

EL POR QUÉ DE UNA TESIS BAJO LA MIRADA DE LA ANTROPOLOGÍA DEL SUR... DISEÑO DE UN ACONDICIONAMIENTO CORPORAL A PARTIR DE UNA MANIFESTACIÓN TRADICIONAL VENEZOLANA, UNA POSIBILIDAD DE CONSTRUIR DESDE LO NUESTRO*

Alfonso Garrido Pabón

Licenciado en Danza, Magíster en Etnología, profesor de la Escuela de Arte de la
Universidad de los Andes

Mérida, Venezuela

domalfonso@gmail.com / alfonsog@ula.ve

Recibido: 16-11-2014 / Aceptado: 19-11-2014.

RESUMEN

Nuestro país tiene una ubicación privilegiada en el continente americano. Los movimientos artísticos van y vienen, porque en su esencia el arte, gestado a partir del cuerpo, es nómada. Obviamente la danza, por ser un arte donde el mismo es instrumento de inspiración, motivación, investigación, representación de la obra, es un territorio donde dicha cualidad nómada se vuelve más abarcante. Es así como, en medio de un contexto que comenzó a “globalizarse” el siglo pasado, la información comenzó a transitar espacios, a habitarlos, a quedarse... y, a partir de premisas como “todo lo bueno viene de afuera”, las gentes comenzaron a adoptar sistemas, entre ellos los formativos, gestados en otros contextos, comenzando así una historia muy particular en Latinoamérica. No se trata de inclinarse a pensar que fueron “malas” aquellas adopciones, sino que, por ser creados a partir de otros cuerpos, muchas veces encontramos situaciones en las que los bailarines no se sienten plenos, libres, con una disposición abierta a la creatividad. Entre otras variables, el desarrollo de una Antropología del Sur incidirá de manera positiva en esta realidad al posibilitar espacios de formación corpórea producidos a partir de nuestros cuerpos para ser utilizados por nosotros mismos.

Palabras clave: antropología del sur, cuerpo, danza, “fiesta de la tradición”.

* Expreso mi agradecimiento al Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes de la Universidad de los Andes (CDCHTA-ULA) por el apoyo (entre otros, humano, financiero...) para el desarrollo de esta investigación, signada con el Código de Proyecto: AR-69-12-10-B.

THE RATIONALE BEHIND A THESIS ON THE SOUTHERN ANTHROPOLOGY MODEL... THE TRADITIONAL VENEZUELAN PARADIGM OF BODY CONDITIONING AND THE POSSIBILITY OF CONSTRUCTING ANOTHER THAT IS MORE DISTINCTLY OUR OWN

ABSTRACT

Our country possesses a special setting on the American continent. Schools of art come and go because art in its essence is nomadic. Quite obviously then, dance, since it is an art in which the self is the fount of inspiration, as well as the focus of research and the very representation of the art piece, is a field in which the aforesaid nomadic quality is most completely embraced. Thus, in the context of a globalization that began in the 20th Century, artistic content begins to enter new spaces, to inhabit them, and to settle. Under the premise that, “the only good is the imported good” people begin to adopt systems, among these being systems of form generated in alien contexts which create a history peculiar to Latin America. Not that such imports were “bad”, however, since these contents created by other bodies, many times we find situations in which dancers do not feel completely themselves, and are not free to create. Among other variables, the development of a Southern Anthropology coincides positively to enable spaces for body forms gestated within our own bodies so that the space can be used for ourselves.

Key words: southern anthropology, body, dance, body conditioning, “traditional fiesta”

“La ciencia no es más que un refinamiento del pensamiento cotidiano”

Albert Einstein

“El cuerpo cultural olvidado de sí mismo abandona su ser en tanto que sujeto individual y social, para hacerse objeto e ingresar en ese mundo de barras y espejos, de pesas y aparatos, de corsets y posiciones forzadas, que nada le dicen de lo que el sujeto es en su manifestación expresiva”

Víctor Fuenmayor

“Mi cuerpo es, sobre todo, el lugar y el quicio a partir del cual toda experiencia se me da, lo que me permite habitar un mundo, mi cuerpo sabe cosas de las que no tengo representación, y, en cualquier caso, llega a ellas antes que la representación”

Álvaro Garcíandía

El acondicionamiento corporal técnico hasta hoy aplicado a la danza tradicional en Venezuela, se basa en técnicas y usos corporales provenientes de contextos socioculturales que no se corresponden con la riqueza y bagaje de nuestra herencia corporal suramericana. Nuestra realidad como cuerpos latinoamericanos es el resultado de un proceso histórico donde se conjugan varias culturas (la europea-española, la africana y nuestra aborigen) con toda su carga emocional, relacional... y hasta genética. Así, no es raro pensar que un cuerpo podría, como de hecho puede, desenvolverse mejor bajo formas que le son más ajustadas a su realidad corporal, por ello disfrutamos tanto ver una danza africana ejecutada por esa gente negra que tanto poder y energía transmiten o una danza indígena por nuestros warekena, yanomami o cualquiera de nuestras etnias indígenas con toda su magia y esplendor ritualístico.

