

# Sección central



# Al compás sensual que marca tu cintura. Otras formas de apropiación desde la experiencia de vida

## Artículo de investigación

Recibido: 5 de agosto de 2020

Aprobado: 9 de octubre de 2020

### Oswaldo Marchionda Vargas

Universidad Nacional de las Artes, Venezuela  
oswaldomarchionda@unearte.edu.ve

—

Cómo citar este artículo: Marchionda Vargas, Oswaldo (2021). Al compás sensual que marca tu cintura. Otras formas de apropiación desde la experiencia de vida. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(10) pp. 96-109.  
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.17515>

## Resumen

Es una reflexión sobre la posibilidad de constituirnos a partir de una cosmovisión diferente a la instituida por la modernidad. Expone al colonialismo y la colonialidad, estructurados como patrones socializadores heredados y asumidos como única forma de existencia para todos los ámbitos humanos; aquí en particular examinamos la danza. Propone una caracterización de “lo propio” a partir del lugar de enunciación como ámbito que proporciona elementos de comprensión del “territorio” como horizonte metafórico, desde su doble condición de confluencia: del lugar de donde uno viene y el lugar donde uno está. Avanza hacia modos de apropiación vinculados a la posibilidad de “in-corporar”, como un traer o hacer en el cuerpo. Dicho sentido de pertenencia es constituido por el cuestionamiento de la percepción de “la tradición” y “la contemporaneidad”.

## Palabras clave

Cuerpo; contemporaneidad; danza; decolonialidad; territorio; tradición

## To the Sensual Beat of Your Waist. Other Forms of Appropriation from Life Experience

## Abstract

This is a reflection on the possibility of constituting ourselves with a worldview different from that instituted by modernity. It exposes colonialism and coloniality, structured as inherited socializing patterns and assumed as the only form of existence for all human contexts; here in particular we examine dance. We propose a characterization of “one’s own” coming from the place of enunciation, as a context that provides elements for understanding

<

“Tibiri - tabara” Agrupación Mudanza. Videodanza (2020)  
Fotografía: Omnaiberth Arellano

the “territory” as a metaphorical horizon, from its double confluence: as the place where one comes from and the place where one is. We advance towards modes of appropriation linked to the possibility of “in-corporating”, in the sense of bringing or doing *in* the body. This sense of belonging is fostered by questioning our perception of “tradition” and “contemporaneity”.

## Keywords

Body; contemporaneity; dance; decoloniality; territory; tradition

## Au rythme sensuel de votre taille. Autres formes d’appropriation à partir de l’expérience de vie

### Résumé

Il s’agit ici d’une réflexion sur la possibilité de se constituer avec une vision du monde différente de celle instituée par la modernité. On expose le colonialisme et la colonialité, structurés comme des modèles de socialisation hérités et supposés comme la seule forme d’existence pour tous les contextes humains ; ici en particulier, nous examinons la danse. Nous proposons une caractérisation de ce que « nous appartient » venant du lieu de l’énonciation, comme un contexte qui fournit des éléments pour comprendre le « territoire » comme horizon métaphorique, à partir de sa double confluence : comme le lieu d’où l’on vient et le lieu où l’on est. Nous avançons vers des modes d’appropriation liés à la possibilité de « in-corporer », au sens d’apporter ou de faire dans le corps. Ce sentiment d’appartenance est favorisé par la remise en cause de notre perception de la « tradition » et de la « contemporanéité ».

### Mots clés

Corps ; contemporanéité ; danse ; décolonialité ; territoire ; tradition

## Ao compasso sensual que marca sua cintura. Outras formas de apropriação a partir da experiência de vida

### Resumo

É uma reflexão sobre a possibilidade de construirmos a partir de uma cosmovisão diferente

da instituída pela modernidade. A partir da opção decolonial, expõe ao colonialismo e à colonialidade, estruturados como padrão socializador herdado e assumido como única forma de existência, expressados em todos os âmbitos de realização da humanidade em suas relações intersubjetivas no geral e, no particular, como se expressam na dança. Propõe uma caracterização “do próprio” a partir do lugar de enunciação como âmbito que proporciona elementos de compreensão do “território” como horizonte metafórico, a partir de sua dupla condição de confluência: do lugar de onde viemos e do lugar onde estamos. Avança para modos de apropriação vinculados a possibilidade de “in-corporar”, como fazer no corpo. Este sentido de pertencimento é constituído pelo questionamento de como são percebidas “a tradição” e “a contemporaneidade”.

### Palavras chave

Corpo; contemporaneidade; dança; decolonialidade; território; tradição

## Rurasunchi Nukanchipa kauai, allilla sugkuna suma kauachingapa

### Maillalachiska

Kai pangapi asintaspa Munanaku kauachinga imasami ñugapata , kaugsai kaska, kunaura kami llapa sugrigcha watakunapi iachasunchi churinga nukanchipas, kauanga rimanga nukanchipura sinamanda manchaspalla kuanan punchapi, Tukui kai suma kausaikuna tukurinaku. Mailla mailla sipas sumukuna iukanchi kausachinga mana kai Tukui iukuringapa. Kua sisunchi allilla nukanchi kikin chasa suma kausasunchi Tukui nukanchipura sina, mana manchaspalla Katanga nukanchipata churaripa.

