativa, aunque estos identifiquen o se refieran a otro país.

Por lo antes expuesto y reflexionando sobre las características de la danza nacionalista podemos afirmar que su propósito es universalizar los temas locales; ofrecer al país y a las nuevas generaciones un recurso, creativo y moderno de expresión nacional. Preservar los temas populares y folklóricos mediante un

recurso de expresión ajustado al cambio de sensibilidad que se manifiestan generalmente en todo proceso de cambio. En consecuencia, crear un género dancístico paralelo a los existentes como lo son el ballet, danza moderna y contemporánea, que sea tan digna como las anteriores.

Al hablar del baile nacionalista, aludimos al que hace el ser humano animado por un anhelo de creación estética, es la expresión que invariablemente se resuelve en forma de un espectáculo destinado a exhibirse ante un público, al que pretende recrear, y entendemos por recreación no solo la diversión visceral, el juego y el deporte, sino también y principalmente en experiencias estéticas que generan en los espectadores algún disfrute espiritual, o una gratificación emocional.

Referencias

- Acosta Saignes, M. (1961). *Estudios de Etonología Antigua de Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Acosta Saignes, M. (1980). *Estudios de Antropología, Sociología, Historia y Folklore*. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Acosta Saignes, M. (1987). Cultura Popular. *Revista Nacional de Cultura*.
- Agudo Guevara, X. (2012). "Danza cultura e identidad. Diez momentos". En *Suma del pensar venezolano. Sociedad y cultura de lo real a la imagen*. Libro 3. Fundación Empresas Polar.
- Aretz, I. (1983). *Manual de Folklore*. Monte Avila editores.
- Castillo D'Imperio , O (1985). *Un Nuevo Ideal para Venezuela, aproximaciones al período 1948-1958*. Universidad Central de Venezuela (UCV).
- Domínguez, L (1979). *Breve Historia del Instituto Nacional del Folklore*.
- Hobsbawm E, (2004). *Naciones y Nacionalismos desde 1780*. Critica. Biblioteca de Bolsillo 2da Edición.
- González Ordosgoitti, E. (1996). *Venezuela Tradición en la Modernidad*. Equinoccio Ediciones, Universidad Simón Bolívar, Fundación Bigott.
- Guerra, R (1990). *Apreciación de la Danza*. Universidad del Zulia, Dirección de Cultura.
- Liscano, J (1976). *Folklor y Cultura. Ensayo*. Editorial Ávila Gráfica.
- Moreno, Y. (2017). Entrevista personal.
- Moya, I. (1972). *Didáctica del folklore*. Compañía Fabril Editora.

Rodríguez Cárdenas, M. (1981). *El Retablo de Maravillas y Danzas Venezuela*.

Strauss, R (1998). *Antropología, Historia y Mentalidad: El Cambio y el no cambio. En Venezuela Tradición en la Modernidad*. Fundación Bigott- Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.