En otras palabras, no se comporta de igual manera un cuerpo rudo, musculoso, con poca amplitud articular, etc., si la exigencia está relacionada con líneas etéreas, alargadas o con sentido de movimiento en el espacio de manera fluida; no se trata de partir del hecho de que no lo pueda lograr (lo cual puede obtenerse con trabajo, en casos, con trabajo arduo, e incluso durante mucho tiempo, porque aquí se conjuga una variable particular que es la calidad del movimiento, inherente a esa naturaleza de cada cuerpo), se trata de que el cuerpo que se acondiciona pueda hacerlo desde otros códigos que le son más familiares, más cercanos o simplemente donde se pueda sentir más en sintonía...

La propuesta que se está desarrollando, y sobre la cual se tiene una labor bastante avanzada –con buenos resultados–, está basada fundamentalmente en diseñar un acondicionamiento corporal partiendo en principio de una manifestación tradicional venezolana (los Vasallos de la Candelaria, específicamente los de “La Parrquia”, en Mérida). Se dice en principio, porque hoy día con las interacciones y observaciones de otras personas se hace necesario no limitarlo a una manifestación en particular, sino que puede enfocarse también hacia el estudio de aquellas “corporalidades” que bien se dan en una manifestación tradicional como en una fiesta de celebración (de cualquier celebración) en un lugar cualquiera de nuestras sociedades.

El foco de estudio está centrado en una población que, si bien está determinada por factores históricos que la marcan como “mestiza”, conserva (en su propio proceso de mestizaje) elementos que formaron parte previa a ese mestizaje... en ellos se centra y los toma como punto de partida para el desarrollo de una investigación corporal que conduzca a la construcción de dicho acondicionamiento.

Las características anatómicas, fisiológicas, posturales... de nuestros grupos culturales dieron origen a múltiples formas dancísticas dentro de un entorno geográfico, político y cultural muy diferente y bien documentado actualmente, de aquellas otras formas occidentales de expresión del cuerpo que posteriormente, en la llamada modernidad, fueron acogidas en nuestros países.

Los códigos y vocabularios gestuales del ballet, la danza moderna y la contemporánea sin duda generaron particulares formas expresivas y manifestaciones artísticas en cada uno de nuestros países; sin embargo, no siempre se adecuan a las necesidades del cuerpo de la tradición. Por el contrario, vacían o distorsionan ciertos rasgos específicos del baile tradicional.

Víctor Fuenmayor brinda una visión oportuna sobre lo planteado...

El cuerpo es universal en su esquema, pero raras veces en sus técnicas e imágenes, cuyos orígenes e historias nos dejan perplejos cuando descubrimos los rastros del individualismo en lucha con los absolutismos. El imperio del ballet continúa aún cuando el imperio político que lo originó ha dejado de existir; y lo más grave de esa situación es que se filtra hacia las formas de creación y de lectura, aún en los pueblos que no pertenecen a la tradición occidental (Fuenmayor, 1997: 53).

Se supone que la tradición, en cualquiera de sus ámbitos, involucra justamente un traspaso, un legado, un “tradere” de cierto saber, o forma de aplicar un saber para algo. Por otro lado la tradición guarda un vínculo con lo sagrado, con un tiempo primordial en el que cierto acontecimiento fuera de lo ordinario tuvo lugar. Por consiguiente, cada forma dancística, musical o representativa en general conlleva un reciclar aquel tiempo o acontecimiento primero, es decir, una conducta, un hacer y un comportarse especial, particular, dentro del calendario ordinario o profano.

De allí que las diferentes formas que el cuerpo adopta en tales fechas o celebraciones, estén condicionadas, modeladas y establecidas por el sentido espiritual, colectivo, agrario, festivo, devocional, etc., de las mismas. Es entonces obvio

que lo que se ha transmitido, legado y heredado son formas de comportamientos, de conductas corporales repetidas y resguardadas de generación en generación. Cabe sin embargo mencionar que toda forma cultural está sometida a influencias, sujeta a cambios, afectada por procesos aculturantes y que, aun las sociedades menos intervenidas culturalmente, muestran rasgos de modificación e incluso apropiación de elementos ajenos.

¿De qué manera entonces podemos propiciar un trabajo de fortalecimiento al cuerpo que baila la tradición, pero que además participa, coexiste y se relaciona con todas aquellas numerosas formas de conductas corporales y prácticas dancísticas coexistentes en nuestra sociedad global?