### Rimangapa Ministidukuna

Kikin; ñugpamandata apachii; mulluri kusikui; kuna ramanda ñugpamanda; atun llagta alpa; Nukanchipa kaugsai

*Hay en mí un demonio que grita y hago lo que me dice.*

*Cada vez que estoy a punto de sofocarme, me grita: "¡Danza!",  
y yo danzo. Y eso me calma.*

Nikos Kazantzakis (2015) - *Vida y aventuras de Alexis Zorbas*

Buena parte del relato que ahora me permito compartirles parte de mi experiencia como intérprete-creador de danza. Mi accionar está fundamentalmente atravesado por mi participación en diversos procesos de creación, interpretación, enseñanza-aprendizaje, gestión e investigación en artes. Me motiva compartir ámbitos para el intercambio de conocimientos sobre mi quehacer como creador, investigador y docente en prácticas artísticas contemporáneas. Por ello mi interés de participar en el desarrollo de epistemologías como posibilidad de transformación social, a partir de mis experiencias, territorios que reconozco como "propios". Pertenencias que espero funcionen para aproximarnos a la relación entre "lo tradicional" y "lo contemporáneo".

Pero ¿Cómo reconocemos "lo propio"? Intuyo que parte del hecho de sentir y percibir la vida situadamente, teniendo presente la posibilidad de recuperar el contexto del acto enunciativo, el territorio desde el cual nos constituimos como sujetos situados, es decir el lugar de enunciación. Al respecto Laura Scarano menciona que: "Las sensibilidades particulares de nuestro lugar nos hacen conscientes de que existe un terreno emocional desde donde construimos nuestro lenguaje. Y esta sensibilidad tiene que ver con la territorialidad, e incluye lenguajes, comidas, olores, paisajes, clima, y todos los signos básicos que unen nuestro cuerpo con nuestro lugar." (2017, p. 3). Lo que nos da elementos para entender el "territorio" como horizonte metafórico a partir de su doble condición de "Ser de - Estar en", pensarlo en la confluencia del lugar de donde uno viene y el lugar donde uno está. Considerar los contextos en los que nos reconocemos, los múltiples espacios desde donde se relatan las prácticas artísticas asociadas la vida vivida, aquellos que cuentan la singularidad de los modos de organización desde donde concebimos y habitamos dichas experiencias.

Modos de apropiación que implican contextos y circunstancia: "a-propiarse" de esta manera se

vincula a "in-corporar" (hacer en el cuerpo) desde una perspectiva en movimiento, es decir dinámica y cambio. "El lugar de enunciación es una categoría enmarcada dentro del pensamiento decolonial, entendiendo por descolonización la situación existencial relacionada con procesos de irrupción o violencia simbólica, epistémica y/o material a través de los cuales se intenta restaurar la humanidad de lo humano (Maldonado, 2009), es decir que ante dicha problemática lo primero que hay que asumir es la "condición de colonizados", debido a que nuestra experiencia social está configurada a partir de lo que reconocemos como la "cultura occidental", expresión del tramado hegemónico de la modernidad-colonialidad, su visión de mundo y las prácticas que de ella se derivan. En este sentido, la revisión de las categorías puestas en cuestión, suponen preguntas sobre la posibilidad de constituirnos a partir de una cosmovisión diferente de la ya instituida por este sistema civilizatorio moderno.

Respecto al pensamiento decolonial como opción, encuentro oportuna la distinción entre colonialismo y colonialidad (Maldonado, 2007), advirtiendo que el colonialismo precede a la colonialidad pero esta le sobrevive, pues representa un modelo de poder manado del colonialismo moderno y establecido en la actualidad en las disímiles maneras como atraviesa el sistema capitalista, actividades humanas como el trabajo, la producción de conocimiento, el ejercicio de la autoridad y las relaciones intersubjetivas entre las personas, entre otras. Este patrón socializador heredado y autoasumido como única forma de existencia, se expresa en todos nuestros ámbitos de realización y relaciones humanas, asociadas al ejercicio del poder y la toma de decisiones, en la posibilidad de conocer y a la contingencia de existir. A decir del autor: la colonialidad del poder, la colonialidad del saber y la colonialidad del ser, entre otras. Es decir, si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y la producción del saber en la reproducción de pensamientos coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de esa colonización y su impacto en el lenguaje. Según esto, experiencias de la vida cotidiana como la propia imagen que de mí poseo, los criterios académicos a través de los cuales seré evaluado, las manifestaciones



Imagen 1. "Tibiri - tabara", Agrupación Mudanza. Videodanza (2020). Fotografía: Omnaiberth Arellano

culturales singulares afectivas, como el piropo y hasta el sentido común y sus sanas aspiraciones, son expresiones coloniales de nuestra experiencia moderna, es decir dichos procesos impactan todos los ámbitos donde se desarrolla la existencia humana y la danza no es la excepción.