Es justo mencionar que la danza tradicional está en la base de lo que posteriormente se ha denominado “danza nacionalista”, “bailes populares”, “danza urbana” o “danza folclórica”, las cuales han absorbido elementos de aquella y retraducido dicha herencia del cuerpo en formas que con frecuencia disfrazan y poco conservan de aquel vínculo inicial, dada la característica de proyección espectacular y comercial de estas últimas.

¿Qué pasó entonces en Venezuela? ¿Por qué tanta falda para allá y para acá, cayenas en la cabeza y el joropo “zapatia’o”?

Marcos Pérez Jiménez promulgó su doctrina Nuevo Ideal Nacional que tuvo como meta principal la creación y desarrollo de la conciencia nacional y como fin último el nacionalismo en torno a los símbolos patrios a partir de los hechos independentistas y el rescate de las tradiciones venezolanas... Son las manifestaciones presentadas en la “Fiesta de la Tradición” (evento llevado a cabo en el año 1948 con motivo de la toma de posesión del presidente Rómulo Gallegos) las que posteriormente fueron tomadas en cuenta en el gobierno de Pérez Jiménez, se

... utilizó el folklore como un elemento propagandístico a través de la educación formal y la acción de otras instituciones destinadas a la investigación y difusión de lo vernáculo. En el posicionamiento de la música llanera, y en particular del joropo, concurrieron la tendencia a la indagación de lo popular que venía desde el trienio, el seguimiento de los postulados del “NIN” como forma de legitimar la dominación militar y la influencia de los medios, muy especialmente la radio y TV, que le dedicaron importantes espacios... En efecto, el régimen militar dedicó grandes esfuerzos a incorporar experiencias folklóricas en los currícula escolares, especialmente del joropo... (Castillo en Barrios y otros, 2011: 13).

En relación al evento, también llamado la “fiesta de la inteligencia” en honor a tantos intelectuales invitados, uno de ellos, Fernando Ortiz, nos acota:

Fue un rito danzario y colectivo de todo un pueblo para incorporar lo más suyo, lo más visceral de su vida a la consagración democrática de estos días, sin precedentes, en el centenario del sebuscán de policromas culturas que han ido entretejiendo en Venezuela esos personajes populares del gran tamunangue de su historia: indios, blancos, negros y mestizos de toda mixtura, santos y diablos, jugadores de palo y cuchillo, marinos, llaneros y montañeses, bravos galanes y buenas mozas, cruzados y recruzados en danza multicelular de tirrias y amores (Ortiz en Paolillo, 2008: 13 y 14).



“La Batalla” (El Tamunangue) - Nuevo Circo de Caracas, 15 de febrero de 1948, ensayo para La “Fiesta de la Tradición”. Foto: J.M. Cruxent (tomado de Paolillo, 2008: 47).

Otras variables que incidieron:

- El Retablo de Maravillas: trabajo realizado desde la Dirección de Cultura Obrera que dependía del Ministerio del Trabajo.

- Escuela de Formación Artística: paralela al Retablo de Maravillas, donde jóvenes se formaban y sus representaciones terminaron siendo "... genuina expresión de lo venezolano, pese a que por el vestuario utilizado, las coreografías y la asimilación de aires y giros procedentes de otras latitudes, configuraron una imagen estereotipada y edulcorada de lo nuestro, germen de lo que años después se definiría como danza nacionalista" (Castillo en Barrios y otros, 2011: 14), donde resuena un nombre muy particular, Yolanda Moreno.

- La importancia que tuvieron la radio y la televisión, que brindaron espacios de alta sintonía para la difusión del joropo e intérpretes de música llanera.

- Y la Semana de la Patria: "... caracterizadas por la superficialidad del montaje en la que el apego al liquiliqui, las faldas floreadas, la cayena en el pelo, constituían una suerte, en palabras de Francisco Arias, de falsificación que traiciona la espontaneidad de lo popular con su artificio" (Ibídem: 14-15).

"Contradictoriamente, esta expresión festiva, literaria, musical y danzaria que asociamos con el sentir patrio, es territorio ignoto para la inmensa mayoría, de cuyo imaginario no forma parte esa riqueza estética y cultural llamada joropo venezolano. En el mejor de los casos cada quien conoce, además del llanero, el joropo de su localidad y región, ignorando el resto de sus variantes y, sobre todo, desconociendo que el joropo es nuestra música y nuestro baile nacional porque está presente en todo o en casi todo el territorio nacional y no por un decreto burocrático y oportunista de un gobierno cuartorrepblicano o por la falsa imagen que del joropo, de los llaneros y de los venezolanos, de manera general, han creado el sistema educativo nacional y los medios de difusión masiva a través de estereotipados y muy bien publicitados personajes, sin asidero en la realidad" (Monasterios en Barrios y otros, 2011: 8).