Sobre esta compleja temática, quisiera apoyarme en lo desarrollado por Mignolo y Gómez:

No debemos olvidar que la modernidad, (...), ha estado constituida por una matriz estructural que, en su despliegue, genera diferentes formas de colonialidad, subordinación y exclusión, entre ellas (...), la colonialidad de la sensibilidad. (...) colonialidad de lo sensible, (que) se despliega en especial a través de los regímenes del arte y de la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad, en un abanico de formas mediante las cuales se pretende, más allá del exclusivo espacio del arte, abarcar la totalidad de los ámbitos de la vida (2012, p. 15).

En este sentido, la posibilidad de sentir, la percepción de sensaciones, la sensibilidad y todo lo vinculado al ámbito de las emociones, al cuerpo y sus sentidos, además de las nociones y parámetros a través de los cuales establecemos lo que nos agrada y lo que no: lo bello y lo feo, y el arte como dimensión de la realización humana, parecerían estar sujetos a los territorios de esta categoría.

Todo ello nos remite a la estética y su estrecha relación con la competencia de sentir.

Es importante considerar que la noción de estética alude a la totalidad de la existencia humana, no reducible al espacio unívoco del arte moderno; dicha reducción es el resultado de esas matrices impuesta por dichas colonialidades, que excluyen y subordinan a determinados seres humanos de sus potencialidades humanas. Lo que no es un detalle menor pues, pareciera que, desde esa visión, la sensibilidad es una cualidad exclusiva de *los modernos*, es decir que los otros, *los no-modernos* carecerían de ella. Como una forma de recuperación de una dimensión existencial inclusiva, recurriré a la denominación de experiencia estética elaborada por Inés Pérez Wilke (2017, pp. 23-24), quien nos dice que es "... un proceso inmanente al ser humano, asociado al placer y a la conmoción sensible que, (...), alimenta la construcción del sentido." Lo que significa la recuperación de la competencia humana de elaboración de sentido (las culturas), la participación de los sujetos en la construcción del tramado simbólico-cultural como condición inherente a los seres humanos y reconocimiento de su ámbito de realización por excelencia: la experiencia vital de la vida viva.

La sensibilidad y la experiencia estética son un hecho habitual, procesual que le sucede a cualquier persona y que es parte de la vida social, que permite a la gente aprehender el mundo y producirlo, lo que precisa el reconocimiento de la vida cotidiana en su devenir, las dinámicas y frecuencias de cómo acontece y se constituye la vida; vida expresada en los decires y sus poéticas, las imágenes y sus metáforas, los gestos, las maneras de desempeño, los movimientos y desplazamientos; formas de hacer-pensar que revelan dicha práctica como vivencia sensible y estética, contenidos de enunciación y construcción de subjetividades. Evidencia que existe una relación entre el territorio (como horizonte metafórico) y la sensibilidad, asociada a la estética.

Como mencione antes, más que definir categorías, me motiva la necesidad de aproximarme a problemáticas concretas a partir de mi experiencia, lo que de igual manera precisa algunos referentes. El historiador, investigador y crítico mexicano, Alberto Dallal en su libro "Los elementos de la danza", reflexiona: "...el concepto de danza contemporánea aceptado mundialmente no era el apropiado. La danza contemporánea era –y es- actual. ¿Cómo podrá denominarse la danza teatral, de concierto, que surja en el futuro?, para el momento de su nacimiento será, obviamente contemporánea. (2007, pp. 65-66). Interesante el acercamiento hacia la danza, lo que ubica a lo contemporáneo en lo actual, es decir, en el presente. Afirmación que nos remite al tiempo como factor preponderante en su definición, aunque es importante considerar que algunas de las adjetivaciones de esta práctica artística no necesariamente coinciden con la categorización filosófica y epistémica asociada: danza moderna o postmoderna, por ejemplo.

Sobre lo contemporáneo, Giorgio Agamben (2007), propone que este fenómeno es expresión de una particular relación, desfasada y anacrónica con el tiempo, según esto, es contemporáneo quien no coincide cabalmente con él ni se adapta a sus pretensiones, quien, estando conectado con su tiempo, se distancia de él, situación que posibilita su percepción y comprensión. La contemporaneidad se inscribe en el presente señalándolo, sobre todo, como arcaico (entendido como próximo al origen), un origen que no está situado solo en un pasado cronológico: es contemporáneo a su devenir histórico y no deja de funcionar en este,

que es inaprensible como el presente mismo en su suceder. Para ejemplificar, nos dice Agamben: "... como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro y el bebé en la vida psíquica del adulto." (p.4). En ese sentido, la cercanía y la distancia que a su vez definen la contemporaneidad, se funda en la proximidad con el origen, que en ningún momento pulsa con mayor fuerza, como en el presente. Esta reflexión obedece a una concepción del tiempo diferente al cronológico, el cual -de forma lineal- establece una ruptura del presente con su pasado.