Hoy día, en cualquier rincón de Venezuela tenemos un grupo de danza nacionalista ¿Y cómo no? Bien sabemos el poder que tienen, sobre todo, los medios de comunicación... Pero se ha tergiversado y mal entendido, incluso vista de igual manera tanto la danza nacionalista como la tradicional, no es que una sea mejor que la otra, sino que desde su esencia manejan códigos distintos. El problema se presenta cuando los acondicionamientos corporales aplicados deforman di-

chos códigos, en otras palabras, dicha deformación es la aplicación de técnicas y procedimientos preparatorios derivados de técnicas establecidas para otros géneros que, si bien contribuyen a ampliar cierto vocabulario, disponibilidad de la ejecución de pasos y manejo de destrezas, poco atienden las especificidades y el requerimiento del cuerpo que precisa moverse con rodillas dobladas, con columna curva, con pasos terrestres, con sentido de orientación hacia lo sagrado, con consciencia de sí mismo y de lo que colectivamente rememora, reinventa, resguarda. Sin por ello dejar de saberse un comunicador del presente.

Tres autores ayudan a comprender mejor tal planteamiento: Jacqueline Clarac de Briceño en *La construcción de la antropología en Venezuela* (1993), Martha Delfín Guillaumin en *La visión de la danza indígena ofrecida por Fray Toribio de Benavente Motolinía: La etnodanza mexicana y sus antecedentes al inicio de la época colonial* (2010) y Oswaldo Marchionda en *Una forma más... Elementos para la formación del bailarín de danza tradicional popular* (1997).

Existen dos aspectos a los cuales se quiere hacer referencia... ambos han incidido de manera particular para que el venezolano (en su mayoría, no todos) adopte posiciones, teorías, etc., que no necesariamente se corresponden con su esencia como ser latinoamericano.

Uno, la vergüenza étnica (“escondida” y tomando sus acciones solapadamente, a causa de la situación colonial), esta vergüenza, según Jacqueline Clarac (y me uno a ella), “...ha sido superada solo aparentemente” y nos hace expresar cosas como: “¿usted es indio o qué?, ¡Uuuuyyy, ese es más indio! ¡Noooo, mi ascendencia es puro española! ¡Aaaaaaayyy, salió negrito!”

... El otro, la multietnicidad, un factor que cada día nos pega más duro, porque en días como los que vivimos actualmente podemos darnos cuenta de cuán incierto es que “Todo lo bueno viene de afuera”, “Puuuurooo made in USA, papá”, “¡Ta´ barato, dame 2!”. Cabe destacar, como bien acota Clarac, que en el orden científico era mejor clasificado el investigador que publicaba afuera y en otro idioma, además si era en inglés y en Estados Unidos tanto mejor. En este último aspecto se hace una precisión: conservo los juguetes que usábamos cuando era niño y, ahora que juego con mi hijo, puedo notar que los carritos tienen varios “made in”: France, England, USA, Japan... si yo estoy jugando con ellos (¡¡¡y como le dimos “ruleta” de niños!!!) puedo dar fe de su calidad... sin duda eran buenos... Hoy día estamos atravesando por una situación nacional que impulsa la producción del país (en el país) con mano de obra nacional, lo cual es de gran valor y uno de los aspectos a seguir desarrollando (apoyada en políticas ideadas para tal

fin), pero en aquella época (la mía), ciertamente las cosas nacionales (no todas, por supuesto) no eran necesariamente buenas, de calidad.

Se crea una situación, parafraseando a Clarac, de que el venezolano no habla de sus antepasados indígenas, porque considera avergonzante tener tales antepasados, y de igual manera tampoco puede hablar del español como antepasado, porque desde la gesta de Simón Bolívar el español ha sido rechazado por sus acciones (sangrientas, colonizadoras, culpable de etno y genocidio...), entonces: ¿qué hacemos? Desde que llegaron los españoles empezaron a focalizarnos como “inferiores”, “salvajes” y pare de contar... y nosotros (los indios) que los veíamos vestidos con aquellos trajes, montados en sus caballos (animales que no conocíamos y creíamos que eran “otros seres”), con armas más poderosas que las nuestras, con una campaña evangelizadora de tal magnitud... todo eso metiendo ideologías en cuanto se estaba, moría, y nacía... pues no teníamos otra opción que creer que efectivamente sí éramos aquello que nos decían.

Como explica Clarac, nuestros niños crecen a la sombra de estos planteamientos y finalmente no pueden destruir los “tres discursos de identidad” (Briceño Guerrero en Jacqueline Clarac, 1993: 251 y 252), que son: el discurso europeo, el mantuano y el salvaje, los cuales se interpretan, se parasitan y obstaculizan mutuamente anulándose el uno al otro permanente “... en la producción intelectual, en las actitudes emocionales y en la acción política Latinoamericana” y, en este sentido, “...todo niño venezolano es educado dentro de esta ideología que lo incapacita finalmente para la creatividad” (Clarac, 1993: 251).

Un comentario: el artículo de la autora es del año 1993 y Briceño Guerrero formuló y analizó sus “tres discursos de identidad” en los años 1977, 1980 y 1981, hago esta acotación ya que, hablando puntualmente desde el área danza (al menos venezolana), los bailarines mejor cotizados, entre otros, en el mundo son los latinos (hablo de mediados de la década de 1990 hasta el presente) por varias razones, entre ellas, la facilidad de soltura y movimiento y su capacidad creativa. Se puede decir entonces que una forma de manifestación de vergüenza étnica sería la alienación cultural y científica. De manera directa, según Clarac, la vergüenza étnica, unida a estos problemas de identidad, “inhibe la producción antropológica y científica en general”. Esta última idea se retomará al final del escrito.

En otro orden de ideas, Martha Delfín Guillaumín en La visión de la danza indígena ofrecida por Fray Toribio de Benavente Motolinía: La etnodanza mexicana y sus antecedentes al inicio de la época colonial (2010), quien desarrolla y se deja llevar motivada por la lectura de El libro perdido de fray Toribio de Benavente

Motolinía, obra dirigida por el doctor Edmundo O’Gorman, logra un acercamiento a las descripciones realizadas por Motolinía (en el siglo XVI) de las distintas danzas indígenas en ese país: “...eso demuestra el impacto que pudo provocarle contemplar a los bailarines, sus adornos y disposiciones, así como el escuchar su música” (Delfin, 2010: s/p).

La danza, así como otras artes, es un medio de expresión que utiliza el cuerpo (como instrumento primordial) para comunicar a través de gestos, miradas, movimientos... las sensaciones, vivencias, imágenes, emociones... del ser que muta, se llena de energía, propone... y se deja llevar por los impulsos creadores de la magia de la danza.

Martha Delfin acota (citando a Sachs) que “La danza permite la comunicación con los otros miembros de la comunidad pues propicia la reunión de personas y el participar de una situación determinada: fiestas de boda, bautizos, entronización de monarcas, etc. Pero la danza no es sólo eso, es también el vínculo que se establece con las fuerzas sobrenaturales, con los dioses del grupo en cuestión” (Ibídem: s/p), y explica que también “...tenemos que la forma más antigua de la danza coral es el círculo mismo que adquiere un significado espiritual puesto que rodear un objeto es asumir su posesión, incorporarlo, encadenarlo o desterrarlo” (Sachs en Delfin, 2010: s/p). Inclusive, en ciertas culturas amazónicas sus mitos remiten al origen de la danza, al círculo, puesto que “los árboles de la selva al moverse (en círculos) enseñaron a bailar a los hombres” (Delfin, 2010: s/p).

Es particularmente hermoso este pasaje que nos relata cómo la naturaleza (espacio primario de interrelaciones) enseña al hombre a bailar. Existen varios tipos de danza, dependiendo de la disposición y manera de ejecutarse, entre ellas: en rondas, en hileras, en parejas, individual. Siendo la forma coral más antigua que las demás: “... representa en un principio, el reflejo de la excitación organizada de una comunidad; cuando ésta se da en círculo (danza de ronda o círculo) implica una representación dramática generalmente” (Ibídem: s/p).

Uno de los elementos que incidió en la ruptura del círculo fue el conocimiento de los puntos cardinales que “...coloca a las figuras humanas en distintas posiciones: de frente, hilera, línea. También se asocia a la danza de frente con juegos de amor, batalla de armas” (Ibídem: s/p). Agrega: “Tenemos, además, las danzas de pareja que conllevan una libertad de imagen menos dramática representando la dualidad, lo astral (sol-luna), lo sexual (hombre-mujer). La danza individual también se sitúa, desde su comienzo mismo, junto a la danza coral” (Ibídem: s/p).

Es importante resaltar la importancia de los distintos tipos de danza y su relación con el grupo-etnia donde se desarrolla, por ejemplo, en una danza individual tenemos a ...ese hombre estático, tan lleno de imaginación, que posee el poder de abstraerse temporalmente de lo que es humano y sumirse en un estado de alborozo o alegre exaltación, destinado a la asunción del poder de los espíritus: el hechicero, el médico brujo, el shamán. Sus deberes consisten en desterrar los malos espíritus, en preservar del infortunio, curar a los enfermos [...] Son como descendientes de los shamanes después de milenios de desarrollo los profetas judíos y los primeros profetas cristianos que encontraban el espíritu de Dios en el éxtasis de la danza, los jefes sacerdotales y los reyes de las viejas monarquías. El sello de esta herencia está impreso en la danza, en la forma particular que tienen las del jefe y del rey. En la cultura polinésica de Tonga se presentan movimientos de danza muy difíciles que sólo saben ejecutar los caciques y los jefes [...]

No han permitido las altas culturas que se perdiera la danza real. En el antiguo Méjico (SIC), los príncipes danzaban cada cuatro años: “Forman afuera; Mote-cuhçoma, que dirige la danza, viene seguido por los otros; los dos grandes reyes: Naçualpilli, rey de Tetzco y Totoquiuztli, rey de Tepaneca, vienen a su lado: los espectadores se estremecen de horror mientras la danza prosigue (Sachs en Delfin, 2010: s/p).

Ahora bien, según Oswaldo Marchionda:

El trabajo de investigación en el salón de clase debe orientarse en función de que el entrenamiento para determinada danza sea coherente con su estructura constituyente. Cualquier entrenamiento acondiciona el cuerpo, nuestro entrenamiento tiene que estar inspirado por la misma carga telúrica que contiene la danza. En esa medida, representa un reto –fascinante por demás– generar un proceso de investigación corporal que permita, además de conocer la conformación y ejecución de una danza, elaborar métodos de acondicionamiento físico e intelectual que permitan el mejor rendimiento energético e interpretativo del bailarín, además que facilite su posterior aprendizaje (Marchionda en Strauss y otros, 1997: 36).

En este orden de ideas, expone el autor que “La construcción de métodos en danza popular debe ser necesariamente de carácter experimental. Existe ilimitada información y conocimiento sobre metodologías de acondicionamiento físico en las artes escénicas, en esta medida no se justifica comenzar un proceso de investigación corporal partiendo del vacío” (Ibídem: 37).

En nuestras danzas tradicionales podemos apreciar muchos elementos que aún viven producto de aquellos “cruces” culturales. No podemos pretender que nuestras culturas indígenas fueron totalmente exterminadas, ciertamente muchos aspectos fueron abolidos, eliminados (según una parte de la historia), pero habría que preguntarse si están presentes bajo otras formas de representación. Particularmente considero que esos rasgos corpóreos que pertenecieron a aquellos cuerpos primeros persisten en los nuestros, no de manera obligada, porque el tiempo y el mismo cuerpo en su devenir así lo posibilitan. Se heredan, se ven, se sienten, se aprenden, se pasan, se desarrollan... En nuestra realidad, como cuerpos venezolano-merideños, habitan esos rasgos... En este sentido, la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999) de manera muy oportuna define a nuestro país como “una sociedad democrática, participativa y protagónica, multiétnica y pluricultural”, redefiniendo la identidad nacional anterior, concebida desde la homogeneidad.

El análisis de nuestras danzas tradicionales nos permite ver el sentido y significado de estas, entender las relaciones entre la danza, la música, el canto, los espacios, los instrumentos, las vestimentas y sus variantes, como plumas, caracoles, pintura y también las corporalidades... las razones por las cuales se realizaron y siguen realizándose; y cómo, análogamente con las danzas mexicanas, podemos deducir que en nuestras danzas tradicionales puede haber elementos similares... y de hecho los hay.

Se revisaron estos autores, porque se piensa que brindan la posibilidad de visualizar tanto la importancia del estudio de la danza tradicional como la creación de métodos de estudio y formación corpórea, pero también de saberme participante de estos elementos que forman parte de dichas danzas, que están en mi vida, en mi ser; que en mi visión y forma de vivir la vida hay pinceladas de esos elementos, que no podemos (aunque muchos lo quieran) desprendernos-zafarnos de ellos... que habitan nuestras vidas y nuestros seres... Estudiar nuestras manifestaciones, en mi opinión, es una forma de revitalizar el valor que tienen, porque como “participante” de ellas puedo dar fe de su importancia, de su valor, de su trascendencia... desde una perspectiva que sólo compete a un ser que vive en ese contexto.

Ahora bien, en la danza, cuando se hace referencia al término investigación, se parte del hecho de que es aplicable tanto a la investigación documental como a la corporal, siendo esta última la investigación con más peso por ser el espacio único de creación de códigos, sentido estético, ritual y sagrado, así como de energía individual y relacional con el grupo, sentido de fe y arraigo. Partiendo en-

tonces de la premisa que una investigación corporal puede llevar a territorios de profundidad en donde la palabra puede quedarse corta, incluso anulada, son las pautas de investigación corporal las que delimitarán el campo de acción, ya que el lenguaje del cuerpo exterioriza (pone de manifiesto), de manera inconsciente, conductas (procesos conductuales) de las personas... lo que no es evidente, lo que subyace, es el cuerpo, el laboratorio primario que resuelve los problemas que se plantean. De allí se desprende la importancia de los acondicionamientos, los cuales, por años de desarrollo, crean condiciones específicas en los cuerpos que posibilitan otras formas de relación de forma energética, sensitiva, amorosa. En cierta ocasión, en una clase de danza, hablábamos acerca del sacro (hueso) como parte esencial en el juego del equilibrio corporal, puntos energéticos, y reflexionábamos en relación a la inestabilidad dada por la forma del mismo (triangular con el ángulo más grande hacia abajo), lo cual le brinda la capacidad de movilidad a su vez, propia del ser humano.

Comentábamos que si extraemos el sacro de un cuerpo humano y tratamos de colocarlo en una superficie, pues ocurriría que no podría sostenerse, mientras que si se colocaba con la parte ancha hacia abajo ciertamente si podría quedarse estable; esto nos hacía pensar en que si el sacro hubiese estado dispuesto de otra forma en nuestro cuerpo podría ser otra la historia. Traigo a colación este recuerdo porque considero que una de las cosas que para mí representa algo sagrado es la capacidad que tenemos para movernos y cómo a partir de esta capacidad han sido posible tantas cosas, como perseguir a un animal para cazarlo, descubrir nuevos lugares, desplazarnos de un lugar a otro o simplemente movernos o bailar. Por ello, es de vital importancia un acercamiento distinto, desde otro enfoque, a aspectos fundamentales en los seres humanos, entre otros, comprender-nos a partir de sentir-nos, ver-nos, pensar-nos... saber por qué somos de una manera u otra, por qué hacemos tales o cuales cosas... entendiendo cuerpo, no como la típica dualidad mente-cuerpo y mucho menos desde la tríada cuerpo-mente-espíritu, sino como cuerpo en su totalidad, integrador, inter-conectado... el cuerpo como un todo, de donde pueden surgir cosas como el pensamiento o habitar cosas como el espíritu-energía-vida... o de donde el pensamiento –por mencionar un aspecto muy en boga hoy día– puede hacer inferencia en alguna parte de él o viceversa.

Pero, si el acceso a mi cuerpo cultural está vedado por modelos hegemónicos, sin importar mi lengua, mis formas corporales ni mi historia, el camino hacia la identidad está obstaculizado en la alienación de los movimientos, de cada paso, en cada palabra que debo pronunciar en otra lengua que me es extraña, en cada trazo que dibujo creyendo en un arte que me desdibuja como sujeto cultural y expresivo (Fuenmayor, 1997: 52).

Para culminar, el desarrollo de la propuesta de acondicionamiento corporal incidirá de manera muy positiva en una realidad que ha venido gestándose en nuestros países latinoamericanos, como es la carencia de métodos a partir de la inserción de otros, creados en contextos socio-culturales diferentes al nuestro. La formación corporal en Venezuela se verá entonces fortalecida y enriquecida partiendo del hecho que surge de un estudio hecho por nosotros para ser aplicado a nosotros mismos. ¿Y es que acaso eso no es otra cosa que la Antropología del Sur?

Se estima también, retomando la idea dejada atrás y partiendo de que los acondicionamientos corporales existentes en Venezuela (no me aventuro a decir que todos, pero si la gran mayoría) vienen de “afuera”; si estamos desarrollando-produciendo modelos de aprendizaje-enseñanza desde nuestra experiencia (con elementos propios) como seres latinoamericanos, con la riqueza de nuestro contexto socio-cultural y de nuestros ancestros, dioses aún vivientes, sin lastres de vergüenza de ningún tipo y asumiendo que somos capaces de generar conocimiento (antropológico, científico...) como sociedades del Sur, entonces estamos en el marco de una antropología que, como bien lo expresa la maestra Clarac, está por desarrollarse.

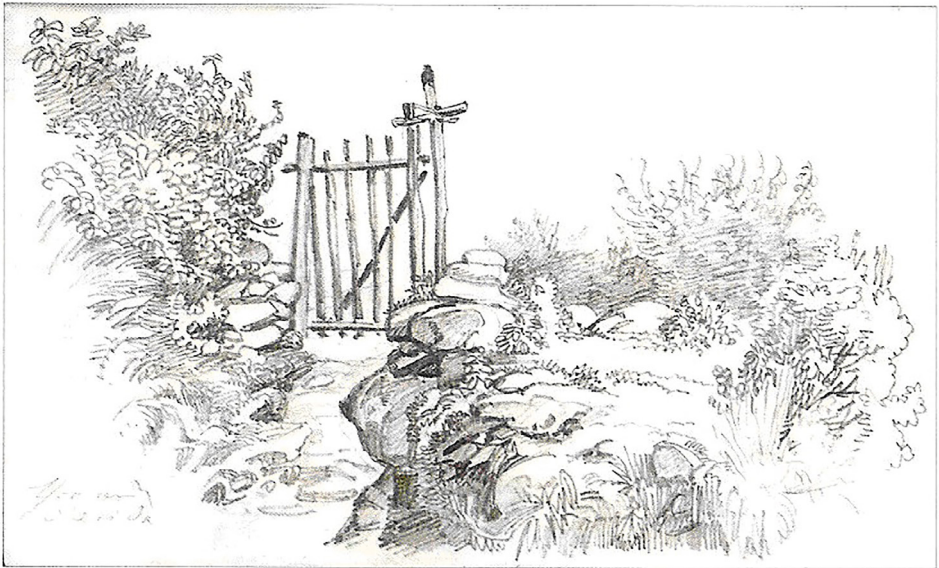
No soy antropólogo en mis estudios de pregrado, pero muy en el fondo de mi ser (y creo que la danza ha incidido en ello) hay motivaciones por indagar en los procesos de entendimiento del ser humano... entender... entendernos... conocer... Esta fue la razón fundamental de mi presencia en la Maestría en Etnología, de la Universidad de Los Andes, en Mérida, Venezuela. Deseo expresar, por último, que me uno a la maestra Clarac cuando dice en el cierre de su escrito: “Produzcamos una de esas mutaciones”. Creo que ella, así como otras personas en este país, lo estamos haciendo...

Sin lugar a dudas en nuestro país se produjo (y continúa produciéndose) un gran flujo de información, intercambio cultural, enriquecimientos con la llegada de los españoles así como con personas de otras nacionalidades.

No cabe la menor duda que ha habido intercambio, lo cual ha conducido a otros aprendizajes y desarrollos, pero de manera intermitente retorna la imagen de algo que se ha oído en nuestras vidas como latinoamericanos (porque de más está mencionar el gran desarrollo que había –en todos los aspectos– antes de su llegada): “Qué maravilloso fue la llegada de los españoles... pero más maravilloso aún hubiese sido que siguieran de largo”.

Dejo esta imagen (quizás transitada por los españoles) como una posibilidad, individual, de poder crear (en la imaginación y en la concreción de los hechos) otra realidad para nuestros ancestros y por ende para nosotros mismos... llena de otredad, alteridad, amor... y todas esas concepciones o nociones que desde la antropología (y sobre todo de lo que se aprende en la Maestría en Etnología) puedan aplicarse para tal fin... ¡¡¡Entra y hazlo!!!

Puerta enrejada
Inscripción: *Portón de Mérida*



Portón de Mérida (1844)...
Dibujo de *Bellermann Ferdinand*, 2007: 236.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos impresos

- BELLERMANN, Ferdinand. 2007. Diarios venezolanos 1842-1845. Galería de Arte Nacional. Fundación Museos Nacionales. Caracas.
- CLARAC DE BRICEÑO, Jacqueline. 1993. “La construcción de la antropología en Venezuela”. En: Boletín Antropológico. N° 28, Centro de Investigaciones, Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez” de la ULA, Mérida. pp. 39-52.
- STRAUSS, Rafael y otros. 1997. II Jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular – su investigación y proyección. Consejo Nacional de la Cultura, Dirección General Sectorial de Danza. Caracas.
- PAOLILLO, Carlos. 2008. “El siglo XX en la danza escénica venezolana. Una visión histórica”. En: Caminos del cuerpo, una visión de la danza escénica venezolana del siglo XX. Fondo Editorial IUDANZA, Centro de Investigación, Documentación e Información del Instituto Universitario de Danza CIDI-IUDANZA. Caracas.

Enlaces digitales

- BARRIOS, Aldemario y otros. 2011. Revista Así Somos N° 6. (Artículo en línea). Disponible en: <http://www.cnh.gob.ve/images/stories/PDF%20Publicaciones/ASI%CC%81%20SOMOS%20N%C2%BA6.pdf> (consultado el 22 de agosto de 2011).
- FUENMAYOR, Víctor. 1997. “El cuerpo de la obra”. En: Revista de Literatura Hispanoamericana. ISSN 0252-9017. (Artículo en línea). Disponible en: <http://revistas.luz.edu.ve/index.php/rlh/article/viewFile/2947/2842> (consultado el 20 de abril de 2012).
- DELFÍN GUILLAUMÍN, Martha. 2010. La visión de la danza indígena ofrecida por fray Toribio de Benavente Motolinía: La etnodanza mexicana y sus antecedentes al inicio de la época colonial (Artículo en línea). Disponible en: <http://www.ciberjob.org/etnohistoria/danza.htm> (consultado el 22 de agosto de 2011).
- CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA. 1999. (En línea). Disponible en: <http://www.tsj.gov.ve/legislacion/constitucion1999.htm> (consultada el 16 de enero de 2012).