Por otra parte, es interesante lo que propone Adolfo Albán Achinte (2009), creador e intelectual colombiano quien trabaja experiencias pedagógicas con artistas indígenas y afrodescendientes, y asume que la dificultad de comprensión de la contemporaneidad es consecuencia -entre otros aspectos- del establecimiento hegemónico y arbitrario de las lógicas del tiempo moderno y sus sistemas de significaciones como parte de su proyecto colonizador: "Pensar en lo actual o contemporáneo me remite inexorablemente a la construcción temporal teleológica que el occidente europeo instauró en el occidente geográfico conquistado y sometido. (...)" (p. 83)

Es decir, que la reducción de la temporalidad al presente, desconectado del pasado y concebido linealmente, obedece a mecanismos del sistema-mundo-moderno que generan diferentes formas de colonialidad, subordinación y exclusión, de las comunidades sujetas de su dominación

...se construyó una temporalidad que implicaba un *antes* y un *después*. En el antes quedaron ubicados todos aquellos que fueron determinados como "otros" y atrapados desde entonces hasta hoy (...) en un tiempo inmóvil que los dejó por fuera de la historia, en ese sentido se constituyó lo *pre-*, un impresionante prefijo definitorio de lo anterior a la modernidad. En el después se ubicaron quienes organizaron la estructura de nuestras sociedades, desestructurándolas en sus cosmogonías, formas productivas, sistemas alimentarios, maneras de representarse y organizarse, para imponer una lógica de existencia sobre la base de la jerarquía que el color de la piel de forma piramidal generó. (p. 84)

Desde ese lugar se despliegan una serie de interrogantes en relación a la cuestión estética y a un diálogo posible con lo tradicional. Y como esos conceptos se condensan en el territorio y el lugar de enunciación particular y reconocible, asociado



Imagen 2. "El vomitador de palabras", escena de ALMA, seriado multiartístico. Amaká colectiva. Videoarte. (2020). Fotografía: Omniaberth Arellano





a lo sensible. Al respecto Inés Pérez Wilke,<sup>1</sup> considera dos problemas cruciales en relación a la posibilidad de concebir otras estéticas<sup>2</sup> y alude a como la modernidad impone control de la vida; condicionamiento sobre la vulnerabilidad<sup>3</sup> de los sectores subalternos, a partir (pongamos por caso) de la legitimación de nociones descalificadoras como “brujería” y “folklore”, y en segundo lugar, como a través de esos dispositivos, logra ubicar las prácticas de lo popular y lo tradicional solo en el tiempo pasado o sujeto a la visión del pasado establecida por la modernidad. Lo que nos revela nuevamente la noción de tiempo como elemento primordial, en este caso lo tradicional, en “el antes”.

La antropología como disciplina de las ciencias sociales, posee una larga trayectoria en su necesidad por definir la cultura que da cuenta de la elaboración de diversos mecanismos para excluir, aislar, discriminar y descalificar cualquier manifestación humana en tanto producción de lo sensible que no responda a las lógicas del proyecto moderno. La histórica denominación “La cultura es igual a las bellas artes”, es un ejemplo notable de estas formas de reducción de la realidad que impiden la comprensión de sensibilidades otras en condición de vulnerabilidad, enjuiciadas y sometidas a intensos procesos de descalificación a partir de los cánones de la estética moderna. Desde una perspectiva evolucionista que no consiente el tiempo incorporado, lo subalterno es atrasado y viejo; desde un matiz epistémico, no es conocimiento sino mito o leyenda, en todo caso un “no-saber” y desde su aspecto estético, es feo, “no-bello” o en el mejor de los casos, raro o exótico.

El término folklore representa la síntesis mejor elaborada de los artificios modernos para la descalificación de la producción sensible en tanto expresión de la experiencia de los sectores subalternos, debido a la instrumentalización de sus lógicas: si la *cultura* es igual a *bellas artes*, lo que no encaja en

el rango de esta denominación, ni es bello y ni es cultura. Todo el resto de las realizaciones humanas, todas esas “otras cosas” que se encuentran al margen de ella y su imposibilidad de ser nombradas como tales, fueron localizadas en el ámbito nebuloso del folklore “...leyendas que quedaron en lo hondo del pasado que merecen ser rescatados”, así como recuerdo la definición del término atribuido en 1846, al arqueólogo inglés William Thom.

Debido a ello, la tradición es una realidad social sujeta a reflexión de forma necesaria. “En el caso venezolano, lo que se entiende por tradición es un fenómeno susceptible al cambio, considerando la existencia de poco reconocimiento de la posible relación entre la creación como sujeto de cambio y la tradición. Cambio y tradición perecerían conceptos contrapuestos.” (Marchionda, 2002, p. 53). Esto lo menciono pues una de las ideas más reiteradas alrededor del concepto es que perpetúa lo viejo y no consiente lo nuevo. Como un aporte para la comprensión de la relación pasado-presente desde otra visión sobre la tradición:

...podríamos decir que son expresiones caracterizadas por la presencia vital de un tiempo histórico (incorporado), necesariamente usadas (manipuladas) por sus cultores y demás actores sociales que propician procesos de reinención y de inserción de ese legado cultural en cada período (histórico). Es decir que cada generación, con el paso del tiempo participa en la construcción constante de ese desarrollo que denominamos “lo tradicional”, dicha participación se manifiesta en aportes y recreaciones que suceden invariable e inevitablemente en el ahora. Así entendida, la tradición es resultado de la realización humana constante que trasciende la dimensión del pasado -en el sentido moderno del término- que no es un objeto de “vitrina” inalterable, es decir cambia, tiene vigencia y es actual referencia de nuestra memoria histórica (Marchionda, 2002, p. 53).

Reflexión que me ha funcionado para dar cuenta de uno de los principales mitos sobre las danzas tradicionales: Que estas son contemporáneas, en tanto que lo tradicional y en ese sentido, la danza que se reconoce como tal, dialoga con el acontecer de la gente que la realiza y se realiza en su hacer, en la experiencia de la vida de los pueblos; los modos como operan se transforman en relación a su propio devenir, se actualizan, se resignifican, necesariamente se modifican con la vida misma: la danza tradicional es contemporánea, en tanto experiencia de vida que fluye en una relación

1 Los elementos mencionados son parte de las temáticas expuestas por la investigadora en el Seminario Avanzado en Mediaciones Estéticas Descoloniales. Caracas, abril y mayo de 2018.

2 En sus palabras: “Estéticas descoloniales.”

3 “Vulnerabilidad creadora” en tanto materia vital, materia afectada-afectable: como experiencia-producción sensible de los sectores subalternos.



Imagen 3. Festival de Música Cumbe San Agustín. (publicidad) Octubre 2019. Fotografía: 100% San Agustín.

singular con el propio tiempo, como lo menciona Agamben, cualidad que comprende otra temporalidad posible. De lo contrario, estaríamos aludiendo a que el paso del tiempo no influye en ellas, no propicia los cambios necesarios que la modernidad niega; son inmanencia que perpetúan “lo establecido” y no da lugar a -imaginar y constituir- otras formas de existencia, con todo lo que eso significa.

Dicho esto, quisiera referirme a una diatriba sobre el concepto de tradición, vinculada a lo que se reconoce como danza tradicional. En Venezuela: En diferentes ámbitos artísticos, comunitarios e incluso académicos, se ha naturalizado utilizar una misma denominación para fenómenos distintos, vinculados a nuestra área de interés. Por la vía de los hechos, se reconoce como danza tradicional a las agrupaciones de danza escénica de origen tradicional,<sup>4</sup> de la misma manera que son denominadas las manifestaciones socioculturales, expresiones singulares de la herencia cultural de

4 Resalto “danza escénica de origen tradicional” (“grupos de proyección folklórica”), pues será la forma que usaré -a falta de un mejor concepto- para nombrar las prácticas artísticas, escénicas y/o estéticas de la danza que se basa, recrea o proyecta manifestaciones tradicionales y populares danzarias, que se distancian y diferencian de los ballets folklóricos o su versión venezolana: danzas nacionalistas.

una localidad. Para ilustrar la situación, la noción danza tradicional es utilizada para nombrar indistintamente, pongamos por caso, la manifestación en honor a San de Juan Bautista en Tacarigua en el estado Miranda, y la práctica escénica que desarrolla el grupo Danzas Mandela de la misma población barloventefia.

Las personas que se realizan en las prácticas de la danza escénica de origen tradicional por la vía de la costumbre, se reconocen como hacedores de danza tradicional, concepto que alude en principio, a los acontecimientos de la danza que cumplen alguna función ritual de carácter comunitario. Puede que así sea en aquellos casos donde las personas además de desempeñarse en el ejercicio de su práctica artística son cultores de su legado histórico patrimonial singular. En todo caso, pareciera que no existe distinción entre una propuesta estética de danza y el hecho tradicional danzario propiamente dicho.

No voy a profundizar sobre la fortaleza que aún conserva la denominación de folklore en los contextos asociados a la práctica artística de la danza y la “folklorización” de la sensibilidad que de ella deviene. Asumiendo que buena parte de la diatriba antes mencionada, relacionada con las maneras de nombrar las prácticas artísticas de la danza escénica de origen tradicional como danza tradicional, es un esfuerzo bien intencionado de diferenciarlas del ballet folklórico (“danza nacionalista” en el caso venezolano), la cual es la propuesta estética de mayor poder mediático y con mayor diseminación en ese país, además, parte importante de las políticas culturales de los diferentes proyectos políticos del mismo durante el siglo XX,<sup>5</sup> y de gran influencia en los imaginarios y en las propuestas escénicas y estéticas en la actualidad, lo que la tipifica en referente hegemónico de lo danzario.

En todo caso, la experiencia de la escenificación de lo tradicional, en lo sustancial conserva y reproduce sus formas de exposición y parte de sus contenidos son bastante equivalentes, en tanto que los formatos de exposición: concepción del espacio,

5 El “Retablo de Maravillas” durante la dictadura militar (1948-1958) y “Danzas Nacionalistas o Danzas Venezuela” durante el periodo de la “Democracia Representativa (1959-1999).



Imagen 4. "Lumunba". Agrupación Agente Libre. (2010).  
Fotografía: Félix Oropeza

vestuario entre otros dispositivos escénicos, incluso en algunos casos, las corporalidades, movimientos y gestualidades, responden a las lógicas establecidas por dicha propuesta estética, la cual en determinados medios, aún es reconocida como expresión auténtica del folklore nacional. Manuel Rodríguez Cárdenas,<sup>6</sup> definió que el objetivo de la "danza nacionalista" era "elevar el folklore al nivel de las bellas artes". Ante tan reveladora afirmación mis comentarios sobran.

No estoy negando las diferencias existentes entre los fines y contenidos de las propuestas estéticas de la danza escénica de origen tradicional y la danza nacionalista que, por supuesto existen, mi intención en todo caso se orienta a problematizar que dichas propuestas en términos generales no rompen con el marco normativo y referencial establecido por la visión instrumental del arte moderno y sus estéticas; de lo cual tampoco se escapa la danza contemporánea. Una situación problemática asociada al lenguaje y las formas de denominación que urge ser reflexionadas, refiero a las diversas maneras como se nombran dichas agrupaciones y

6 Manuel Rodríguez Cárdenas (1912-1991), abogado y diplomático, ejerció la literatura, la crónica y el periodismo. Encargado de la Dirección de Cultura del Ministerio del Trabajo, en los años 50's, promovió la política de "facilitar el acceso a la cultura, el entretenimiento y la recreación de los trabajadores". Durante los años 60's, funda Danzas Nacionalistas, bajo la dirección de Yolanda Moreno.

"los sujetos creadores"<sup>7</sup> que asocian su práctica a lo tradicional como sustento.

Considero que dichas distinciones entre las prácticas estéticas y las manifestaciones socioculturales es necesaria debido a la confusión que genera; lo cual, es consecuencia y evidencia de cómo operan los mecanismos de la modernidad-colonialidad que, en sus circunstancias, reduce lo cultural al espectro del arte, además que niega (secuestra, haciendo exclusiva-privada), la competencia humana de realización de lo cultural, es decir, la construcción de sentido.

Es importante mencionar que el surgimiento de las agrupaciones de danza escénica de origen tradicional, obedeció a la necesidad, entre otras demandas de insurgencia y resistencia, de impugnar y denunciar la folklorización, no solo de las propuestas estéticas oficiales, sino a las formas impuestas de concebir lo tradicional y lo popular, subordinadas y menospreciadas por las políticas de un proyecto hegemónico adverso a los sectores populares.

Dichas insurgencias tendrían en el denominado comúnmente Boom de la Cultura Popular, una de sus más contundentes formas de expresión en las décadas de los años 70's y 80's en Venezuela. Fenómeno urbano protagonizado principalmente por el movimiento popular, conformado en los barrios, a partir de las migraciones durante el proceso de industrialización y modernización del país en los 50's, caracterizado por la reivindicación de sus particularidades socioculturales en el nuevo contexto, donde la danza y la música fueron grandes protagonistas. En el barrio San Agustín del Sur en la ciudad de Caracas, sucesos como "El Afinque de Marín" y el grupo experimental folklórico Madera -por nombrar solo algunos- propiciaron espacios para el intercambio, la reflexión y la creación artística con una fuerte conciencia política a partir de reconocimiento de sus

7 "Bailadores" es la denominación utilizada para reconocerse entre las personas que realizan danza escénica de origen tradicional. Pertinente consideración si entendemos por bailarador o bailadora aquel sujeto que baila motivado por el placer de hacerlo en tanto forma de socialización-identificación, distinto a quien lo asume como una práctica escénica debido a que su rol, intencionalidades y funcionalidades son distintas. A mi entender, un desajustado uso del término pues de forma velada, no reconoce la competencia creadora de los sujetos en cuestión.

identidades múltiples y sus manifestaciones culturales, orientados por el reconocimiento de la cultura como posibilidad de resistencia.

Impresiona como continúan operando estas categorías y sus prácticas, a pesar del tiempo y la producción intelectual académica que, desde diferentes disciplinas, han asumido la problematización de estas realidades socioculturales, sobre todo en el imaginario de quienes asumíamos realizarnos en el hacer pensar de esas manifestaciones. En ese sentido, ¿Es posible ejercer la resistencia y los procesos de liberación de la sensibilidad desde la visión de proyecto moderno civilizador hegemónico?, la historia se ha encargado de desengañarnos y exponer con contundencia que es muy difícil, sino imposible. Así mismo y de forma aparentemente contraria, dicha realidad nos da pistas para reconocer nuestra condición de colonizados, como elemento inicial para establecer diálogos con ella, lo que facilitaría el desarrollo de estrategias subalternas que permitan reconocerla en tanto sistema de poder y así generar interferencias desde la producción de sensibilidades y subjetividades otras.

Subjetividades condensadas en genealogías propias, en marcos referenciales para el saber-hacer con los modos de vida enunciados desde “el compás sensual que marca esa cintura al caminar”, en su desplazamiento por las calles de San Agustín del Sur, hasta las formas de improvisación que permiten la elaboración de movilidades para la constitución de acciones físicas y la construcción de discursos escénicos para la composición en danza.

...ambas categorías (el arte como a la estética entre otros ámbitos del conocimiento humano) han sido objetos del “tráfico de epistemes” que pretendiendo dar cuenta de sensibilidades e intersubjetividades marcadamente diferentes por geohistoria y cultura, terminaron por “ofrecer explicaciones” que no tenía asidero en la producción material, social y simbólica de la vida cotidiana de las múltiples expresiones estéticas latinoamericanas y caribeñas: todos los “universalismos” pierden significado y sentido de uso explicativo frente a las configuraciones estéticas de Armando Reverón,<sup>8</sup> por citar un ejemplo próximo. (Figueras, 2018, p. 33)

8 Armando Reverón (Caracas 1889-1954), artista plástico venezolano, también reconocido con “el pintor de la luz”. Fue precursor del Arte Povera (arte pobre en italiano) y considerado uno de los más importantes del siglo XX en América Latina.

Sobre la necesidad de constituirnos en el hacer y en el saber-hacer de nuestras propias realizaciones, vale la pregunta: ¿Es posible ofrecer nuestras propias explicaciones sobre lo que sabemos, hacemos y sentimos? Una posibilidad la encontramos regresando los problemas de la estética a la vida cotidiana. Recuperar, en tanto “experiencia estética como operador creativo, asociado al placer y a la conmoción sensible” (Pérez, 2017, p. 24), la competencia humana de ser sensible y comprender e incorporar, la dimensión de esa experiencia al hecho colectivo y creativo, como forma de resistencia.

Resistencia asumida como re-existencia, procesos de creación de otras formas de existir a partir de la voluntad de re-existir.

...como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado, visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas (...), las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose. La re-existencia apunta a lo que el líder comunitario, cooperativo y sindical Héctor Daniel Useche Berón “Pájaro”, asesinado en 1986 en el municipio de Bugalagrande en el centro del Valle del Cauca – Colombia alguna vez planteó: ¿Qué vamos a inventar hoy para seguir viviendo? (Albán, 2009, p. 94)

Respecto al sentido de pertenencia, Walter Mignolo, afirma que:

Lo propio no es una esencia, sino una construcción: si Europa construyó su mundo “propio” y tuvo éxito hasta cierto punto en devaluar lo del “propio otro” como tradición, atraso u oposición al progreso, lo que debemos imitar de Europa es precisamente esa capacidad para crear su propio mundo, pero sin devaluar e impedir, como lo hace Europa, que otros mundos propios surjan... (Gómez-Mignolo, 2012, p. 10).

Es interesante entender que no se propone recurrir a los mecanismos de exclusión a los que el sistema-mundo-colonial-moderno ha incurrido durante su historia, es decir la negación del otro, sino reconocer que otras estéticas son una opción. En ese sentido, retomar el señalamiento de Mignolo para ubicar “esa falta de seguridad que nos incapacita para crear nuestras propias genealogías de pensar y de ser”, dicha capacidad y toma de conciencia sobre sus potencialidades, nos permitirían dialogar e incorporar, lo otro -de lo extranjero en palabras de Mignolo- sin ningún inconveniente y sin subordinación alguna, sin sujetarse a ello para negar y reprimir lo propio.

Lo propio como horizonte y más allá para la constitución de subjetividades desobedientes, potencia creadora para la imaginación de mundos cercanos a nosotros. Nuestro modo de vida estructurado desde el sentir situado que parte del territorio reconocido y los lugares desde los cuales, realizamos y enunciamos con sentido de pertenencia, nuestras prácticas. Construcción consciente de las cartografías del ser, del hacer, del pensar que operen de forma creadora e insurgente, interpellando la matriz reproductora del sistema mundo-moderno-colonial, sus estéticas y modos opresivos de existencia, producción de subjetividades y estéticas traspasadas por la experiencia de la vida vivida. Profundos actos de creación.

Prácticas como expresión de los contenidos fundamentados en la vida de sus realizadores, valoradas desde su condición vulnerable, sensible y creadora: distinta y subalterna, que se sabe afectiva, afectada y afectable, polisémica y fecunda. Indisociablemente ética, estética, política, crítica y clínica<sup>9</sup> (Suely Rolnik, 2018).<sup>10</sup> Un mundo propio re-imaginado y construido en cada acto de vida y forma de relación con los demás como expresión vital.

9 “Lo clínico” alude a la posibilidad de cura, de sanación, sobre lo que “nos salva” a decir de la mencionada investigadora y creadora brasileña.

10 Los elementos mencionados son parte de las temáticas expuestas por la investigadora y creadora brasileña Suely Rolnik, en su conferencia: “Esferas de insurrección: macro y micropolítica” en el marco de *Experimenta/Sur VII – Vocantes*, plataforma experimental de Artes Vivas, realizada en la ciudad de Bogotá-Colombia, el 24 de mayo de 2018.

Así como mis necesidades creadoras están determinadas por mi experiencia vivida en la ciudad de Caracas, mis marcos referenciales están asociados al “barrio” como territorio de realización de múltiples identidades. En mi caso, San Agustín del Sur representa la vivencia que como ciudad reconozco y fuente de poder de mis imaginarios, mi práctica artística está definitivamente consustanciada con los marcos hermenéuticos construidos a partir de ese territorio denominado “el barrio” como espacio social constituido y lugar de enunciación. “Su cadencia me enseñó que habitar la ciudad es bailar. Bailar una danza de la incertidumbre que aporta *las claves para anidarla*. Sólo un cuerpo entrenado en las lides de la improvisación es capaz de sortear sus acertijos cotidianos, su sonido bestial.” (Marchionda, 2017). Pero no cualquier barrio. San Agustín del Sur me representa la versión mejor acabada del concepto de lo multiétnico y pluricultural. (Marchionda, 2018a, pp. 9-10). Esa “malandriación” de la estética en tanto estética decolonial, representaría una manera de hacer útil dicha noción como forma de expresión de lo subalterno, comunidades re-existentes en reinención y transformación constante.

Respecto al malandro como figura mítica de los barrios de Caracas, Predrazzini y Sánchez, aportan que:

El malandro se define como un personaje representativo de un modo de vida, de pensar y de habitar de los jóvenes existentes en los barrios populares. Se impone en la sociedad por sus acciones que van desde lo más ilegal a lo más legitimado, guardando siempre el respeto por el medio que lo engendra: el barrio. En cierta medida podría ser definido como el Rey de la trampa: *El rol social del malandro ha superado el de un delincuente ordinario, prolongándose en la sociabilidad del barrio y en la economía formal e informal con su trabajo de motorizado (...)* El malandro posee el liderazgo informal del barrio, el poder de la palabra y el uso de la violencia. Él es el centro nervioso del barrio (1992, pp. 98-99)

Si entendemos el “sujeto malandro” desde otra perspectiva, es decir, desde el sentido de la insurgencia sinuosa y creadora, desde su vulnerabilidad en tanto sujeto producido por una sociedad violenta que lo violenta, y no solo y únicamente, como

el sujeto que produce inseguridad, reinventando la carga descalificadora construida sobre él y lo que representa, nos situamos en la dimensión de la “vulnerabilidad creadora” en su afectabilidad en tanto experiencia y producción sensible, constitutivo y constituyen de otras formas de existir -y de crear- a partir de la voluntad de re-existir.

Como una potencia motivadora que moviliza al encuentro con “lo propio” y su circunstancia localizada, nos reconoceríamos como ciudadanos de los barrios de Caracas con bases éticas, amorosas, de respeto, rebeldía, irreverencia a las normas que impliquen control o subordinación a las condiciones de desigualdad de nuestra comunidad, potencia para la búsqueda de alternativas que acompañen la protección de nuestros semejantes, a partir de una percepción del mundo y vida reconfigurada desde el afecto como posibilidad; como materia afectable y afectado por el rítmico andar que marca el compás sensual de esa cintura!

## Referencias

Agamben, G. (2007). ¿Qué es lo contemporáneo? En curso de *Filosofía Teórica*, Venecia, Italia: Facultad de Artes y Diseño de Venecia.

Albán, A. (2009). Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencias, en *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Zulma Palermo (Comp.), Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo..

Maldonado, N. (2009). (Citado) Presentación, en *Conversas Descolonizadoras* (2016), *Cátedra para las Culturas Populares*, Caracas, Venezuela: UNEARTE.

Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rolnik, S. (24 de mayo de 2018). Esferas de insurrección: macro y micropolítica, en *Experimenta/Sur VII – Vocantes: Plataforma experimental de Artes Vivas*, Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Figueras, E. (2018). *Razón y liberación epistémica: “Pensar decolonial. La estética religiosa como argumento de la narrativa “modernista”*, Seminario de poéticas y estéticas descoloniales, Caracas, Venezuela: PNFA, UNEARTE.

Gómez, P., y Mignolo, W. (2012). *Estéticas Decoloniales*, Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José Caldas.

Disponible en «<https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>»

Kazantzakis, N. (2015). *Vida y aventuras de Alexis Zorbas*, Barcelona, España: Acantilado.

Maldonado-Torres, N. (2007). “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, (pp. 127-167), Bogotá, Iesco-Pensar- Siglo del Hombre Editores.

Maldonado-Torres. (2017). El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial, *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* VIII, pp. 26–28.

Marchionda, O. (2002). *Baile Popular* (Comp.), Material Instruccional. Instituto Universitario de Danza. Caracas, Venezuela: PRODANZA.

Marchionda, O. (2017). La trilogía difusa, (guion basado en la ponencia-bailada) *Las claves para anidarla*, III Jornadas de Investigación de UNEARTE. Caracas, Venezuela.

Marchionda, O. (2018a). *Bailando pegao con el sujeto. Intención de investigación sobre el intérprete-creador como sujeto*, Caracas, Venezuela: Programa Nacional de Formación – PNFA, Artes y Culturas del Sur de UNEARTE.

Mignolo, W. (1995) La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales, en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas – CELEHIS*. Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Pérez, I. (2017). *Otras narrativas. La mujer-pueblo y sus relatos de vida*, Caracas, Venezuela: Colección Identitaria, Editorial Universidad Bolivariana de Venezuela.

\_\_\_\_\_. (2018). La experiencia estética, en *Seminario Avanzado en Mediaciones Estéticas Decoloniales*, Cátedra Libre para las Culturas Populares, (abril-mayo, 2018), Caracas, Venezuela: UNERATE.

Predrazzini, Y., y Sánchez, M. (1992). *Malandros, bandas y niños de la calle: Cultura de urgencia en la metrópoli latinoamericana*, Valencia; Venezuela: Vadell Hermanos Editores.

Scarano, L. (2017) *Posiciones de sujeto y lugares de enunciación: Aproximaciones teóricas*, Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata.