

**UNIVERSIDAD LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE
DOCTORADO EN PATRIMONIO CULTURAL
COORDINACIÓN DE CUMANÁ**



**JOROPOIESIS: ESTETIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA
EN EL JOROPO ORIENTAL SUCRENSE**

**(Tesis de Trabajo de Grado para optar al Grado de
Doctor en Patrimonio Cultural)**

Autora: MSc. María Eugenia Guerra C.
Tutora: Dra. Bianney Cedeño

Cumaná, enero 2022

A Ofelia, mi madre, la que me dio lo que nadie jamás podrá darme... la vida

A mis hijos, Jesús Roberto y José Jesus, el impulse de mi vida

A Héctor, el "tiopadre", porque siempre ha sido de apoyo en las adversidades

A Ramón, porque es un privilegio su compañía

A Bianney, Irian y Rafael, el trío de soles.

AGRADECIMIENTOS

A mi Dios, escudo protector de mi vida.

A todos los cultores y cultoras del estado Sucre quienes han hecho su aporte incondicional.

A mi asesora Bianney, por compartir sus conocimientos y darme su orientación.

A los jurados estrellas de esta investigación, Doctora Mariela Díaz y Doctor Tomás Azócar por sus orientaciones inmejorables en la prosecución de este trabajo.

A mis amigas y amigos Luis, Marjorie, Freddy y Dunia por estar siempre prestos y a todo el equipo que me ha acompañado en el Teatro Luis Mariano Rivera durante mi gestión.

Finalmente, a todas aquellas personas que de una u otra forma estuvieron brindándome su ayuda y comprensión en cada instante.

MIL GRACIAS

María Eugenia Guerra Cedeño

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	ii
RESUMEN.....	v
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	6
CONTEXTUALIZACIÓN DEL FENÓMENO: EL JOROPO ORIENTAL SUCRENSE COMO EXPERIENCIA VITAL	6
OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	13
Objetivo General	13
Objetivos Específicos.....	13
JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	13
CAPÍTULO II	18
MARCO TEÓRICO O REFERENCIAL DE LA INVESTIGACIÓN.....	18
2.1 Preámbulo General	18
Cultura, Patrimonio e identidad: trilogía necesaria en la evolución y desarrollo del Joropo Oriental Sucrense.....	23
Estética y Estetización en el Joropo Oriental Sucrense	31
CAPÍTULO III	52
REFERENTES METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN	52
3.1.- Preámbulo General	52
3.2 Fundamentación Epistemológica.....	53
3.3.- Paradigma de investigación	54
3.4.- Metodica de investigación.....	55
CAPÍTULO IV.....	63
CONTAR LA EXPERIENCIA TAL COMO LA VIVIMOS	63

CAPÍTULO V	93
JOROPOIESIS: ESTETIZACIÓN EN EL JOROPO ORIENTAL SUCRENSE:	93
NOS VAMOS REFLEXIONANDO.....	103
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112
ANEXOS	116
METDATOS	¡Error! Marcador no definido.

UNIVERSIDAD LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE
DOCTORADO EN PATRIMONIO CULTURAL
COORDINACIÓN DE CUMANÁ
DOCTORADO EN PATRIMONIO CULTURAL

**JOROPOIESIS: ESTETIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN EL JOROPO
ORIENTAL SUCRENSE**

Autora: M.Sc. María Eugenia Guerra
Tutora: Dra. Bianney Cedeño

RESUMEN

Ante el cerco amenazante de la globalización, es ineludible la activación para la protección de lo que nos hace diversos dentro de un país caracterizado por el mestizaje, como lo es Venezuela. Estuvimos atentas a la revisión de la experiencia estética vivida por personajes representativos de la cultura popular. En tal sentido, escuchamos las voces de los cultores del Joropo Oriental Sucrense, como seres de conocimientos y significados. Buscando: Conocer el devenir histórico del fandango al Joropo oriental Sucrense; Interpretar la trilogía Cultura, Patrimonio e identidad en el mundo-de-la-vida del Joropo Oriental sucrense; Comprender la significación de la experiencia estética narrada por algunos cultores, desde los mundos-de-vida del joropo oriental sucrense; Elaborar construcciones teóricas relacionadas con la estetización de la experiencia vivida -desde-la-relación-creación del joropo oriental sucrense.; y que, enriquecen su denominación como Patrimonio Cultural, en la categoría de bien de interés cultural. La metódica que ejecutamos, fue encauzada por el paradigma cualitativo, bajo las orientaciones filosóficas de la fenomenología Max Van Manen (2003). Enfocamos el fenómeno con una entrevista-narrativa-conversacional realizadas a cuatro cultores-joroperos, las cuales interpretamos siguiendo un enfoque comprensivo-interpretativo. Para, posteriormente, recoger en posturas teóricas, la estetización de la experiencia del mundo-de-vida donde se desarrolla el Joropo Oriental Sucrense e impulsar teóricamente, la categoría Joropoiesis como centro de creación del ser-se Joropero considerando sus dimensiones de creación y ejecución relacionales-afectivas, que facilitan la creatividad como posibilidad humana, para provocar transformaciones y convertir el no-ser en ser.

Palabras claves: Joropo oriental sucrense, Patrimonio, cultura, Joropoiesis.



INTRODUCCIÓN

El término joropo fue sinónimo de baile campesino con música de cuerda y canto, esto; en las últimas décadas del siglo pasado, pues antes de mil ochocientos sesenta, el término era usado para la denominación de ese baile era el español de "FANDANGO".

Reconstruir la historia y la conformación del joropo venezolano pasa por asimilar y considerar muchos elementos. No podemos hablar de mestizaje y de sincretismo como procesos únicos, propios, exclusivos y originales en la sociedad venezolana. Si hurgamos en la historia universal hallaremos algunos tantos ejemplos. Podríamos fijarnos en una mezcla excepcional: la mezcla que generó 8 siglos de la invasión de los árabes en España. De ellos hemos heredado más de 100 términos que aún son de uso frecuente: ojalá, zalamero, arroba, alcoba...

Históricamente se ha valorado los componentes de nuestro mestizaje desde la perspectiva de la dominante. Se cree que los blancos son mejores que los indígenas y estos a su vez que los negros; son mucho los calificativos de subestimación y mucha la reducción que ha sido sometida la creación cultural indígena, negra y mestiza. La valoración se ha hecho a conveniencia de quienes han escrito por años la historia. Lo cierto es que no solo hemos sido marcados por las imposiciones del imperio español, sino que a su vez este trajo consigo el

empoderamiento de una cultura implícita como la árabe. Esta mirada nos permite descubrir o redescubrir elementos de este proceso social, cultural y lingüístico. Aquí valdría significar el término “xarop” / termino árabe que según algunos podría estar vinculado al nombre de joropo, a nuestro joropo. Otros estudiosos señalan que el vocablo joropo es indígena. ¿Y por qué no? Esta tesis cabe y tiene fuerza en tanto no se reduzca a una asimilación lingüística del término sino a una dinámica propia en esa diversificación que ocurrió.

La historia tradicional, conservadora y europeizada se ha desarrollada dentro de un discurso genérico del mestizaje, que ha echado a un lado minimizado o escondido los fundamentales aportes de los asiáticos árabes y de los africanos esclavizados en América, en el surgimiento de un valor musical y artístico tan simbólico para Venezuela como el joropo. Como joropo podemos definir algo fundamentalmente venezolano. Reúne poesía, música, baile de distintas épocas y naturalezas. Es un estilo musical que representa la diversidad y la diversión.

La globalización ha provocado caída de referentes históricos, reordenamientos del mundo, del tiempo y de otros tantos elementos de la vida, todo parte de la situación que vive la humanidad en general. Ante el cerco amenazante de la globalización, es ineludible la activación para la protección de lo que nos hace diversos dentro de un país caracterizado por el mestizaje, como lo es Venezuela. De ahí, que se hace necesario investigar desde los lugares de representación social del patrimonio cultural inmaterial para salvaguardar sus manifestaciones. Y, esto supone, transferir conocimientos y significados para

reforzar las condiciones que lo caracterizan como inmaterial, dejando un legado a las generaciones futuras.

En tal sentido, en esta investigación del Joropo Oriental Sucrense como Patrimonio Cultural Inmaterial, proponemos los siguientes objetivos: Generar aportes teóricos considerando la estetización de la experiencia en el mundo-de-vida del joropo oriental sucrense; Conocer el devenir histórico del fandango al Joropo oriental Sucrense; Interpretar la trilogía Cultura, Patrimonio e identidad en el mundo-de-la-vida del Joropo Oriental sucrense; Comprender la significación de la experiencia estética narrada por algunos cultores, desde los mundos-de-vida del Joropo Oriental Sucrense; Elaborar construcciones teóricas relacionadas con la estetización de la experiencia vivida -desde-la-relación-creación del Joropo Oriental Sucrense.

La bitácora asumida en esta investigación fue la siguiente. En el primer capítulo se ofrece una visión general de la problemática estudiada considerando, sucintamente, la problematización del estudio, su propósito, la metódica desarrollada, sus principales afluentes teóricos, sus hallazgos y reflexiones de salida. En el discurso de este apartado se fueron articulando supuestos ontológicos de la estetización de la experiencia para entender la eclosión de la experiencia estética en los lugares de representación social del Joropo Oriental Sucrense.

En el segundo Capítulo se aborda la fundamentación epistemológica considerando los principales aluviones teóricos que se evidencian. Iniciamos haciendo una historicidad de la problemática en cuestión desde una consideración del fandango hasta el Joropo Oriental Sucreño para comprender el modo en que este joropo ha calado en el corazón de la experiencia vital. Seguidamente, procedimos a desentrañar la trilogía cultura-patrimonio-identidad considerando las nuevas relaciones que se establecen en el ámbito de la vida cotidiana, a partir de la Estetización de la Experiencia del Joropo Oriental Sucreño.

En el tercer capítulo explicamos los senderos transitados en la metodología sugerida y desarrollada en la trayectoria de esta investigación y a partir de allí cobra sentido la estetización de la experiencia vital del Joropo Oriental Sucreño. La metodología para su ejecución se enmarcó en el paradigma cualitativo. Estudiamos el problema siguiendo las orientaciones filosóficas sugeridas por la fenomenología sugerida por Max Van Manen (2003). Enfocamos el fenómeno con una entrevista narrativa conversacional, siguiendo un enfoque comprensivo-interpretativo, orientado por las características teóricas de la hermenéutica de Gadamer. (1999), esta nos permitió orientar *“El esfuerzo hermenéutico... hacia la recuperación del punto de conexión con el espíritu del artista que es el que hará enteramente comprensible el significado de una obra...”* (p. 220), y en este caso, del Joropo Oriental Sucreño. Para tal fin, interpretamos cuatro (4) narrativas que con gran responsabilidad y afecto nos proporcionaron algunos cultores del Joropo de esta hermosa región.

En el cuarto capítulo procedí a recoger la experiencia vital, considerando cuatro narrativas de algunos cultores joroperos. Este es el lugar, desde el cual se interpreta el fenómeno artístico en sus interrelaciones con la vida cotidiana, bajo la noción de “Estétización de la Experiencia”. En el capítulo quinto se presentará la construcción teórica. Ahí recogimos el modo como se van dando los diferentes momentos de estetización en la experiencia vivida desde el mundo-de-la-vida-del Joropo Oriental sucreense.

Por último, se esbozarán las reflexiones de salida en las que se recogerán los horizontes interpretativos generados por las interrogantes de partida de esta investigación. Al final del discurso escrito concebido, se presentan las referencias bibliográficas que fueron utilizadas, frecuentemente, para sustentar las ideas desarrolladas.

A partir de este sucinto panorama introductorio, pueden visualizarse tres ejes de atención estética: la relación patrimonio/vida, identidad/cultura y estética/experiencia, los cuales interpretamos no sólo a la luz de las nuevas condiciones sociales, económicas, políticas y culturales sino que consideramos los aspectos ontológicos que dan cuenta de modos disímiles en que el ser humano acontece en el mundo de vida popular y cómo va interpretando la manifestación cultural-musical generado por el Joropo Oriental Sucreense. A continuación, se expondrán posturas y concepciones más amplias al respecto.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZACIÓN DEL FENÓMENO: EL JOROPO ORIENTAL SUCRENSE COMO EXPERIENCIA VITAL

Se puede entender que la globalización, en tanto que va arrancando el sentido de pertenencia de manera avasallante, es un proceso muy difícil de enfrentar, pues tritura los códigos de la identidad, imponiendo las conductas de lo "apátrida", el endorracismo y autorechazo cultural. La civilización occidental en la actualidad introdujo una forma de vida mundial y ello marcha en detrimento de la identidad nacional y local. De acuerdo con Urdaneta (2001:107) "La problemática entre cultura y globalización, podría ser entendida como una estrategia a fin de superar la crisis mundial del capitalismo (...) la problemática puede traer consigo quebrantamiento de valores y creencias particulares en cada región".

Igualmente, ante la avalancha informativa, sesgada hacia ciertos patrones de vida y los nuevos esquemas de vida universalizada o globalizada, arrincona la tradición y desaparece la médula que identifica a los pueblos. La identidad de las nuevas generaciones con sus símbolos e imágenes, necesariamente, depende de un proceso educativo que mantenga viva la memoria.

La invisibilización de lo nuestroamericano y de lo ancestral ha sido promovido por el proceso de globalización y ello ha repercutido para la dominación de otros estilos de joropo mediante difusión masiva a través de los medios y que ha hecho que en el imaginario identitario del venezolano se le dé preeminencia al joropo llanero sin percatarse de la riqueza musical del joropo manifestado en otras

regiones. Se trata de una crítica a la globalización asumiendo la esperanza hacia una sociedad más justa que no obligue a la homogenización de la cultura y que respete la heterogeneidad.

El Joropo Oriental Sucreño es una manifestación musical propia de la cultura del estado Sucre en Venezuela. Sánchez y Azócar. (2000:16-17), lo definen como una “manifestación cultural que expresa sus propios cambios y permanencias atendiendo al influjo de nuevas realidades de vida, y al papel de las nuevas generaciones de músicos y cantores que nutren con diversos reacomodos sus propias interpretaciones”. De acuerdo con lo expuesto por estos investigadores, resulta atinado pensar, que han sido pioneros en la visión de sacar al Joropo Oriental Sucreño del claustro signado por la concepción moderna del “arte”, reconciliándolo con los modos de vivenciar la experiencia artística hacia nuevas posibilidades de sentido y su unión con la vida.

En este sentido es oportuno recordar las palabras de Vattimo (1995: 7-12), cuando anuncia el “ocaso del arte” y reivindica un tipo de obra que suscita nuevas lecturas, nuevos mundos posibles para vivenciar la experiencia artística, provocando una “estetización”. En palabras de Salizzioni. (1996:140):

...estetización se designa el tránsito de rasgos de la experiencia estética a la experiencia extra-estética, al mundo de la vida, aquella que es definida tout-court como la realidad, contrapuesta de esta manera al mundo de la belleza y del arte.

De esta manera, la estetización representa una nueva manera de ver la estética, sacándola de los confines del arte, para hacerla más asequible a lo que

realmente somos como seres humanos y nuestras experiencias vitales. Así, la estetización del Joropo Oriental Sucrense abre el abanico de variadas interpretaciones que emergen de manera libre y dialógica, donde la propia realidad de cada ejecutante o intérprete se convierte en múltiple juego estético, dejando de ser un espectador itinerante y expuesto al goce para emprender la búsqueda de la esteticidad difundida más allá de la impronta del mundo del mercado que envuelve las experiencias vividas.

Las expresiones del Joropo Oriental que se desarrollan hasta ahora en nuestra comunidad sucrense, generalmente, corresponden a planificaciones institucionales; quienes la confinan a espacios cerrados de teatros, casas de la cultura, universidades y desde ahí pretenden incorporar a la gente de las comunidades quienes, en su mayoría, no asisten a disfrutar de estos espacios.

En el desarrollo de esta investigación, provocaremos una construcción-reconstrucción teórica de algunos términos que involucran concepciones, valores y sensibilidad¹ que se desarrollan en los momentos de ejecución del Joropo Oriental Sucrense y, desde ellos, poder captar lo efímero o esos momentos cargados de empatía que se viven con relación al otro, sus valores éticos, sus formas sociales de comportamiento, sus emociones sentimientos y valores.

Estas consideraciones nos invitan a pensar/sentir al Joropo Oriental Sucrense fuera de los límites institucionales tradicionales para ampliar sus

¹ La sensibilidad se vive **no** como un momento de representación, sino como el hecho del gozo...aunque sea ligado íntimamente a estados afectivos: en su gnosis la sensibilidad es gozo...el gozo parece tocar a otro...Levinas, E. (2002). Totalidad e infinito. Ensayos Sobre la Exterioridad. España. Ediciones Sígueme. P.156

horizontes y acercarlo a la experiencia estética concreta de las personas que le dan su razón de ser. De esta manera, deja de ser un momento especializado y se encuentra con la vida. Los personajes que encarnan las vivencias en las joroperas representan generaciones con larga trayectoria en la ejecución de esta manifestación musical. Además, de ser reservorios de investigación y producción creativa del Joropo Oriental Sucrense.

Siguiendo esta perspectiva, nos atrevemos a pensar que el Joropo Oriental Sucrense es una práctica artística creadora, reintegrada a la vida, porque es desde ella, como puede retomar su acento como bien patrimonial y es así como puede preservarse junto a las comunidades, mediante la acción del ser humano sensibilizado y protegiendo los lugares de su viva expresión: joroperas, parrandas improvisadas o los denominados “vente tú”, que son lugares donde amigos, músicos y aficionados al joropo expanden las vibrantes notas de sus instrumentos de ejecución.

Esta inquietud nos acerca al fenómeno en estudio formulando muchas preguntas, cuyas respuestas nos ayudaron a armar el rompecabezas teórico en el capítulo V de este viaje iniciático en las andanzas con el Joropo Oriental Sucrense ¿Existen lugares de encuentros, en las comunidades, con el Joropo Oriental Sucrense? ¿Ahí se despliega un mundo de emociones, sensibilidades y valores que corresponden a una historia narrada y sentida por cada personaje que en ellas participa? ¿Están pasando desapercibidos los lugares comunitarios de creación inédita? ¿Se les presta la debida atención que merecen por reunir a figuras emblemáticas vivientes que representan el valor estético y espiritual del

Joropo Oriental Sucreño? ¿Se destaca el valor que reviste como lugares de investigación para dejar sentado, cómo se ha ido constituyendo el Joropo Oriental Sucreño como valor cultural? En estos lugares muchas generaciones de músicos jóvenes han aprendido a querer la música de nuestra región, han desplazado valores musicales foráneos a favor de nuestra cultura. Sin embargo, no tienen espacio como centros de investigación desde el punto de vista institucional, para rescatar lo no visible, lo que forma parte de nuestra emocionalidad.

Este es el punto más interesante de comprender, la concepción del patrimonio cultural inmaterial (PCI), pues trata de preservar el legado cultural junto a la gente que lo produce en el contexto de su propia comunidad, lo que permite que se compartan tradiciones, conocimientos y aptitudes pasando de unos a otros a través de su representación social. Y es ahí donde hay que investigar el mensaje de los bienes culturales con una racionalidad abierta, que tome en consideración la realidad que brota para abrir el espíritu y captar lo que nos ofrecen los valores socialmente vividos, con sus sonidos, sus colores y olores correspondientes.

Ante tales circunstancias, se hace necesario investigar y promover el estudio permanente para la protección, salvaguarda y la conservación del patrimonio que nos han legado. Refiriéndose a este último apunte el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos (ICOMOS), plantea que

...la búsqueda del mensaje de bienes culturales exige evidenciar los valores éticos, las formas sociales de comportamiento, las creencias y los mitos, de la que los elementos del patrimonio físico serán los signos, la expresión en el espacio y en el tiempo (...) de un bien cultural revisten una importancia mayor que el objeto en sí mismo: la dimensión inmaterial prevalece.

El Joropo Oriental Sucreño brota en el seno de las comunidades y se perpetúa gracias al conocimiento de personas versadas en cuanto a su modo de interpretarlo, tradiciones, técnicas y costumbres. Así, esta manifestación cultural germina del pensamiento socialmente construido de sus comunidades, al atender los acontecimientos de la vida que dejan huellas indelebles en los cuerpos de las personas, de las instituciones, de los grupos sociales y de donde emana una sabiduría que, si bien es desinteresada para los intelectuales por pertenecer al campo de la pasión, es un componente esencial de la vida social. Al respecto Maffesoli (1997:237) esgrime:

Todos esos rituales cotidianos, a los que no se presta ninguna atención, que son vividos más que concienciados, que raras veces son verbalizados, son de hecho los que constituyen la verdadera densidad de la existencia individual y social. Es lo que yo por mi parte he llamado la Socialidad.

Y es así como se desarrolla el Joropo Oriental Sucreño. En una dinámica que inicialmente es individual y, posteriormente, se enriquece con la diversidad de las personas que lo interpretan en cualquiera de sus dimensiones: ejecutándolo con los instrumentos musicales (maestros Morocho Fuentes, Simón Decena y Alfonso Moreno), cantándolo (Hernán Marín) o bailándolo (las muchachas de Caigüire), quienes se convierten en vehículos transmisores del mensaje de este bien cultural poniendo en escena valores éticos y formas sociales de comportamiento humano que se erigen como referente para las generaciones venideras.

El Joropo y Estribillo² Sucrense representa uno de sus mayores alcances, pues es lo que hace que este bien se mantenga en el tiempo y sea apreciado por grupos comunitarios quienes se encargan de transmitirlo a través de diversas actividades, sin tener objetivos preconcebidos y sin una atención consciente de los alcances formativos que estos procesos suscitan.

De ahí que, promover el respeto por la diversidad cultural pasa por identificarnos y responder al sentimiento de identidad y continuidad que de ella se haga. Pasa, también, por poder salvaguardar lo que nos hace diversos dentro de un país caracterizado por el mestizaje como lo es Venezuela.

En tal sentido, surgen las siguientes interrogantes: ¿Desde dónde repensar el advenimiento del Joropo Oriental Sucrense? ¿Qué importancia tiene la articulación de la trilogía Cultura, Patrimonio e Identidad en la Estetización de la experiencia del Joropo Oriental Sucrense? ¿Qué importancia tienen las narrativas de los cultores del Joropo Oriental Sucrense? ¿Cuáles son los acontecimientos puntuales y efímeros que emergen de esos momentos cargados de intensidad que se viven representaciones del Joropo Oriental Sucrense? Dejando de lado la pretensión tradicional de dar con una respuesta cerrada a estas interrogantes, desarrollamos en este trabajo un abordaje crítico de las principales categorías contenidas en ellas, tratando de dilucidar y ampliar el horizonte interpretativo de nuestro problema en estudio.

² El estribillo es ideal para la improvisación tanto del ejecutante como del cantante, quien trama el texto poético, dándole cierta característica de variación dificultosa por su excelente riqueza rítmica a través de la repetición de aquellas palabras que dentro de la poesía se prestan para realizar el juego rítmico requerido. (Salazar, Rafael. 1992. Ediciones del Disco Club Venezolano. Caracas.p.45)

Por ello, resulta pertinente aclarar que los conocimientos, saberes y posturas que se acuerden en las reflexiones de salida de esta investigación no tienen pretensión de clausurar y dictaminar acerca de la Estetización de La Experiencia del Joropo Oriental Sucrense sino explorar un camino de investigación que aún permanece virgen.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo General

Generar aportes teóricos considerando la estetización de la experiencia en el mundo-de-vida del Joropo Oriental Sucrense.

Objetivos Específicos

- Conocer el devenir histórico del fandango al Joropo oriental Sucrense
- Interpretar la trilogía Cultura, Patrimonio e identidad en el mundo-de-la-vida del Joropo Oriental Sucrense.
- Comprender la significación de la experiencia estética narrada por algunos cultores, desde los mundos-de-vida del joropo oriental sucrense
- Elaborar construcciones teóricas relacionadas con la estetización de la experiencia vivida desde la relación creación del Joropo Oriental Sucrense.

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

En este mundo tan cambiante, la globalización ha hallado su forma de aprovechar la diversidad social y cultural en su favor. En ese camino exalta la

diversidad para transformarla en una ideología donde la pluralidad de culturas puede ser reproducida, pero atacando las bases de la identidad comunitaria, promoviendo individualidades por encima de la identidad colectiva, arrasando con esa diversidad. Sin embargo, no le es tan fácil, pues existe una obstinada tenacidad convertida en una pugna entre la lógica que homogeneiza y la resistencia por la sobrevivencia de las manifestaciones socioculturales. Por ello, resulta necesario blindar las mismas considerando el papel de la riqueza culturales humana de los pueblos.

Si se entiende la cultura "como aquella esfera relacionada con las costumbres, valores, tradiciones e historia de un pueblo..." (Ricour, citado por García (2000:51)), entonces se puede concluir que, en este momento histórico que vive Venezuela y el mundo, es gravísima la influencia casi indetenible de los modos de vida ajenos a nuestra forma de ser como pueblos.

El estado venezolano en los últimos veinte años, asume el texto de la nueva **Constitución de la República Bolivariana de Venezuela** para la defensa de nuestra cultura como diversa, producto de las mezclas étnicas. En este sentido, se comienza una difusión de las manifestaciones locales en toda la nación, pero la guerra comunicacional al servicio de la globalización, tiende a lapidar "los núcleos básicos de la cultura". Si los gobiernos y las colectividades no actúan a favor de la creatividad y vitalidad de las culturas nuestras, entonces la identidad tenderá a desaparecer. De acuerdo con García M. (2000:54) "*...Es posible optar por una actitud pasiva, donde ya todo establecido o se confíe en la evolución misma de una historia que contiene el germen de la resolución de sus propios conflictos...*"

La forma en cómo armonizamos con nuestro entorno, con nuestro hábitat o espacio asiente un conocimiento del mismo para poder vislumbrar donde vivimos y mantener lazos de unión en el tiempo. Así la tendencia a desaparecer en el mundanal cultural globalizado será menor. La memoria histórica permite que estemos como pueblo, como cultura y tengamos identidad. Cuando se identifica a un pueblo se reconoce su existencia. Los objetos, edificaciones, paisajes patrimoniales son un mensaje, nos hablan de lo que somos. El patrimonio cultural debe permitir saber de nosotros, ubicarnos en nuestros pasos del quehacer humano y dejarnos nuestra propia huella puesta en nuestra tierra. Dicen Santana y Martínez (2013: 49) *“Un objeto evoca una escena, un momento del pasado, una historia y con ella se reaviva el recuerdo”* cual teatro que refleja las escenas y reconforta o hace vivir a quien es expectante y en esa *“escena” se acentúa la dimensión sensible, la del cuerpo, la de los sentidos todos*. Es lo que Mafessoli plantea como *“...retorno de la imagen y de lo sensible en nuestras sociedades” remitiendo hacia una lógica del tacto (104)*

El abordaje teórico del joropo como aspecto de la cultura tradicional permitirá la comprensión de la memoria cultural conformada por las identidades de los pueblos, asociada a una representación colectiva perdurable ante el paso de los tiempos.

Esta investigación representará un aporte para la difusión y preservación de parte de la riqueza tradicional con la que cuenta el estado Sucre, argumento que se sostiene en la misma **Constitución de la República Bolivariana de Venezuela**, en los artículos 99, 100 y 101. Representa un aporte, ante la urgente y

obligante necesidad de abrir espacios donde se estudie, se fomente, se difunda y se enseñe de manera sistemática el Joropo Oriental Sucrense.

Del mismo modo, este trabajo será un momento develador de los acontecimientos que viven las personas en los lugares de representación social del Joropo Oriental Sucrense, como cuna comunitaria de aprendizajes de conocimientos, fomento de identidades y responsabilidades con nuestra cultura sucrense.

Permitirá dar a conocer las experiencias narradas acerca de cómo han ido constituyéndose las composiciones, las ejecuciones y vivencias compartidas por músicos connotados de nuestra región, lo que se constituirá en un aporte relevante para que las generaciones de jóvenes se interesen por conocer y vivir los sentimientos y actuaciones compartidas, que se viven al hacerse participe en los ambientes de cultura popular donde se interprete el Joropo Oriental Sucrense.

Y, más allá de esto, se desea reflexionar en cómo si el joropo forma parte del ser sucrense y del ser oriental no tiene la preeminencia deseada, cómo ha sido esta valoración al calor de los movimientos sociales, tecnológicos entre otras vivencias de nuestra sociedad actual y, en cómo será esa siembra del amor por la valoración e investigación del joropo desde nuestra cultura, educación y sociedad en sí misma.

La realidad sociohistórica del Joropo Oriental Sucrense tiene múltiples significados, no es una realidad clara e inequívoca. De allí la importancia de su resignificación, pues el abordaje objetivista y determinista conllevaría a un

eclipsamiento de los sujetos sociales en el proceso constante e inacabado de los múltiples sentidos y ámbitos de transcendencia. En este sentido, el relacionamiento de la subjetividad y el accionar se vislumbra como constituyentes de la interioridad y exterioridad de lo “dado / dándose” y de lo que emerge.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO O REFERENCIAL DE LA INVESTIGACIÓN.

Patrimonio cultural inmaterial: conjunto de creaciones basadas en la tradición de una comunidad cultural expresada por un grupo.

UNESCO

2.1 Preámbulo General

En este capítulo se hará un recorrido para conocer el joropo y su evolución como patrimonio. Se hará una revisión bibliohemerográfica del tema para sentar las bases de la discusión que se desarrolla. Proyecta ser una revisión cualitativa de análisis de las teorías, investigaciones y antecedentes que han guiado los estudios acerca del joropo como tradición armónica musical en todo su esplendor hasta arribar al Joropo Oriental Sucreño, entendido como joropo primigenio, siguiendo los ejes teóricos proporcionados por los objetivos de la investigación.

Del Fandango al Joropo Sucreño

El fandango es un baile popular español que se canta a tres tiempos y con movimientos muy ágiles, cuya música y copla con la que se acompaña es de gran bullicio; tiene su origen afroamericano, con algunos rasgos indígenas y una gran fuerza andaluza. Salazar. (1992:17), nos dice que el fandango nace como una

danza negra, cuyo origen más remoto lo hallamos en la cultura sudanesa, para más precisión, en la cultura de la Guinea Occidental Africana, posteriormente:

Este Fandango llega a Al-Ándalus y, como dicen los abuelos llaneros, 'eso cogió candela como un pajonal prendido' y se expandió: llega a los puertos de donde salían los conquistadores tanto de Huelva, donde está el Puerto de Palos de donde partió salió Cristóbal Colón, como a Cádiz, que es la entrada del mar y al río». Esto permitió que los conquistadores que llegaron a América trajeron ese ritmo a nuestras tierras...(Salazar.2004)

Los batallones de soldados españoles, que vinieron a América, al mezclarse con los negros esclavos y los indígenas, aprendieron de estos las danzas colectivas que ellos realizaban; danzas recargadas de gestualidad, ritmo y movimientos exagerados para la época y luego compartieron parte de lo aprendido con sus coterráneos a su regreso.

En el siglo XVI, en el tribunal de la inquisición aparece una denuncia en contra del fandango, por ser considerado un baile de desplante, en el sentido de fiesta de baile o jolgorio. Esta mala reputación del término y de su significado lo llevó a ser considerado como un baile obsceno para la élite cultural de la época, acostumbrados a sus danzas de salón de movimientos moderados del cuerpo y suaves desplazamientos.

Lo cierto es que, al contraste con esta dinámica cultural, efervescía otra música de sentimientos y cimientos populares, calando en el corazón de los campesinos, acompañada de reginas y romances con las cuales creaban y difundían la nueva música nacional española que, además era una música con

sello y vida a partir de la colonización de América y gracias a la resemantización de las culturas del Nuevo Mundo y de África.

Lo cierto es que todas esas modalidades bailables llegaron a América traídas bajo el influjo de los conquistadores a inicios del siglo XVI. No son presunciones, la historia así lo ha narrado y contextualizado desde la diversidad de las opiniones y conceptualizaciones teóricas. Unas veces aceptadas, otras criticadas desde la construcción e incluso acusaciones desde los estudios. Sin embargo, se ha convertido en un legado ampliamente compartido como una reconstrucción hecha desde la resistencia que, en tierras del sur, nos han caracterizado.

El historiador Salazar (1992:39), nos señala que, aproximadamente, a mediados del siglo XVIII comenzaron a llegar a la Venezuela agrícola, específicamente, a la ciudad de Caracas, los primeros fandangos. Estos se ejecutaban con mandoras, bandurrias y vihuelas en las fiestas que organizaban para la época los “grandes cacaos”, así llamaban popularmente, a las personas o terratenientes dueños de las principales haciendas de cacao y café.

Obviamente, esta música también impactaría a nuestros campesinos, negros y mulatos que laboraban en estas haciendas y fueron aprendiendo de oído las frases más melodiosas y alegres de este fandango afroandaluzo, las cuales repetían. Conjeturamos, entonces que, con la creatividad imaginaria de nuestros pobladores originarios, comenzaron a introducir sus propias versiones incorporándole nuevos instrumentos como la cuereta o acordeón para el fraseo

melódico y el tambor como percussion, además de considerar la cosmovisión de su entorno en la inspiración de sus versos.

En estos términos, ocurren mezcolanzas de voces autóctonas y foráneas: cultura africana, cultura indígena, cultura europea dialogan, manteniendo el sentido de arraigo y pertenencia a sus raíces. En atención a estos procesos de mestización surge el Joropo. Salazar. (ibídem), señala que “...*nuestro joropo encierra en el fandango su origen afroamericano, con escasos aportes indígenas y una gran fuerza andaluza*”. Mientras que Morales. (1973:232), puntualiza que “*tanto el joropo colombo-venezolano como los jarabes mexicanos, presentan características de tipo flamenco como son arabescos o melismas en el canto y el zapateo en el baile*”. Las posturas de estos investigadores nos pueden llevar a señalar que el origen del joropo se acienta en el fandango.

Sin embargo, otros investigadores, entre ellos el mismo Rafael Salazar, señalan que, es más acertada la tesis de que proviene del vocablo indígena “soropo” palabra que evoca las casas o caseríos antiguos donde se llevaban a cabo los parrandos llaneros, parrandos que fueron extendiéndose por los pueblos según los movimientos y asentamientos humanos a través de las migraciones.

Salazar (1992:17), señala citando a Lizandro Alvarado que, en algunas villas y lugares de la Capitanía general de Venezuela se ejecutaba un baile denominado por los lugareños Xaropo escobillao que, por sus *exagerados* movimientos, taconeos y otras “suciedades” han sido “*mal vistas*” por algunas personas de “seso”. Y, este es otro referente histórico que lo asemeja al fandango,

en cuyo origen el desprestigio, por parte de la élite del momento, los ubica como bailes obscenos, bulliciosos y alborotados.

Así como la gran mayoría de las manifestaciones culturales venezolanas bajo la configuración de dominación histórica en cualquier ámbito o espacio de poder, podríamos también considerar la manifestación del joropo, expresión construida desde su génesis como una “condensación” o mestizaje que caracteriza o determina la cultura del venezolano a lo largo de siglos. Es por ello que:

Es un hecho bien conocido que el joropo es el canto y el baile nacional de Venezuela. Y esto no es porque sea un Decreto o porque haya sido reconocido en 2014 como Patrimonio Cultural venezolano, sino porque el pueblo venezolano, a través del tiempo, desde el siglo XVIII capturó toda la música proveniente del mundo árabe-hispano y se dispersó por todo el país. Esa dispersión dio lugar a una serie de manifestaciones ‘afandangadas’ que después adquirieron el nombre de joropo». (Salazar. R. 2014)

En resumen, el bagaje cultural de origen árabe-hispano se difuminó por toda la región latinoamericana y, especialmente, en Venezuela cobrando una caracterización que fue adoptando desde la idiosincrasia y la propia diversificación de cada contexto. Esto originó una diversidad de nombres, definidos por una fragmentación de dos hechos (baile y música) cuya matriz común es el fandango. Visto así, podemos reconocer, tantos joropos como regiones y desarrollos en las ejecuciones e interpretaciones existan. De igual modo, la determinación de una forma musical bajo el influjo y la creación, tanto de los instrumentos como de los

ejecutantes. Y, así se crea y recrea nuestro Joropo Venezolano en cualquiera de sus versiones.

Cultura, Patrimonio e identidad: trilogía necesaria en la evolución y desarrollo del Joropo Oriental Sucrense.

La trilogía compleja denominada cultura-patrimonio-identidad es parte de la aportación y basamento teórico que subyace a cualquier temática que aborde un elemento o hecho humano y social. El joropo es un símbolo que amalgama esta trilogía. No es una noción incomprendida. El patrimonio es inseparable de la cultura y de la identidad. No puede existir una sin la otra. En el entendido que la cultura es un hecho social y complejo que da por cuenta el significativo papel de la identidad en su también complejo tamiz de los patrimonios. Para hacer comprensible lo anterior hay que ver la cultura como la que abraza todo bien o proceso que se transmite por generaciones y de cómo funcionan universalmente. Las formas y los contenidos de la cultura están imbricados y originados en la historia, el conocimiento, experiencia y reconocimiento. El patrimonio y la identidad son construcciones culturales. Porque la cultura proporciona a las personas un conjunto de referencias cognoscitivas para la comprensión del mundo y de cómo funciona. Es una suerte de interdependencia muy estrecha.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, firmada el 17 de octubre del 2003 en la sede de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en París, amplió el concepto de Patrimonio. En tal sentido, escritos y documentación de carácter internacional dan cuenta de la consolidación, amplitud y pluralidad de esta definición, puesto que

aprecian entes materiales e inmateriales reveladores y testimoniales de las múltiples culturas, sin establecer métodos temporales ni artísticos. Así, igualmente, se deja explícita la idea en la Carta de Barcelona del año 2001.

La concepción de Patrimonio se ha ido democratizando progresivamente, desde un pensamiento inicial elitista como hecho singular y aislado a la ampliación y enriquecimiento de su contenido antropológico, con la inclusión de conceptos como conjuntos históricos-artísticos, patrimonio inmaterial, subacuático, paisaje cultural y otros. Más tarde, con los de Patrimonio Oral e Inmaterial, para la defensa de las culturas habladas y no escritas; y finalmente, con el de Patrimonio Viviente.

De ahí que, en estos últimos tiempos, estamos siendo testigos del avance del concepto de patrimonio, así lo expresa Layuno R., Ángeles (2012): “La evolución de los conceptos patrimoniales ha generado un amplio movimiento internacional hacia la conservación de los paisajes culturales y del patrimonio industrial y sus paisajes...” Y es, precisamente, porque el concepto de patrimonio tal como fue establecido en sus inicios ha progresado en la misma dinámica con la que se ha cobrado conciencia de que los patrimonios son depositarios de la manera singular de ver el mundo y de la idiosincrasia de los pueblos.

Asimismo, participamos, activamente, en debates de programas doctorales y en eventos nacionales e internacionales en el entendido de que no puede haber homogeneidad en el discurso mundial cuando se trata de pensar en lo que es un patrimonio, pues depende de la visión de cultura que cada pueblo tenga. De lo que se trata, es de hacer un reconocimiento de la multiplicidad de razonamientos por la diversidad de regiones, espacios y características que proporciona cada nación.

Esta percepción le da una connotación especial al patrimonio cultural o valor cultural; más aún, si consideramos a la cultura como un espacio singular para cada lugar, por lo que no puede ser homogeneizada con parámetros únicos. Desde el punto de vista normativo se le ha considerado una expresión material y una inmaterial (intelectual-espiritual) que la singulariza ante otra cultura. Y estos dos componentes permean el valor de lo que un ser humano produce para satisfacer sus necesidades.

Tomando en cuenta estas consideraciones, en la mesa redonda celebrada en marzo de 2001, en Turín (Italia), y orientados por la conferencia realizada en Washington propusieron considerar en la definición de Patrimonio Cultural Inmaterial los siguientes aspectos:

...los procesos asimilados por los pueblos, junto con los conocimientos, las competencias, y la creatividad que los nutren y que ellos desarrollan, los productos que crean y los recursos, espacios y demás aspectos del contexto social y natural necesarios para que perduren; además de dar a las comunidades vivas una sensación de continuidad con respecto a las generaciones anteriores, esos procesos son importantes para la identidad cultural y para la salvaguardia de la diversidad cultural y la creatividad de la humanidad.

Es claro que, con esta nueva perspectiva, se redimensiona el concepto (significado) y lo hace más subjetivo y dinámico, porque la sociedad va imprimiéndole mayor valor en la medida en que lo conoce, de ahí su denominación actual de valor cultural. En consecuencia, también se redimensionan las concepciones que acerca de patrimonio cultural podemos tener, pues su concepción se transversaliza con el valor histórico y estético de las cosas.

Según la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, el patrimonio cultural inmaterial (PCI) "es el crisol de nuestra diversidad cultural y su conservación, una garantía de creatividad permanente". Es decir que, reconocer el patrimonio cultural es comprender el desarrollo histórico de los pueblos y su relación con todo el bagaje por el que ha sido permeado.

Los procedimientos para salvaguardar los patrimonios son diferentes. Pues los materiales pueden sobrevivir a la muerte de quien o quienes los hayan elaborado, mientras que el patrimonio inmaterial está ligado a quienes le han erigido y, en general, están atados no solo a la tradición oral sino a la espiritualidad, a los conocimientos y a la proxemia comunitaria. Por lo tanto, son reconocidos como patrimonio por la misma comunidad o grupos de personas que lo crean, ejecutan y transmiten. Asimismo, las medidas legales y administrativas varían. En todo caso, lo resaltante de esto es que es necesario entender que ambos están estrechamente ligados.

En el caso de Venezuela, ésta cuenta con un Proyecto de Inventario Nacional del Patrimonio Cultural que revela los objetivos del Instituto del Patrimonio Cultural. Y, además, se cuenta con un marco legal basado en las convenciones y recomendaciones de la UNESCO en cuanto a principios y normas para salvaguardar y proteger el patrimonio cultural de nuestra nación.

La actual **Constitución de la República Bolivariana de Venezuela** (CRBV), expresa que: *“Los valores de la cultura constituyen un bien irrenunciable del pueblo venezolano y un derecho fundamental que el Estado fomentará y*

garantizará, procurando las condiciones, instrumentos legales, medios y presupuestos necesarios...” (Artículo 99). Igualmente, la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural establece los principios que han de regir la defensa del Patrimonio Cultural de la República, en materia de rescate, preservación, conservación, restauración, revitalización, revalorización, entre otras... (Art. 1)

De esta manera, queda establecido el marco de referencia y el marco legal que sustenta el resguardo del patrimonio de Venezuela. Cuenta también con el Registro del Patrimonio Cultural que es una herramienta que automatiza la información del patrimonio de la República y se encarga de identificar el patrimonio cultural en categorías y subcategorías. Las siete categorías son: Patrimonio Inmaterial, Patrimonio arqueológico, Patrimonio inmueble, Patrimonio mueble, Patrimonio Natural con significación cultural, Patrimonio Paleontológico y Portador o portadora patrimonial. Esta categorización no excluye ni se excluye de la clasificación que proporciona la UNESCO. Antes bien, redimensiona y/o renombra algunas categorías.

Sin embargo, estas normativas hacen mayor énfasis en patrimonio cultural material y presentan mucha laxitud acerca de las expresiones musicales autóctonas o populares y su vinculación con las condiciones geográficas, sociales e históricas. Tampoco destacan su valor estético como escenario de expresión de sentimientos, sueños y emociones propias del espíritu humano y lo más grave aún, el hecho de reconocer al joropo como espacio de expresión, que nos convoca a la alegría, y a la fiesta, al baile y al canto, a la poesía y al reencuentro;

elementos éstos importantes, para la perpetuación y cuidado de nuestro patrimonio inmaterial.

En este trabajo de investigación se ha hecho énfasis en el Joropo Oriental Sucrense como patrimonio cultural inmaterial. El patrimonio cultural inmaterial es un valor cultural según las declaraciones de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cultural conocido como inmaterial.

El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial. Como se señala en Nuestra diversidad creativa, esos recursos son una “riqueza frágil”, y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables.

El patrimonio cultural inmaterial no se refiere a creaciones o legados materiales. Constituye una “riqueza frágil” porque habita en el espíritu de las culturas: lo imaginario, los modos de vida, lo mítico, lo onírico colectivo y otras cosas presentes en la vida social. Además, de todo lo que forma parte de la cultura popular como las diferentes lenguas, la música, la danza y bailes festivos. Pero lo interesante de este patrimonio es que está en el conocimiento de las personas, lo que convierte, al que lo posee, en un legado viviente y con él, el desarrollo del ciclo vital del patrimonio inmaterial. Por lo tanto, al este personaje pasar a otro paisaje, con él pasará la manifestación cultural que ejecuta y esto puede hacer que se pierda la pertinencia y significación del mismo en la vitalidad comunitaria.

Por ser el joropo una expresión compleja musical como lo acuña, Decena. (2013), de mayor raigambre de la música popular venezolana, a partir del mes de marzo de 2014 fue declarado como Patrimonio Cultural Nacional en la categoría de bien de interés cultural, hecho que comienza a reivindicar su sitio de honor en la tradición venezolana. Ante el anuncio de tal logro, en una alocución del entonces vicepresidente Ejecutivo, Jorge Arreaza, éste puntualizó:

El joropo tradicional venezolano, en su diversidad, es una genuina expresión cultural del pueblo que ha consolidado los particulares procesos históricos en las distintas regiones del país, permitiendo identificar hasta el momento cuatro grandes categorías del género: joropo oriental, joropo central, joropo llanero y joropo andino, además de distintas variedades geoculturales.

En ese acto público, este representante gubernamental comprometió al Estado venezolano, para asumir la responsabilidad de *“fomentar la difusión, investigación, educación, protección y a la salvaguarda del joropo tradicional venezolano, mediante una gestión integrada por la participación de todo el pueblo venezolano”*, pero hasta ahora ¿Que ha sucedido? ¿Género o estilo? ¿Se está haciendo hincapié sólo en algunos estilos determinados del joropo?

Es común oír hablar de “estilos del joropo” en los conversatorios con músicos de la región; y esto se debe a que el joropo está diseminado por casi todo el territorio nacional. Pero las regiones de mayor variedad de estilos son los llanos y la región oriental. Esta dispersión, le imprime al joropo un carácter variado en cada zona. El joropo es el producto de variados aportes culturales: sincretiza las raíces de Europa, la huella africana y el aporte indígena. Cuenta el maestro

Alberto Valderrama Patiño, en una entrevista realizada por Alba Ciudad 96.3 FM, que:

el joropo en sí, no es ningún género, es una manifestación o hecho social donde se hace música, se canta, se baila y se hace sancocho. Es un momento de esparcimiento dentro del hogar, en la calle, con los amigos, debajo de la mata, en el conuco, en la playa

Es por ello, que el resguardo del joropo sólo puede manifestarse si las comunidades que habitan los diferentes estados, lo reconocen como propio y les infunde un sentimiento de identidad y pertenencia. En fin, son las comunidades, quienes reconocen que el joropo forma parte de su patrimonio cultural y admiten sus formas de representaciones sociales, expresiones, conocimientos y hasta los instrumentos musicales que le son inherentes. Al respecto tiene razón Arreaza. (ibídem), cuando señala:

El joropo tradicional venezolano, en su diversidad, se ha constituido como una construcción colectiva, que ha permanecido en el imaginario de nuestro pueblo, en la cual se ha fusionado elementos culturales de nuestros antepasados indígenas, africanos y europeos: sus expresiones musicales, dancística, poética, la faena del campo y la tradición oral

En el caso del Joropo Oriental Sucrense, este presenta gran dinamismo en cuanto a su ejecución. Cada músico que lo interpreta posee conocimientos y maneras de producirlo y ejecutarlo y lo va compartiendo en actividades programadas o espontáneas que se desarrollan en los espacios de parrandas o fiestas comunitarias, donde el observador comunitario va aprendiendo por

imitación sin una atención consciente, por ser tanto el que lo ejecuta, como su interpretación, fuentes de inspiración, de creatividad y de innovación.

El Joropo Oriental Sucreño tiene el potencial de atraer, a propios y a extraños, hacia el acervo cultural de la región, fomentando el sentido de pertenencia individual y colectivo y esto, obviamente, ayuda a cohesionar los grupos sociales que hacen vida en la región y, en consecuencia, a la revalorización de su propia cultura e identidad.

Estética y Estetización en el Joropo Oriental Sucreño

Desde la edad antigua, con Aristóteles y Platón, el concepto clásico de belleza ha ido evolucionando, entendiéndose por esta última orden, proporción y unidad. Esa idea de perfección, expresada por Soto (2007:184), “lo bello se cumple cuando el fenómeno, es decir, lo que aparece sensiblemente, se presenta como perfecto. El artista es así el que es capaz de representar lo perfecto, lo hermoso”.

Para Baumgarten, la experiencia estética contenida en la verdad poética se halla como complemento de la verdad lógica y, es en la verdad poética donde ubicamos el conocimiento sensible que se ocupa de la belleza, lo vital, lo asociativo, lo sugerente y que privilegia la creatividad y la imaginación, con base en la “perspicacia como la responsable de activar la sensibilidad y el intelecto asociativo que requiere de una mirada atenta, y abierta a los detalles; una mirada fina y aguda, concentrada como si fuera cierta luz” (Del Valle, 2008:58).

Descartes no apela a los sentidos como fuente fundamental de conocimiento; la estética nace como un intento de recuperar la particularidad sensible que ha sido sacrificada en aras de una cuantificación confiable, certera. No apela a la abstracción universal sino a la sensibilidad particular”. (Del Valle, 2008:52)

La Ilustración utilizó de plano la razón como promesa de progreso y felicidad, como luz para salir de la superstición y los fanatismos (las guerras religiosas), promesa que estuvo también apoyada por la estética con su intento de regular aquello que había quedado por fuera de la lógica y el razonamiento deductivo: lo sensible, la imaginación, el gusto. La autonomía y reconocimiento epistémico que Baumgarten le cultivó al campo de la estética fueron amplificados por Kant en su idea de alcanzar la universalidad en el juicio estético. Había una contradicción manifiesta en la intención universal de un juicio que no parte de los conceptos ni del entendimiento sino de la conciencia de los efectos sensibles.

Para Kant, el juicio del gusto, que es posterior al sentimiento o sensación de placer o desagrado se distingue de los sentimientos y sensaciones mismas, pues el “juicio” requiere de contemplación, reflexión y consciencia para discernir si lo que nos causa placer es la forma pura o son las cualidades específicas de algo. El juicio estético en Kant tiene espacio cuando la representación está referida no al entendimiento y a los conceptos sino a la imaginación y sentimiento del sujeto individual. Dicha representación descansa en los fundamentos puros a priori, el espacio y el tiempo. La representación es constituida por el sujeto trascendental y es, por lo tanto, necesaria y universal. Para Kant, lo bello está fundado en una

finalidad formal, es decir, en una finalidad sin fin. Así el juicio estético no guarda relación alguna con la utilidad porque de esta forma tanto el interés como el conocimiento del objeto se harían presentes. El juicio estético puro es aquel libre de conceptos: el juicio sobre lo bello no es generado en realidad por el objeto sino por el libre juego de las habilidades del sujeto quien al hallarse determinado por las formas puras a priori jugaría con la imaginación de manera libre (Silenzi, 2009).

Estas disputas llevan a la necesidad de ahondar la esencia metafísica de lo bello. Kant propone para la cuestión estética la categoría de lo sublime, en la cual la representación es dejada atrás junto con la categoría de belleza adherente. Mientras lo bello se refiere a la forma del objeto que consiste en su limitación, lo sublime, por el contrario, se encuentra en un objeto sin forma en cuanto en él es representado lo ilimitado. Lo sublime es una proyección del sujeto: un estado del espíritu que se da cuando la forma sensible sobrepasa la capacidad de aprehensión de la imaginación (Silenzi, 2009). Estas discusiones sobre lo que debe ser o no universal, sobre los límites entre la realidad empírica y la realidad abstracta son el resultado del esfuerzo por encontrar el fundamento de la realización metafísica del hombre moderno en una actividad humana considerada de rango “superior” en la cultura occidental.³

Walter Benjamín, uno de los representantes de los inicios de la teoría crítica (luego enarbolada por Adorno y Horkheimer) comenzó el análisis de las

³ Kant propone en su teoría de las facultades superiores del espíritu la división de los juicios en teóricos, estéticos y prácticos. Dichos juicios se apoyan en principios “a priori” peculiares de cada facultad fundamental del espíritu. El juicio teleológico en una de sus formas: finalidad sin fin (sin representación del concepto final) hace posible fundar la estética como autónoma (Trías, 1949).

contrariedades ambivalencias e inestabilidades del sistema moderno capitalista apoyado en la interpretación marxista del materialismo histórico, la dialéctica de la lucha de clases y la plusvalía. Sin embargo, también logró tomar distancia frente al conformismo socialista con la historia lineal del progreso de la humanidad. En un ejercicio intelectual como pocos, logra dar cuenta de los ámbitos político, económico, social y cultural haciendo una magistral lectura crítica del papel del arte y la estética en ellos, animado por las vanguardias y por el futuro revolucionario que ve en el cine.

En su disertación *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”*, Benjamín pone en entredicho la hasta ahora incuestionable esencia metafísica de la obra artística según Hegel, para quien el arte deja de serlo si es privado de esta esencia. Para Benjamín, la obra de arte en la época de la reproductibilidad sufre cambios y transformaciones esenciales que obligan a una actualización del discurso y la teoría. La condición del tiempo en la cual es construida la historia del objeto artístico se rompe con la reproductibilidad técnica, al ponerse en duda la idea de autenticidad, de tradición y de aura, donde el valor exhibido, sobredimensionado por la industria cultural pone en decadencia el valor aurático (su carácter irrepetible), que es como la liquidación de la autenticidad y la herencia cultural, valores característicos de las obras de arte en los inicios de la modernidad.⁴

⁴ “El aura en una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el cual, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática

Benjamín descubre, en su reflexión, como la nueva sociedad va transformando no solo los valores económicos, sociales y políticos, sino también los artísticos y estéticos, mostrando la fractura y las inconsistencias del relato mesiánico de la metafísica racionalista. No obstante, producto del surgimiento del nazismo y la Revolución rusa, el foco de atención es, para la época, la cultura de masas y el proletariado. Así que este pensador dejó a la posteridad la pregunta de si a la estetización de la política utilizada por los regímenes totalitarios y caudillistas se debe responder con la politización del arte.

Acaso, ¿existirá un arte al servicio de la emancipación de las masas que alejará a la humanidad de la barbarie? Esta interrogante pone de relieve la tensión entre la promesa de progreso y la deshumanización latente en el capitalismo, llamando la atención sobre las transformaciones sociales y las consecuencias del consumismo excesivo e indiscriminado de imágenes, y su consecuente efecto de banalización y frivolidad sobre las obras de arte. El desencanto frente a la cultura occidental, así como la condición de judío exiliado, permite encontrar en Adorno una continuidad a la teoría crítica de Benjamín. Con relación a la aparición de regímenes totalitarios y represivos, Adorno muestra, como ya lo había planteado Benjamín, que la ciencia y la tecnología —contrariando los ideales de la Ilustración— fueron puestos al servicio de la explotación y la violencia cultural, coartando hasta las prácticas culturales más alejadas del modelo capitalista de producción, como son el arte y la música. La crítica a la cultura de masas y a la industria cultural es común en ambos pensadores, y la llevan a mostrar cómo la

en la que prevalece el “valor para el culto” solo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es profanación”. (Echeverría, 2010: 104-105)

tecnología y la reproductibilidad transforman las formas de recepción, desvalorizando las propiedades de la obra de arte. La industria cultural capitalista convierte el arte en espectáculo de masas, trastrocando su valor estético en valor de cambio. Sin embargo, Adorno ya no tiene el mismo optimismo de Benjamín frente a la revolución proletaria y los atisbos del cine e insiste en la Dialéctica de la ilustración sobre cómo la razón occidental ilustrada termina produciendo irracionalismo, barbarie y regímenes totalitarios.

lo que está en juego es nuestra identidad y cultura europeas, la idea misma de Europa — el concepto mismo de razón o racionalidad que está en su centro y al que en gran medida van ligados los valores que, en expresión de Kant, son del «mayor interés» para la humanidad: la libertad, la justicia, la solidaridad [...] Salvar la Ilustración, y con ella aquellos valores, que tomando conciencia de su «dialéctica», es decir, ilustrando a la Ilustración sobre sí misma. Por el contrario, si la Ilustración ignora u olvida su propia dialéctica, firma su propia condena. (Adorno y Horkheimer, Prólogo de 1944 y 1947:10)

La respuesta predecible que Adorno ofrece a la pregunta final de Benjamín es que la politización del arte no resulta como fórmula mientras que la técnica de la industria cultural haya sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social (Adorno, 1998:166).

Tanto Adorno como Horkheimer, por sus argumentos, manifiestan cómo la industria cultural se ha transformado en una de las principales fuerzas de producción del capitalismo contemporáneo. La influencia económica de los grandes capitales tiene sus expectativas puestas en el control y mercantilización de las imágenes y las representaciones. De la conversión de materias primas y de la naturaleza en objetos de consumo pasamos a la manipulación y venta de

deseos, a la etiquetización de la información y a la cosificación y mercantilización del arte (Castro-Gómez, 2003).

Las artes y la cultura en general ya no puedan ser vistas como reflejo de las estructuras materiales de la sociedad o como un epifenómeno de la vida económica de la sociedad (Castro-Gómez, op.cit.: 2003), sino que requieren una revisión más profunda. Elementos como la manipulación de los medios tecnológicos, los intereses hegemónicos y las complejidades de la masificación de la cultura son dignos de investigación profunda para asegurarnos del tipo de mensajes, símbolos, imágenes que son irradiados o diseminados por los medios masivos, con la colaboración de una tecnología que se suma a complejizar más la cuestión. Aunque no queremos convertir la investigación en un estudio sociológico ni comunicacional, si se requiere indagar y estudiar cómo se transforman los imaginarios estéticos, ya que los medios masivos de comunicación y entretenimiento reproducen y amplifican las valoraciones estéticas hegemónicas de la alta cultura en contra de la cultura de masas o cultura popular o tradiciones que es donde se desenvuelve el Joropo Oriental.

Evidentemente, la globalización ha creado una red universal simbólico-cultural desligada de los territorios y las tradiciones locales, aumentando y garantizando la captura de consumidores (clientes) en el mercado de la cultura de la música, complejizando la discusión política entre lo subalterno y lo hegemónico, pues entre más sofisticada sea la tecnología menos visible serán las fronteras entre ellos: entre la llamada alta cultura y la cultura popular.

De allí que no podemos conformarnos con resaltar el careo diferencial entre una cultura local inerte y opacada, como la vivida y experimentada por los joroperos de Cumaná y, por el otro lado, el gran aparato mediático del imperialismo cultural hegemónico. Antes bien, se tiene que contemplar cuáles son los mecanismos de resistencia y subversión que se dan en las prácticas culturales artísticas y estéticas que demuestran la creatividad, la inteligencia y la sabiduría de los sectores subalternizados incluidos los del “primer mundo”. En nuestro caso, localmente hemos tenido artistas que experimentan nuevas fórmulas para hacer más atractiva nuestra cultura en el ámbito musical.

Entrada la primera mitad del siglo XX se inició en América Latina los debates intelectuales en el campo de la cultura y la estética tuvieron como referentes los estudios literarios, la crítica literaria, las nuevas corrientes filosóficas como la fenomenología, la hermenéutica gadameriana, el psicoanálisis, el existencialismo, con esa tradición de pensamiento franco-alemán principalmente buscando comprensiones e interpretaciones, revisiones críticas, intentando desde esa episteme, leer las realidades socioculturales de este lado. Una de las preocupaciones que ha aportado Sánchez Vásquez a la reflexión estética es cómo comprender y valorar las producciones artísticas que no entran en el canon clásico, y que desde esa lógica no serían objetos estéticos. Resonando con Sánchez Vásquez la pregunta es cómo entender la obra de arte que ha sido construida con fines extraestéticos, - inclusive extraartísticos-, es decir, con fines rituales, mágicos, políticos, religiosos o frutivos. Dado que una de las características del arte de la modernidad es la autonomía absoluta de la obra,

como fin en sí, como aquel objeto que por su belleza o forma, sin fin ulterior alguno, es “digno de ser contemplado” (Kant), la contemplación es la actitud adecuada ante una obra de arte tal, independientemente del contexto en el que surge y de las tensiones de poder simbólico que representa.

En nuestro imaginario se van incorporando progresivamente la narrativa de que el arte nace con las pinturas murales prehistóricas y que su “desarrollo histórico natural” derivó en la gran cultura clásica europea, por lo cual todas las formas de producción artística no europeas, no modernas, no producidas con fines estéticos, son consideradas pre-modernas o arcaicas, pero además con la duda epistémica de que estas (las estéticas populares) no contribuyen a la promesa mesiánica de la justicia, la igualdad y la libertad.

Sánchez Vásquez retoma la discusión de los estetas marxistas de mediados del siglo XX para ubicar el sentido de la obra de arte con relación a las condiciones histórico-sociales y materiales de su aparición y existencia. Se trata, como ya lo desarrolló Sánchez Vásquez en su libro **Las ideas estéticas de Marx**, de mostrar cómo Marx en la “Introducción a la crítica de la economía política” expresa la dialéctica de la producción y el consumo. Traducido esto al campo de la industria cultural, quiere decir que la producción artística esta superpuesta directamente con el consumo y éste con la producción. Es así como no podemos proseguir deliberando de manera ingenua que las modas artísticas, los auges estilísticos en la música, el cine o la televisión son las cosas que la sociedad demanda para satisfacer sus “necesidades culturales”. El debate que hay que dar se debe hacerse es en torno a la duda y la incertidumbre sobre cómo explicar el

valor estético y el sentido cultural de la obra de arte en la tensión entre el creador, su contexto sociocultural y la obra artística para complejizar más el asunto poniendo en escena el papel del receptor que hasta ahora no había tenido preeminencia, pero que ahora aparece como objetivo central de un nuevo tipo de arte que es el “arte de masas”, como se presenta el joropo en nuestra sociedad.

Para avanzar en cuanto a la estética de la recepción con relación a la estética moderna, Sánchez Vásquez retoma de Paul Valery el papel activo y cocreador del receptor que rompe con la idea de que el arte tiene un sentido inmanente y que al receptor solo le toca reproducir el sentido que trae la obra. Propone asumir la obra como reincidente (que se sucede de continuo) cada vez que entra en contacto con el receptor que la reinterpreta. Retoma de Benjamín la idea de que la crítica de las obras del pasado no es sino la actualización de su recepción, lo que se da porque la recepción no es solo el efecto que la obra sola tiene sobre nosotros, sino de toda la historia que la obra ha dejado hasta nuestro encuentro (el carácter aurático).

Para sumar a lo anterior, acudimos a las ideas del teórico francés Jean-Paul Sartre y su ensayo “Qué es la literatura de 1948”, en el que expone la separación incisiva entre el receptor y el productor, entre el escritor y el lector, insistiendo en la “cooperación” como una forma de superar esta división. Así, quien escribe, guía la lectura, pero el lector debe encontrar los vacíos y las indeterminaciones que hay en la obra. Para lograr completar el sentido, es necesaria la cooperación entre el escritor y el lector.

Retoma de **Verdad y Método** de Hans George Gadamer cómo en el meollo de la recepción de un texto está el problema de su comprensión como hecho histórico, siendo conscientes o no de su contexto. Hay una perspectiva, u horizonte, del presente desde donde se comprende la obra y hay una perspectiva del pasado que va cambiando, por lo cual oponerse a una obra del pasado, significa trasladarse desde esa perspectiva del pasado sin abandonar la del presente, lo cual lleva a la fusión de ambas. El segundo aspecto que resalta de Gadamer es el concepto de historia efectual. Los efectos que produce históricamente la obra son los vestigios que deja tras de sí y la conciencia del receptor como efecto de la condición histórica que lo determina, por lo cual la obra nunca tiene un sentido cerrado, permanece abierta (Sánchez Vásquez, 2004).

Con Sánchez Vásquez el papel del receptor deja de ser pasivo, como lo establecía la teoría estética moderna, reacomodando la relación tripartita que se da entre autor, obra y receptor. En ella logra discernir tres corrientes de reflexión estética dependiendo del lado de la triangulación en que se soporta cada propuesta. Reconoce como tendencia imanentista formal de la estética a aquella que le da primacía a la estructura material y formal de la obra con relación al significado y al sentido. Darle relevancia al autor de la obra, al sujeto creador y a las condiciones materiales de la producción será la segunda tendencia para reconocer la importancia de los procesos de recepción de la obra.

Sánchez Vásquez considera necesario pasar de la estética de la recepción a la estética de la participación, entendiendo por ésta, la intervención del receptor

en el proceso creador mismo al afectar con ella (la participación) a la obra, no solo en su aspecto significativo sino también como objeto sensible.

Las teorías sobre arte y estética no representan los sentidos, las valoraciones ni las realidades que se dan hoy en las prácticas artísticas contemporáneas ni la música y especialmente en el joropo.

Este recorrido por las estéticas del Renacimiento (aurática), de la modernidad (reproductibilidad), y quizás también la posmodernidad (espectáculo)- sea necesario para ubicar las distancias que otros ya han marcado con los distintos engranajes culturales, pero también para encontrar los vacíos o en términos más actuales, para buscar los intersticios, los espacio-tiempos más allá de las reglas y los formalismos, como lo propone Bourriaud retomando a Marx.⁵ Y sobre todo para dar realce a las propuestas artísticas que se mantienen, que flotan, que resisten a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”⁶

Bourriaud propone la necesidad de construir un diagnóstico social que permita mostrar la contrariedad, la estrechez, la soledad, la melancolía, que son en parte algunos de los adjetivos empleados por él cuando reclama nuevos enfoques para decodificar las nuevas producciones artísticas “aparentemente inasibles”, en todos los casos “explotadas”.

⁵ Fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema (Bourriaud, 2008).

⁶ La "sociedad del espectáculo", tal como la describe Guy Debord. Una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son "vivas directamente" sino que se distancian en su representación "espectacular" (Bourriaud, 2008)

La pregunta de Bourriaud por las relaciones entre el arte, la sociedad, la cultura y la historia, además de que amplía el espacio de la reflexión, sugiere nuevas formas de inter-relación de inter-actividad, de inter-subjetividad que dan pie a otras miradas y otros agenciamientos estéticos.

Bourriaud replantea el papel del arte y de los artistas, desplazando la idea del arte como representación de “realidades imaginarias o utópicas” para proponer la construcción de “modos de existencia”. Sugiere un habitar el presente y su mundo sensible, retomando la idea de Michel de Certeau, quien aborda la cultura desde una perspectiva «polemológica» centrada en los esquemas de acción del débil y su vida cotidiana, identificada en su obra “inquilino de la cultura”⁷.

Una de las aproximaciones de Bourriaud a la idea de “relacional” tiene que ver con la “utopía de la proximidad” como un fenómeno cultural que proviene esencialmente de la cultura urbana mundial. Desde allí abre la posibilidad de una parte relacional que convoque interacciones humanas más que afirmaciones simbólicas, donde el propósito no es un espacio por recorrer (el cuadro, la galería), sino una duración por experimentar hacia un “intercambio ilimitado”.

Bourriaud transforma radicalmente las funciones y los entendimientos de lo artístico y lo estético, para también intentar una lectura de la tendencia contemporánea de volver a lo sagrado, recuperando la idea de lo plural, de nuevas formas de estar juntos. Ir de las vanguardias y de los grandes encargos sociales

⁷ “La modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y de estudio que las utopías mesiánicas o las ‘novedades’ formales que la caracterizaban ayer.” (Bourriaud, 2009)

del arte para proponer las “micro-utopías”. Por la argumentación y por los ejemplos que sustentan su teoría que su propuesta crítica con relación al estatuto moderno de la estética sigue anclada, como la de los posmodernos, a una suerte de melancolía por el desgaste y agotamiento de los discursos mesiánicos, los metarrelatos universalistas, las grandes e ingenuas gestas políticas de las vanguardias con las que se intenta dar cuenta de la actualidad del arte contemporáneo en Europa. Toma de los artistas y pensadores franceses las discusiones conceptuales que transitaron en los ambientes reducidos de la intelectualidad artística y filosófica, que intenta ahora recuperar Bourriaud apoyado en Félix Guatari, para rehacer su lectura contemporánea de arte urbano.

Lo cierto es que muchas formas de producción artística, con el avance tecnológico, no circulan plenamente o, más bien, lo hacen muy esporádicamente en estos sistemas comunicativos de alta tecnología, amplificando marginalidades que Bourriaud no reviste, sesgando el ámbito de la reflexión solo a lo visual y a experiencias contemporáneas tales como las instalaciones, los happenings y los performances.

Paradójicamente, Bourriaud apuesta por lo relacional, pero la mayoría de los ejemplos que usa para mostrar la potencia de este enfoque se dan en espacios con características especiales que garantizan su exhibición, con lo cual no queda claro cómo lo relacional puede moverse hacia lo plural, lo colectivo, lo comunitario. Además de lo poco claro que se presenta la propuesta de Bourriaud para los museos, las galerías y los salones regionales, ya que surgen formas de arte contracultural al modelo moderno occidental que siguen siendo parte del sistema e

incluso aspiran al reconocimiento y a la institucionalidad a pesar de su aspecto crítico.

¿Dónde deberían estar las formas de arte consideradas “no expertas”, las formas de expresión artística que circulan en la cotidianidad, en la calle, en el barrio, en los rituales colectivos de los jóvenes, en los espacios no urbanos y que no han merecido ser conceptualizadas?

Tal es el caso de la expresión artística que nos motiva en esta investigación ya que el joropo, en cualquiera de sus modalidades, por no contar con la aprobación de la maquinaria de la “industria” de la cultura, con toda su tecnología y dirigida a la sociedad del espectáculo, están asentadas aún en comunidades marginales o del populacho. En palabras de Guillermo Jiménez Leal, reconocido en 2017 con el Premio Nacional de Cultura Popular, observa que, de no preservarse el joropo con apoyo institucional, inversiones y otros estímulos, esta manifestación, sometida al acoso tecnológico, podría extinguirse. Así se expresa:

El Joropo como costumbre viva ya no existe sino en la historia. Ya no hay encierros de ganado, ya no hay vaquerías, han desaparecido herramientas de trabajo. Del joropo se conserva la terminología que antes tenía un sentido costumbrista. No hay costumbre viva y se perdió la relación entre el vocablo y la ecología o vocablo y costumbre; eso se ha perdido en un 80 por ciento. Para yo ver un trabajo de llano, tendría que fabricarlo” ... “Con la instrumentación y ritmos llaneros se hace música de corte comercial, que yo llamo de telenovela barata, con dramas y literatura triste, muy pálida. Para Guillermo Jiménez Leal en muchos países se observa una contradicción entre la declaración del bien cultural, pero no se protege lo que se declara como “patrimonio.

A esta altura de nuestra investigación resulta oportuno evocar a Mignolo cuando aclara que la *aiesthesis*⁸, que dio origen a la estética europea es un fenómeno de todos los seres vivos. Mignolo, en su artículo “*Aiesthesis decolonial*” (2010), en sus observaciones sobre la comunidad de la *aiesthesis* a todos los seres vivientes, sirve de argumento para demostrar cómo la estética es una situación emocional, sensible intuitiva, intelectual, corporal que nos embarga cuando estamos ante un estímulo artístico del mundo exterior que es inteligible. Es así como cuando sentimos en nuestro ser los cantos y bailes de Cruz de Mayo. De manera que podemos pasar inadvertidamente ante un poema que esté escrito en una lengua que no seamos capaces de entender, es decir, un poema en francés solo es estético para aquellos que entendiendo el idioma y dependiendo de sus historias de vida logren capturar o al menos presentir o especular sobre el o los sentidos del poema. Una sinfonía puede despertar los más emocionantes y profundos sentimientos si el oyente está familiarizado con esa particular sonoridad, un pasaje de nuestro Joropo Oriental puede no despertar ninguna emoción para un mongol.⁹

⁸ La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”. De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y que fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literario

⁹ Katya Mandoki, en su investigación “*Prácticas estéticas e identidades sociales*”, presenta la estética como el estudio de la condición de la *aesthesis* (estesis en el texto), que asume como la “sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto al que está inmerso... Al estar expuestos a la vida y al entorno el sujeto es atraído a ciertos elementos según su especie y capacidad (como el moho y las hormigas a las feromonas, los trepadores sociales al dinero, los fans a su celebrity) en procesos semioquímicos que involucran tanto significación como atracción, es decir tanto semiosis como estesis. Se trata pues de la condición fundamental de todo ser viviente” (Mandoki, 2006).

Aún queda por develar el aporte, la carga emocional, de las representaciones sociales de la experiencia artística en el Joropo Oriental Sucreño. Katya Mandoki, estudiosa mejicana, tiene la propuesta que más se acerca como respuesta a nuestra interrogante. Katya es pionera en la investigación sistemática de estética cotidiana y siempre buscó la incorporación de la realidad empírica, de lo cotidiano, de lo subjetivo y lo cosubjetivo como los espacios ideales donde las culturales populares desarrollan la creatividad, la imaginación, invocan la fantasía y la extraordinaria capacidad intelectual de comprender los mundos, denunciando la homogenización y la estandarización que impone la industria cultural y el mercado en términos de consumo y rentabilidad.¹⁰

Comprendemos ahora por qué el asunto de las identidades sociales esté íntimamente ligado con las prácticas artísticas y las afectaciones estéticas; la naturaleza de las identidades requiere de las realidades del mundo experiencial en tanto que la constitución de las identidades apela a las realidades del mundo experiencial y afectivo del sujeto consigo mismo y con los otros, donde la identidad encarna definiciones semióticas y estéticas.

¹⁰ “Este proceso de implosión matricial regresiva parece perpetuarse en el lado oscuro del proceso de globalización con una cara más amable en las pantallas, pero no tanto en las maquiladoras. Lo que fue un proceso de diferenciación matricial se está aglutinando pegajosamente alrededor de una sola que parece ser la nueva matriarca de todas las matrices: la matriz mercantil-financiera. Esta matriz ya no sólo proyecta su paradigma al interior de las otras sino que las absorbe obligándolas a operar como sucursales o franquicias de la matriz financiera global. Esto ocurre con la matriz estatal y nacional, así como con la escolar y la deportiva. Tal aglutinamiento se pone en evidencia en la promoción de políticos, médicos, artistas y universidades como mercancías y en la personificación de mercancías hacia su expansión globalizada donde los objetos no se producen para satisfacer a los sujetos sino a la inversa.” (Mandoki, 2006)

Mandoki emplea las categorías que Peter Berger y Thomas Luckman desarrollaron para repensar la construcción social de la realidad y del conocimiento y, a partir de allí propone las matrices sociales desde donde se pueden derivar las adherencias de los sujetos con relación a sus intercambios, subjetividades e identidades. Ella sugiere algunas características centrales de cada matriz que ayudan a entender la autonomía y estabilidad de ese campo social y su articulación y movilidad con otros.¹¹

Según Mandoki, nuestras vidas, a través de las diferentes matrices (emocional, escolar, familiar, estudiantil, profesional, religiosa, laboral y sexual) son definidas a través de procesos semióticos y estéticos. Ella nos devuelve la posibilidad de entender cómo se han legitimado las democracias burguesas, los totalitarismos, los discursos moralistas, los odios raciales, las políticas culturales¹². Mandoki, además, propone que la lectura de la realidad a través de las matrices citadas nos ayuda a entender cómo se estructuran e instituyen las realidades y cómo se dan los intercambios y las negociaciones simbólicas que se traducen en

¹¹ Aunque la matriz artística se traslapa con y depende de estas otras matrices, estaremos ubicados en ella siempre que se reúnan las siguientes condiciones: a) la separación entre enunciante y destinatario en la profesionalización; b) la pragmática de la di-versión; c) la espectacularización apoláustica de la creatividad; d) la producción diestra de artefactos según la técnica más avanzada de su época y e) su despliegue por y para la fantasía. Y por artefactos me refiero no solo a objetos físicos, como una escultura, sino a eventos como los teatrales, fílmicos, musicales o literarios.

¹² “En los sistemas totalitarios anida el deseo de revertir este proceso de diversificación matricial al implosionar en la matriz estatal todas las demás: la jurídica juzga las desviaciones de la doctrina oficial del partido, la médica se hace cómplice del Estado al establecer los sanatorios para disidentes ideológicos (o, como en el caso del nazismo, para utilizar seres humanos en experimentos perversos), la artística decreta a la ideología del partido como tema obligado de expresión artística, la académica vigila que la producción del conocimiento no se desvíe de las bases ideológicas del partido, mismas que a su vez operan como sustituto de la matriz religiosa. Los sistemas políticos que inculcan odios raciales y étnicos (como algunos países árabes) se caracterizan precisamente por amarrar todas las matrices sociales en torno la construcción de esa imagen de la indignidad del otro odiado, a generar y bombear cotidianamente emociones de odio.

los modos particulares de hablar, vestir, comer, oler, comportarse, disfrutar, de objetivar una adhesión o una repulsión (lo feo y lo bello).

Un ejemplo para entender lo anterior lo tenemos al comparar la matriz deportiva y la artística. En Venezuela, los fanáticos del beisbol esperan con ansias el evento deportivo tanto como el evento del certamen del Miss Venezuela. Tales emociones se han convertido en identificadores de nuestra sociedad.

Para nuestra investigación, resulta interesante saber que Mandoki, en su análisis de la matriz artística, adiciona los fenómenos artísticos “céntricos” o plenamente legitimados y por otro lado los “periféricos” o marginales (aquellos que no están vinculados con el mundo del arte) del que habla Lotman, revisando los intercambios y las adhesiones desde donde se puede explicar la jerarquización de los sentidos. Si la característica del arte clásico occidental es haber escindido los sentidos considerados menores y haber privilegiado la vista y el oído, Mandoki y Bámbula señalan que no todas las culturas son primordialmente audiovisuales, ni que esos sentidos tienen que ser superiores. Como resultado de este sesgo, la episteme racional occidental escindió al cuerpo y al baile de la experiencia musical y procedió a esconderlo y anularlo en cualquier acercamiento teórico disciplinar.

Mandoki, vehemente en su postura por denunciar la estandarización que impone la industria y el mercado en términos de consumo y rentabilidad, deja ver cómo se dan los procesos estéticos de diferenciación entre lo culto y lo popular, entre el arte de masas y el de élite, donde no solo operan matrices ideológicas, sociológicas y económicas sino también artísticas y estéticas. Recupera la idea de la polifonía para mostrar la diversidad, la pluralidad,

reconociendo en el tejido cultural y el bordado social los distintos hilos que como tramas y voces comunican desde la heterogeneidad sus angustias comunes.

La exploración hecha hasta ahora no deja lugar a dudas, el mundo occidental y su sistema económico salvaje, ha validado desde un evidente interés hegemónico de clase, narrativas, discursos y representaciones con relación a lo que es y debe ser lo cultural, lo artístico y lo estético; y luego, arteramente, ha ocultado las estrategias estéticas de seducción, de espectacularización, que junto con los moldes epistémicos y los dispositivos gubernamentales se constituyen en la trama del “capitalismo cultural salvaje”.

Esta realidad requiere de medidas más enérgicas por apelar a otras lecturas, visiones y cosmogonías que potencien la creatividad y la imaginación, que hagan visibles las resistencias, pero sobre todo que aporten a la construcción de salvaguardas culturales, que no descrediten ni subestimen nuestras estéticas populares, regionales, cotidianas, campesinas, afros o ancestrales, pero especialmente el tema de nuestro trabajo, el Joropo Oriental de nuestra localidad.

Ciertamente el recorrido histórico conceptual que hemos hecho hasta este momento era necesario en vista del sinnúmero de modelos excluyentes, elitistas u homogeneizadores de la cultura eurocéntrica y el eterno debate filosófico occidental que ahoga nuestras debatidas aspiraciones por alcanzar la legitimidad como expresión artístico-cultural popular. Crear el debate mencionado desde la cuestión estética es una estrategia decolonial, porque es desde el inmenso campo que articula lo artístico y lo no artístico donde, se instauran y se entronizan los patrones culturales que derivan racismo y exclusión.

Los autores citados, como lumbreras del pensamiento racional eurocéntrico, son los modelos tomados para establecer la estética como problema del conocimiento. Aunque desarrollaron una perspectiva intelectual crítica con relación al modelo instaurado en cada tiempo y espacio, pero todos instalados en la misma órbita experiencial y categorial del pensamiento racional occidental.

CAPÍTULO III

REFERENTES METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

El término metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas.

(S. J. Taylor y R. Bogdan. 2000)

3.1.- Preámbulo General

Asumir como un tema de investigación aquella que involucran la sensibilidad, la espiritualidad, los sentimientos y emociones del ser humano no es tarea fácil. Más aún, cuando hemos sido formadas en investigación, con una concepción positivista y técnico instrumental donde el método único basado en la experimentación y el sustento de fórmulas estadísticas, desdibujaban lo humano del ser, en nombre de una racionalidad funcional que se complace con interpretaciones objetivas y unívocas de los hechos sociales y humanos.

Desde esta perspectiva es un desafío y, al mismo tiempo, es estimulante investigar en torno a lo que significa la salvaguardia de una manifestación característica del oriente venezolano como lo es el Joropo Oriental Sucrense. Pues, los procesos y reflexiones que de este trabajo emerjan proporcionarán una sensación de continuidad con respecto a las generaciones anteriores a las comunidades vivas. Este capítulo estará destinado a dar cuenta del modo cómo enfrentamos el problema de investigación sumergida en las representaciones sociales donde se desarrolla la praxis de la ejecución y desarrollo del Joropo Oriental Sucrense rompiendo los fragmentos positivistas para enfrentarnos como investigadoras a la diversidad cultural y a la creatividad de la región sucrense.

3.2 Fundamentación Epistemológica

Los conocimientos y saberes que emerjan en el desarrollo de esta investigación serán orientados tomando las consideraciones de “*la razón interna*” de los acontecimientos que se viven en los lugares de representación social del Joropo Oriental Sucreño y de las narrativas de sus protagonistas, considerando la “*sinergia de la razón y de lo sensible*”, como lo señala Mafessoli (1997:68), y sigue diciendo el autor citado

... El afecto, lo emocional, lo afectivo pertenecientes todos al orden de la pasión, ya no están separados en un dominio aparte, perfectamente aislados dentro de la esfera de la vida privada, ya no son únicamente explicables a partir de categorías psicológicas, sino que van a convertirse en palancas metodológicas útiles para la reflexión epistemológica, y son completamente operatorias para explicar los múltiples fenómenos sociales que, sin ello, continuarían siendo totalmente incomprensible.

Se trata de un enfoque epistemológico que nos convoca a prestarle atención a la complejidad humana, social y cultural en toda su amplitud. De esta manera, estamos refiriéndonos a un proceso epistemológico que nos interpela con nuestra propia actuación para asumir el atributo del poeta, del músico, del hombre genio del joropo oriental (Morochito Fuentes y otros), para comprender sus acciones, representaciones humanas y sus pensamientos, tal cual como lo manifiestan y no siguiendo la lógica institucional del *deber ser*. Pues, como investigadoras, estamos honrando el espíritu humano en la investigación del Joropo Oriental Sucreño. Nos referimos a una fundamentación epistemológica que nos permita establecer un vínculo entre arte, cuerpo y alma en la vida que se desarrolla en las representaciones sociales de nuestro arte musical sucreño con

una “*racionalidad abierta*”, como diría Maffesoli (op.cit); esto es una racionalidad que toma en consideración la realidad en todo su esplendor. Entendida de esta manera, entonces coincidimos con Rusque, (2001:118), cuando señala que esta epistemología se interesa por “*el modo de producción de conocimiento y en sus procesos de validación*”. De ahí, la importancia de considerar todo el proceso de investigación y no solamente sus resultados finales.

3.3.- Paradigma de investigación

Acercarse a una manifestación cultural sensible y compleja en todas sus dimensiones (baile, música y literatura) implica indagar acerca de la diversidad de elementos inherentes a dicha expresión como una revelación de goce estético visto desde el ámbito cultural y sociohistórico. Por ello, se trabajará bajo los lineamientos y reflexiones del paradigma cualitativo, porque como señalan Taylor y Bogdan (2000:8)

La frase metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas (...) Es un modo de encarar el mundo empírico (...) los investigadores siguen un diseño de la investigación flexible (...) las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo (...) estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan(...) tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencia de ellas mismas (...) la investigación cualitativa es esencial experimentar la realidad tal como otros la experimentan. Los investigadores cualitativos se identifican con las personas que estudian para poder comprender cómo ven las cosas (...) Este investigador no busca "la verdad" o "la moralidad" sino una comprensión detallada de las perspectivas de otras personas.

Estas premisas cualitativas son esenciales de ser consideradas en el estudio del Joropo Oriental Sucreño como parte de la identidad del oriental sucreño, además considerado bien de interés cultural y de expresión importante en nuestra nación. Implica ello un valor con significado relevante en el desarrollo y devenir de la cultura. La metodología cualitativa nos permitirá describir esta realidad bajo la interpretación no solo de los exponentes caracterizados para la investigación sino bajo la mirada de quienes lo comparten como elemento identitario.

3.4.- Metódica de investigación

Este trabajo es un estudio fenomenológico siguiendo las orientaciones sugeridas por Max Van Manen (2003), en su texto **Investigación Educativa y Experiencia Viva**. Consideramos la fenomenología como un impulso filosófico más que como método de investigación. Desde esta perspectiva nos acercamos al fenómeno del Joropo Oriental Sucreño como valor histórico y desde lo que representa para el pueblo venezolano, particularmente el de Sucre, porque en su desarrollo “exige la capacidad de ser reflexivo, intuitivo sensible al lenguaje y constantemente abierto a la experiencia” Van Manem (2003:10).

Si se pretende abordar el joropo como manifestación cultural sucreña, no hay mejor modo de hacerlo que desde la vinculación con las personas, con las comunidades, con el pueblo y entendiéndolo desde una cobertura social, cultural e histórica donde *“La subjetividad del conocimiento, la complejidad del mundo de la vida, la importancia del conocimiento del otro, el compromiso de escuchar con atención las voces...”*. (op. cit. 65). Es la mejor vía para estudiar contextualmente

los valores, las emociones mediante la interpretación reflexiva, el conocimiento sensible y la textualidad del significado en las experiencias vividas en las realidades de sus mundos vitales.

Visto así, no estamos pensando el ser humano tan sólo como presencia, sino como acontecimiento, como evento, como aquello que están siendo y con los cuales compartimos momentos interesantes con seres humanos vistos no como eternidad sino como un ser que deviene. Porque como señala Van Manem. (Op.cit.30):

Quando investigamos sobre las posibles estructuras de significado de nuestras experiencias vividas, llegamos a comprender de un modo más completo lo que significa estar en el mundo...teniendo siempre en cuenta las tradiciones socioculturales e históricas que han dado significado a nuestra forma de estar en el mundo.

Es decir, comprender los significados que tiene para el sucrense el joropo oriental es también comprender la presión de las estructuras de significados que, culturalmente, en el devenir, han sido restrictivas desplazando o cuestionando las diferentes manifestaciones culturales autóctonas, dándole cabida a músicas foráneas y desalojando el bagaje musical-cultural de nuestra región.

Como técnicas de investigación utilizamos la **entrevista-narrativa conversacional**, entendida esta como un lugar de reflexión donde el entrevistado a partir del aguijonamiento causado por algunas interrogantes, narra sus experiencias interculturales y de aprendizaje en un clima de libertad, en tanto

“estructura humana que simplemente permite que el mundo sea”,¹³ y de respeto. Este momento de la investigación fue acompañado con un dispositivo tecnológico en el cual recogimos cada palabra dicha y una bitácora de campo, en la cual acopiamos, además, de apreciaciones acerca de la temática, los signos sensibles de los que nadie se percata, pero son decisivos en las interpretaciones realizadas.

Como investigadora busqué lugares accesibles para propiciar nuestros encuentros tanto para los cultores como para mí: Casa de la Diversidad, Teatro Luis Mariano Rivero y hasta el espacio de un local comercial donde disfrutamos de un aromático café. En este sentido, recopilamos cuatro (4) narrativas referidas a un compositor, a un intérprete o cantante, a un ejecutante de instrumentos del Joropo Oriental Sucrense y a un investigador para saber cómo cada uno de ellos ha ido constituyendo sus saberes e identidad en torno al Joropo Oriental Sucrense.

Cada entrevista-narrativa tuvo una duración estimada entre dos (2) y tres (3) horas aproximadamente. Este tiempo varió considerando el contexto, el personaje entrevistado y los lazos afectivos de amistad que nos acompañan como personas pertenecientes al mundo del arte musical cumanés¹⁴. El desarrollo de la totalidad de las entrevistas lo realicé en cuatro (4) meses considerando las ocupaciones que nos caracterizan y las veces que tuve que recurrir, nuevamente, al entrevistado, bien para ampliar ciertos detalles de la palabra enunciada o para escuchar su voz en torno a la interpretación dada a su palabra.

¹³ Moreno, Alejandro. La Postmodernidad. Presupuestos e Implicaciones Culturales, Filosóficas y Psicológicas. Revista Heterotopía. (8-25). Caracas. Centro de investigaciones Populares.

¹⁴ Persona originaria o habitante de Cumaná, en Venezuela.

En este camino recurrimos a la pregunta como instrumento generador de un pensamiento creativo que acerca del joropo oriental se atesoran en la memoria de cada cultor. A partir de ella, el narrador tomó la dirección no solo de sus experiencias y conocimientos sino del modo cómo otros aprecian la dinámica del joropo oriental y las relataban sin ataduras, dejando fluir su subjetividad. Pues es a través de la narrativa como “...el hombre ha de expresar el sentimiento de su existencia: lo narrativo es el lugar en donde la existencia humana toma forma, en donde se elabora y se experimenta en forma de una historia” (Delory 2014:60).

La entrevista-narrativa conversacional fue realizada de la siguiente manera: al comienzo se utilizó la entrevista conversacional, guiada por algunas preguntas no estructuradas, que aguijonearon la memoria de cada cultor y se usaron “...como vehículo para desarrollar una relación conversacional.” (Van Manem, op.cit.:84), con la cual iniciamos una relación de empatía y confianza mutua, para luego dar apertura al mundo de las narrativas.

En la medida que se desarrollaba el momento vivido cada cultor-joropero, narraba su experiencia estética con el Joropo Oriental Sucrense y se asumía como un sujeto histórico en sus propios acontecimientos, tal como lo apunta Ricoeur, (1994:112), al referirse a la relación existente entre “*el acontecimiento y su configuración*”. Es decir, la experiencia relacionada con el Joropo Oriental Sucrense de cada cultor-joropero tiene sus particularidades y esto le permite comprender la historicidad de sus aprendizajes sintiendo y sufriendo el recorrido de su historia no como espectadores del espectáculo de la vida sino como autores en su inserción en la historia.

Dicho en otros términos, cada narrativa nos pone en contacto con una trama, donde se precisan acontecimientos relacionados con el Joropo Oriental Sucrense y sus manifestaciones desde las comunidades que le dan su razón de ser. Cada cultor narra las circunstancias, los acontecimientos, las acciones, que pueden o no ser tuyas pero que la recuerdan como se ha ido forjando la identidad narrativa del Joropo Oriental Sucrense; destacan no solo el posicionamiento de los otros, sino su propio posicionamiento ante los eventos narrados.

Estos modos de investigación en sus senderos de intervención están en todo momento permeados por una perspectiva hermenéutica, considerando a la hermenéutica, al decir de Gadamer, (1997:378) como *“un saber hacer que requiere una particular finura de espíritu”*, sustentado en un **enfoque comprensivo-interpretativo**. Para el citado autor, “la interpretación no es un acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita de la comprensión”. Este proceder encaja perfectamente con la intencionalidad que nos anima en esta investigación, puesto que nos interesa comprender e interpretar, en cada entrevista-narrativa, las intenciones que animan a los cultores-joroperos, tomando en consideración los valores culturales que confortan su vida humana. En palabras de Vattimo (2007:135), lo que queremos destacar es que no estamos pensando la hermenéutica en el sentido de que:

... la historia sea un ‘hecho’ que se trata de reconocer, favorecer y aceptar...el hilo conductor de la historia aparece, se da, solo en un acto interpretativo que se convalida en diálogo con otras posibles interpretaciones y que, en última instancia, contribuye a modificar

la situación de hecho en un modo que hace la interpretación 'verdadera'.

Este modo de interpretación de la existencia histórico-cultural-social de cada narrativa deviene en un lenguaje común de intercambio y de comunicación. Además, la hermenéutica nos permitirá descubrir el significado que estos escenarios tienen para cada cultura y la manera como impactan en su vida. Dicho, en otros términos, la hermenéutica nos permitió un intercambio dialógico a través del cual pudimos interpretar la existencia histórica de cada cultura considerando los cambios sociales, políticos, culturales y económicos suscitados.

La hermenéutica nos brindará luces en los relatos de cada cultura sin tergiversar lo que ellos comunican sino que nuestra intención fue la búsqueda del significado que de lo comunicado emana y que abren posibilidades para interpretar lo que es, lo que ocurre y no lo que nos gustaría que ocurriese. Cada palabra dicha constituyó un manantial de significados. Por lo tanto, no nos interesó en ningún momento, descubrir datos sino significados para interpretar-comprender.

Unidad de Investigación

El Joropo Oriental Sucreño representa la unidad básica de investigación en este estudio. Esta unidad de investigación, fue seleccionada de manera intencional basada en criterios. Se considera el municipio sucre, por ser el municipio donde la autora tiene mayor disponibilidad de movimiento y desplazamiento en busca de los focos de interés en esta investigación. En tal sentido, esta selección la realicé según intereses personales de acercamiento y

por la convivencia que desarrollo en el día a día con cultores de la región por ser un personaje administrativo de la cultura sucrense.

Relatores Claves: los cultores-joroperos.

Deben existir factores humanos de apoyo directo y preciso en la obtención del conocimiento detallado y sistemático, testimonial e institucionalizado para darle a la investigación, la solidez necesaria en el sentido de hacerle fidedigna y creíble. Los cultores-joroperos fueron los relatores claves en esta investigación. Estas son personas situadas en los lugares de representación del Joropo Oriental Sucrense. Son personajes representativos y máximos exponentes de esta manifestación tradicional. Son protagonistas privilegiados no solo porque son ejemplos en el estado Sucre, sino porque en el devenir histórico del Joropo Oriental Sucrense han marcado a la generación que hoy cultiva esta tradición y cuentan con suficiente conocimiento y reconocimiento. Son personas potenciales en el aporte de información valiosa para conocer la amplitud de las manifestaciones relacionadas con la investigación.

Sistematización y Categorización de la experiencia Estética narrada.

Las narrativas las transcribí, respetando cada palabra dicha. Posteriormente, luego de realizar reiteradas lecturas del material obtenido, procedimos a extraer las principales categorías desarrolladas por cada cultor-joroperero. Agrupamos aquellas categorías comunes para formar macrocategorías, y a partir de ellas trenzar los ejes temáticos que argumentamos en los capítulos IV y V.

La exigencia de este momento nos llevó a considerar aquellos registros de información con rasgos similares para categorizarlos de acuerdo con los constructos o temáticas expuestas por los cultores-joroperos. Posteriormente hicimos las inferencias e interpretaciones y la búsqueda de los significados de cada situación vivida y sentida. En este proceso de categorización fue necesario discernir entre la información que se repetía y que puede ser valiosa por lo relevante y la pertinente para cada eje temático desarrollado.

CAPÍTULO IV

CONTAR LA EXPERIENCIA TAL COMO LA VIVIMOS

El mundo-de-vida del Joropo Oriental Sucreño:

Practicación o extinción.

La acción hermenéutica desarrollada en este trabajo de investigación, nos ha llevado a precisar en el joropo oriental sucreño, la forma en que se vive y cómo se vive en esta región sucreña. Apreciaciones emitidas, a priori, han conducido a pensar, que esta manifestación cultural, está en decadencia, está perdiendo vigencia a pesar de haber sido considerado como Patrimonio inmaterial. Sin embargo, si comenzamos a escudriñar desde una mirada otra, como una expresión situada históricamente, revelaremos una práctica de vida que constituye el ejercicio mismo del vivir, por lo que se podría denominar *“una práctica primera”*¹⁵, como la designa Moreno. (1997:20), y ésta *practicación* no se expresa desde un mundo teórico-intelectual-abstracto sino desde la in-vivencia convivida en el mundo-de-vida¹⁶. Desde el vivir y sentir lo nuestro desde una experiencia relacional-afectiva-humana.

Es necesario considerar que la *practicación* en cada cultor joropero, es particular. Sin embargo, todos pertenecen a la idiosincrasia¹⁷ de la región sucreña y, esto tiene sus consecuencias en la formación de la personalidad de

¹⁵ ... “palabra no usual en castellano para dotar de dinamicidad a la estaticidad implícita en la palabra práctica. Así todas las prácticas de vida, precisamente, por ser de vida, las llamo *practicaciones*: una *practicación* primer y múltiples *practicaciones* segundas que en la primera tienen y de la primera reciben sentido.”

¹⁶ “... sistema dinámico de *practicaciones* que recibe sentido y cohesión de una *practicación* primera común a todos los vivientes de ese mundo. Un mundo-de-vida por tanto es más que una cultura

¹⁷ Modo de ser que es característico de una persona o cosa y la distingue de las demás.

cada cual, lo que lo constituye en un *yo popular venezolano singular*. (ibídem:22). Este “yo popular venezolano” es relacional. Es un ser humano que vive en relación, configurando una *razón sensible*¹⁸, desde el abrigo del afecto en una trama de relaciones conviviales; de ahí la denominación de Moreno de “*homo conviviales*”. A veces, esa trama de convivencia es complicada y se dan relaciones de conflicto, pero, eso no niega su convivialidad, sus expresiones de afecto. Pues, en sus controversias las experiencias negativas con el otro, son rápidamente olvidadas, para recurrir en la memoria a las relaciones de afecto que han convivido.

Esta forma de ser-sucrense favorece los encuentros y los desencuentros con el otro, es por ello que, cualquier excusa para reunirse es buena. Esta forma de proceder, beneficia en la superación de la inquietud: ***“el Joropo Oriental Sucrense está perdiendo vigencia y popularidad y puede tender a desaparecer, está en extinción”***. Al respecto, los cultores narraron sus inquietudes señalando:

Cultor N°1: C.M.

El joropo como tal no está en situación de perder popularidad ni perder vigencia. En el municipio, en nuestra ciudad el joropo, aunque no es popular como las expresiones comerciales, si gusta en la gente común, y en donde se presente la gente acude, porque les gusta...Hay un sector de la población, no te puedo afirmar que toda la sociedad cumanesa, gusta de nuestro joropo y de su representación. Pero hay comunidades, sectores, grupos que mantuvieron esta manifestación como su historia de

¹⁸ Precondición del actuar, ya que tiene que ver con aprender a sentir, y pensar en el otro.

vida. (Sobre todo sitios donde existían las joroperas), sirvieron de difusoras y promotoras de nuestro joropo, para mantenerlo activo, vivo. Caso de Cumanagoto, Brasil, Caigüire...

Al respecto, el Cultor N°: Y.D. relató:

Yo pienso que todavía acá, en la ciudad se ve, se ve la manifestación, se ven los cultores, sobre todo, que cuando celebran la Cruz de Mayo en muchas comunidades, acá lo hacen, tú ves presente esa tradición, sobre todo los cultores, allí mantienen esa tradición. Están también las escuelas de danza, las agrupaciones musicales que le enseñan a niños, hay niños que están aprendiendo a tocar x instrumento tradicional, como el cuatro, entonces, allí el ritmo del joropo permanece, no.

Yo pienso que todavía, acá en la ciudad si se ve eso. Se ve y se siente el joropo. No como debería ser, pero recordemos que estamos en la ciudad. Pero en el campo si se baila joropo, yo soy testigo. Así que en la montaña veías a mujeres con camión, que eso ahorita no se ve. Pero son gente que vive en las montañas, hacia el Turimiquire, veías a las mujeres llegando descalzas y cuando iban a bailar era se calzaban.

Cultor N° 3: S.D.

... Se puede hacer un análisis, donde se percibe que sí, sí ha disminuido como expresión el joropo, porque sus representantes musicales se han ido quedando en los tiempos, lastimosamente fallecidos. Hay una expresión ya más influenciada por lo académico, por los modernismos, se oyen otros acordes; acordes que se van introduciendo en el joropo. Y está el netamente académico. Desde ese punto de vista si se ha perdido la originalidad, pero yo me quedo en la línea media, con la influencia de las dos partes. En términos generales considero que el joropo

no está desapareciendo, todo lo contrario, se está extendiendo y esa amplitud pueda producir ciertos cambios en el tiempo, pero desaparecer como tal y como genero nuestro definitivamente no.

Cultor N° 4: A.B.

No, no ha perdido vigencia. En realidad, lo que se ha perdido es la generación de relevo que se encargue de que el joropo prevalezca y permanezca en el tiempo, con su autenticidad como es. Estamos tratando, y con el tiempo he visto, como del formato del joropo ha desaparecido algún instrumento, que antes eran acompañantes. Por lo menos, antes se acompañaba el joropo con la marímbola. Por supuesto, la marímbola es una especie de bajo, se acompañaba con la guitarra, ya esos instrumentos no están, escasamente se ven dentro de la ejecución del joropo. ¿Motivado a qué?, motivado a que incorporaron el bajo, el bajo es de reciente incorporación en el acompañamiento, dado que este, según algunos músicos, le daba más armonía a la interpretación del joropo; pero a la vez le imprime al joropo una fuerza que lo proyecta a nivel internacional, le imprime unas innovaciones

Los muchachos que se dedican a tocar estos instrumentos, la guitarra, el tambor, tanto el cuadrado como el redondo, dejan de ejecutarlo dentro del acompañamiento del joropo; por eso mismo, porque no hay suficientes ejecutantes, porque se conforman nada más con poner la maraca, porque las maracas, el tambor, y los instrumentos de acompañamiento como el cuatro, la guitarra, la marímbola, algunos desaparecen porque no tienen ejecutante. Porque el bajo, de repente, el bajo, empieza a suplir a la guitarra, empieza a suplir a la marímbola, y ese instrumento hace que estos instrumentos típicos de acompañamiento ya no tengan un protagonismo dentro del acompañamiento del joropo. Nosotros tenemos una tarea, justamente, de que prevalezca en el tiempo el

uso de estos instrumentos en el acompañamiento del joropo. Además de lo mencionado, existe otro elemento, el elemento económico, que socava el empleo o uso de los instrumentos autóctonos del joropo oriental sucrense. Y es que los encargados de los grupos musicales, por la misma situación económica, se ve en la tarea de ahorrar o rendir el dinero que le están pagando por presentarse ante el público, aunque para eso tengan que eliminar uno o dos instrumentos del grupo, porque serían dos pagos menos que se estarían ahorrando.

Los argumentos esgrimidos en estas narrativas, tienen como tema central a las comunidades y sus maneras particulares de participación-relación. Por lo que, el Joropo Oriental Sucrense se nutre desde la *practicación* de las comunidades y viceversa. Es el lugar de aproximación a lo cotidiano, donde grupos sociales diversos se encuentran para tocar, bailar y cantar arropados por el ejercicio afectivo directo. Desde ahí, se van tejiendo lazos de relación comunitaria, trenzadas con las fibras de la emoción, el acercamiento por proximidad emocional, por gustos compartidos, que convocan a la cohesión comunitaria, Es el lugar donde Dioniso¹⁹ desata sus aspiraciones, dándole gusto a las pasiones a las emociones, al vivir juntos. Esto se ha convertido en el pivote a partir del cual se organizan las joroperas y tradiciones, mediante la proliferación de agregaciones colectivas.

En las manifestaciones del joropo y sus representaciones se despliega una subjetividad no domesticada por la normatividad, se constituye en intersticio para la expresión de prácticas intersubjetivas las cuales dejan fluir nuevas tendencias

¹⁹ Dios del vino y de la sensualidad, en la mitología griega.

emocionales donde las expresiones corporales y los gritos se fusionan con emociones compartidas, entre los grupos. En este sentido, me parece, que la apuesta, el desafío que se tiene que poner de relieve es el desarrollo de la espiritualidad, en tanto:

búsquedas, prácticas y experiencias que pueden ser las purificaciones, las ascesis, las renunciaciones, las conversiones de la mirada, las modificaciones de la existencia...mediante las cuales el sujeto efectúa en sí mismo las transformaciones necesarias... que hacen que éste... se modifique, se transforme, se desplace, se convierta, en cierta medida y hasta cierto punto, en distinto de sí mismo... (Foucault. 2001:33)

Probablemente, esta manifestación humana, sea lo que ocasiona que, no se pueda hablar de *“perder vigencia”* en esta expresión artística-musical; sino, por el contrario, tendríamos que resignificarlo como acontecimiento espiritual, donde el ser humano se transforma en otro modo que ser. Se trata de una transformación del sujeto en su ser de sujeto, una acción permanente sobre sí mismo, que suscita devenires más allá de los cercos políticos y sociales institucionales gubernamentales y a los lineamientos impuesto por la academia intelectualista. Estamos hablando, de un *ethos*, una vida filosófica cuya ética se expresa en un trabajo de cuidado y de reconocimiento de sí, que implica mutaciones y metamorfosis como voluntad de poder sobre nosotros mismos y que se están dando de manera creciente, en nuestras comunidades.

Al respecto **el cultor N° 4: A.B. narró:**

Yo que soy un doliente de eso, de paso, te puedo decir lo siguiente. Nosotros tenemos cultores, que son clave para nosotros, y a veces no tenemos la claridad de lo que eso significa

en muchas instituciones, no tenemos la claridad ni el alcance de lo que eso significa. Es estas circunstancias, una de nuestras riquezas, es la poesía, y aquí el movimiento de la poesía y toda esa importancia que ha generado la presencia de excelentes poetas, eso no lo hemos valorizado. ¿Dónde se hace movimiento poético aquí? Cuando el aniversario de Andrés Eloy, de Cruz Salmerón Acosta, en la Bienal, de allí en adelante nosotros no olvidamos de eso, cuando tenemos una riqueza desde ese punto de vista. Poetas que se han paseado hasta la academia hasta poeta que nunca han tenido un profesor, y que han sido excelentes poetas. Estamos hablando de poetas populares. – mostrando un libro de poesía- Ve este es un poeta de Cruz Salmerón Acosta, Ángel Hernández, “Sonetos”, que no tiene nada que envidiarle a cualquier escritor que haya pasado por una academia y que haya hecho sonetos. Incluso los recursos lingüísticos empleados por él es una cosa extraordinaria, que muchas veces uno lee un poema de estos y no lo entiende por la calidad lingüística que tiene, y es un poeta popular que vivía en un ranchito y no llegó a tercer grado, entonces, ¿Cómo hacemos para que desde la institucionalidad se reconozca eso?

Nosotros, para poder tener, desde lo cultural, una proyección del estado como tal, que además es una cosa estratégica, nosotros tenemos que volver la mirada hacia atrás. Eso significa que debemos ver cuales sin esas trayectorias que están allí, y nos vamos a encontrar con cualquier cantidad de manifestaciones de cultores que tiene sabiduría extraordinaria. Y que el estado marcha paralelamente a eso. O sea, no nos hemos apropiado de eso. Y este estado está reconocido, por investigadores, gente de renombre, Isabel Allende, Felipe Ramón Iturriza, Carlos García, músicos como Lilia vera, Gualbeto Ibarreto, todos ellos reconocen que aquí hay una caudal inmenso de lo que

tiene que ver con el hacer cultural tradicional, que es la atención de los pueblos, pero nosotros no le damos el debido valor a eso. Las experiencias que se han tenido al respecto es con relación al valor que tiene el cultor por manifestarse, por dar conocer lo que es. Pero por lo menos, ahorita las políticas gubernamentales están muy debilitadas, nacional, regional, local, allí entramos todos. Muy debilitadas. Y hace falta una mirada a lo que somos nosotros. Nos vamos a encontrar con infinidad de cosas, que nos va a conectar con el turismo, que nos va a conectar con todas las manifestaciones, la economía, con la producción, con un montón de cosas, que tienen que ver con nosotros mismos.

Surge en esta narrativa una concepción ética de relación del cultor-joropero consigo mismo, en una narrativa del “nosotros” en el sentido dado por Nietzsche, *¿cómo he llegado a ser lo que soy?* En esta línea el cultor examina lo que ha hecho su propio ser-nosotros en el devenir por la cultura sucrense. Se observa, se interpreta, se descifra y se juzga, la experiencia de sí, ésta última en palabras de Foucault. (1999:445), significa que *“realiza operaciones sobre...su conducta, su manera de ser”*, en su modo de ser- en el mundo-de la vida-sucrense.

De ahí, la añoranza del **cultor popular N°3: S.D.** cuando nos narra la necesidad de reconocimiento y reimpulso del joropo oriental en la región, señala que:

La creación de sitios de encuentro es importantísima, sitios de encuentro que la población los vaya internalizando y la población piense “aquí voy a conseguir esto”. Cumaná, a pesar de todo lo que se ha logrado, no tiene un sitio donde la gente vaya a escuchar joropo oriental, voy a este sitio a escuchar malagueña,

polo, valse, merengue. Entonces a estas alturas, tenemos que estar reuniéndonos en sitios parciales de encuentro, -aunque ya mi casa sí hizo como un sitio de encuentro- Pero debería haber sitios formales, no importa que sean negocios. Que la gente diga voy a este negocio a escuchar la música nuestra. Inclusive negocios que defiendan nuestras tradiciones, dulcería, gastronomía, etc. Que sea un sitio permanente, que haya visita guiada, paseo turístico.

La apuesta es “lugares de encuentro” para oír, tocar y bailar joropo y esto constituye un principio estético, que une el arte a la vida, al mundo de lo popular, donde la raíz principal son las relaciones.

El Joropo Oriental, una cultura popular de resistencia

Las comunidades de músicos en el estado sucre están parcialmente organizados, desde una perspectiva que coloca el acento en la vivencia, en la experiencia, en los afectos compartidos y desde estos lugares fortalecen un mundo-de-vida musical joropera de resistencia para sostener una exigencia erótica-musical rigurosa. La resistencia es la potencialidad que permite al joropero mantener-se en el tiempo-histórico-social-cultural la manifestación del joropo a pesar de la fatiga, que recrea la aparición de música foránea comercial. Leamos a continuación lo que plantean al respecto:

Cultor N° 1: C.M.

...Hay que hacer una revisión de las políticas culturales nacionales. Políticas que tienen que ser inclusivas, y que hagan honor a lo que dice la Constitución, un país multiétnico y Pluricultural. Como tú vas a privilegiar una manifestación y le dices al país por todos los medios, con toda una parafernalia, y

tienes un país diverso. Entonces, allí se está cayendo en un proceso de transculturización, por una manifestación que también es nuestra. Porque no se ve la transculturización con elementos foráneos sino también con elementos internos. Así como el ballenato, que también tiene su falta, bueno también hay proceso de transculturización con manifestaciones venezolanas, ¿Por qué? Porque le damos más importancia, porque en un momento dado alguien tiene la posibilidad de tener acceso a más apoyo y jala la brasa para su lado. Y soy lo más sincero posible sobre el tema. Y tiene más oportunidad de proyectarse, tal es el caso con el programa "Corazón Llanero", donde se ve un joropo colombiano, por esas falditas de tutu, corticas.

Negri (2012), sostiene que "la resistencia de los cuerpos produce la subjetividad, no en una condición aislada e individualista, sino en un complejo dinámico en el cual se concatenan las resistencias de los otros cuerpos". Los cultores, representan esos cuerpos que no están sometidos en forma cómplice a las exigencias musicales comerciales, sino que se aglutinan en complejos y creativos campos de resistencia colectiva que representan una fuente de contradicciones, donde se hace crítica, niegan y rechazan producciones musicales que satisfacen la economía del mercado capitalista. Muestra de lo anterior fueron las observaciones del siguiente entrevistado.

Cultor Joropero N° 2: Y.D.

No solo se da en el ámbito de la música, sino en el ámbito de la pesca. Como se aprendía a pescar, como se transmitía eso. ¿Se estudiaba pesca y salía al oficio? No, eso eran núcleos familiares que fungían como unidades pedagógicas.

Eso es así en el caso de transmitir todos esos saberes. Del arte culinario, de la construcción de peñeros del municipio Ribero se transmite así también, la construcción de instrumentos musicales (el cuatro), por allí tenemos aún a Cesar Figueroa, atesorando una de esas tradiciones antiquísimas que tenemos, todo eso tiene que ver con el reconocimiento a la sabiduría que tenían estos núcleos familiares, que eran heredados, y que esa sabiduría, independientemente de sus diferentes manifestaciones, se convirtieron en referencia de identidad para nuestra ciudad, estamos hablando por ejemplo de las comparceras, de esa puesta en escena, es como tú involucrarte en un hecho donde hay elementos de carácter simbólico, identitario, incluso manifestaciones como la Cruz de Mayo, donde están las comparceras también, te vas a encontrar allí con gente de una gran complejidad cultural. Porque allí se vuelcan lo que son las imágenes mágico-religiosas, lo gastronómico, lo festivo, a veces mezclado con lo sagrado y lo pagano.

De verdad que esos momentos son de gran importancia porque esas manifestaciones, que nosotros disfrutamos, pero a veces no la percibimos, a pesar que nos identificamos con ellas. Por ejemplo, cuando viene la Cruz de Mayo, normalmente sabemos que se necesita esto, aquello, y se ha mantenido a pesar de la situación, y se ha difundido mucho más. Algunas expresiones donde está presente el joropo se ha difundido mucho más que otras, lo que, si es que hay mucha tergiversación desde el punto de vista educativo, porque a veces a los chamos no se les explica el carácter simbólico que poseen las manifestaciones culturales, sino que es una puesta en escena que es meramente superficial, lo hacen y ya. Pero eso va mucho más allá, pues tiene un significado mágico-religioso.

Esto es una exigencia que reclama por una manera de ser, pensar y actuar desde un saber dionisiaco²⁰ basado en el amor y el afecto en los modos de agruparse en el ámbito de lo humano, integrada a las dimensiones estéticas en la efervescencia, diversidad y riqueza de los fenómenos musicales actuales. Esta constitución los hace únicos. Sin embargo, existe cierto escepticismo hacia la ejecución del joropo oriental, por parte de grupos culturales foráneos a su región.

Al respecto el cultor N° 3: S.D., nos señaló.

El mismo joropo oriental, por su dificultad para ser cantado, interpretado o bailado, le era muy difícil a las personas foráneas dominarlo. Se mantenía entonces la idea que el joropo era solo de nosotros, en cuanto a los sincopados, los acentos, que eran exagerados a propósito, y era como una broma musical, de la cual nos reíamos, cuando el visitante foráneo no lo interpretaba como era, sino que lo hacía con otro acento, de manera corrida, como si fuera un joropo llanero, un vals, etc.

Hubo un tiempo que se mantuvo hermoso, época dorada, genuino, muy de nosotros. Que, además, para hacerlo más complejo aun, le da la geografía donde se interpretan las diferentes manifestaciones. Diferentes son como se interpreta en Cariaco, como se interpreta en Cumana, como se interpreta en Cumanacoa. En Cumaná con su forma elegante, muy españolada. En Cariaco, con la información musical a través de los italianos, tenemos la danza de la Tarantela, donde actúa el acordeón, y se convierte en algo más vertiginoso, más rápido, que es el 6 octavo, en Cumaná 3

²⁰ Término atribuido al saber generado por el dios griego Dioniso (dios del vino y de la sensualidad) o relacionado con ella. El término "dionisiaco" (o dionisiaco) fue introducido por Nietzsche en filosofía, en su obra "El origen de la tragedia", para referirse al componente pasional, oscuro, vital desatado en la tragedia griega.

4to, y de donde surge el cotorreo, el joropo 6 8vo, de donde surge cambios instrumentales del acordeón a la mandolina.

Y en Cumanacoa, con una gran influencia de Cariaco, por el establecimiento del comercio agrícola, directamente sin pasar por Cumaná, en vía alterna, trasladaron el tambor cuadrado, no empleado en Cumaná, no queriendo ser protagonista en lo melódico, pero si es protagonista en Cariaco. Y en Cumaná las maracas aportadas por los indígenas. Yo pienso primero que el joropo nuestro debe revisarse desde varios planos. Porque antes, por el mismo celo nuestro era interpretado en los campos, a nivel tradicional y popular, muy de la gente sin preparación académica, y también eran celosos de exponerlo afuera en el exterior.

Desde esa óptica se puede hacer un análisis, donde se percibe que sí, sí ha disminuido como expresión el joropo, porque sus representantes musicales se han ido quedando en los tiempos, lastimosamente fallecidos. Hay una expresión ya más influenciado por lo académico, por los modernismos, se oyen otros acordes, acordes que se van introduciendo en el joropo. Y está el netamente académico. Desde ese punto de vista si se ha perdido la originalidad, pero yo me quedo en la línea media, con la influencia de las dos partes. En términos generales considero que el joropo no está desapareciendo, todo lo contrario, se está extendiendo y esa amplitud pueda producir ciertos cambios en el tiempo, pero desaparecer como tal y como género nuestro definitivamente no.

El Joropo Oriental Sucreño es una construcción colectiva en la que la gente, pertenecientes a los estratos sociales populares, del estado Sucre, se identifica por sus vivencias, su idiosincrasia y forma de vida. En el joropo oriental se conjugan canto-baile y música en las cuales la pasión emerge en cada persona

que lo ejecuta y lo escucha; con expresión de alegría destellando multicolores poemas y cantos combinando estilos, sonidos y ritmos, que se complejizan de acuerdo a la geografía de la región.

Joropo Oriental Sucreño: identidad y diálogo, en la sucesión generacional

Las manifestaciones del Joropo Oriental Sucreño, tradicionalmente, se nutre de la faena diaria de la acción humana ejercida por los habitantes de populares. Todas aquellas actividades (trabajos o tareas) que realizaba el trabajador eran recogidas como diversión en la escenificación de teatros de calle. La inquietud nos lleva a repensar las danzas joroperas y su descentramiento desde lo creativo y estético, leámoslo en las voces narrativas de los cultores.

Cultor Joropero N° 1:C.M.

La diversión es un arte más completa y compleja, porque reúne teatro de calle, tiene un parlamento, una escenificación, - existía un drama o teatro, que hoy día ya no se ve, o es muy raro la escenificación, quien estaba haciendo un trabajo de ese tipo era la Chira- que hace la diversión con todos los elementos. Mucha de la iniciativa, de la escenificación de esas comparsas y esos logros culturales, provenía precisamente de las propias mujeres, no tanto de los hombres. No sé si era por querencia o amor por esa actividad, que ellas hacían su tabaco, por ser tabaqueras, y compraban los atuendos, los pañuelos, las alpargatas, y salían con la creatividad presente en algunos hechos o acontecimientos de la vida diaria.

Ejemplo de ello era el baile de la iguana, la culebra, la mariposa, el indiecito, etc. Total, que toda esa parafernalia, toda esa

creatividad, se ha ido perdiendo y la gente de las comunidades, de esa época, de hace 40 años, hace esas remembranzas, de expresiones en otrora populares que ya no existen, y han quedado en las mejores intenciones, pocas o muchas, de la parte educativa, de las instituciones gubernamentales, y eso lastimosamente no ha dado resultado, no ha logrado el nivel de efectividad que se desea o se quiere.

Y continúa narrando el cultor joropero N° 1:C.M.

Si está bien, es correcto, lo que pasa es que la gente se ha ido separando del valor que tienen esas escenificaciones. Porque no solo era hacer una escenificación y tal, sino que detrás de esas manifestaciones había elementos que tenía que ver con la vida cotidiana, de la pesca, de la propia vivencia, de la relación de la gente con el territorio, con la comunidad, de la misma participación de la gente, porque la participación es clave en todo esto. Si la gente no tiene una motivación un entusiasmo no se junta con el otro, y es que hoy día estamos bombardeados del espíritu del individualismo, que cada quien está pensando en resolver lo suyo de manera individual. Entonces, este tipo de cosas, que nos mostraba como un pueblo solidario, que se junta, que se mantiene unido, que participa con el otro, ha estado impactado con ese espíritu del individualismo.

Esto no podemos desligarla de lo que estamos viviendo, porque sería no estar pisando tierra. No es igual, por ejemplo, el aporte o apoyo que institucionalmente se da en cierto momento a los que están recibiendo estas manifestaciones ahorita, porque están siendo impactados, y al ser impactados lo están también en su imaginario, en nuestras representaciones.

Esas representaciones tienen dos caras, la cara visual, la que siempre hemos visto en cada una de nuestras manifestaciones, en el colorido, la historia, la tradición. Y el elemento mucho más profundo, que tiene que ver con la vivencia de cada una de las personas que participan en ella, la parte psicológica, lo inmaterial, a veces conectada con tradiciones familiares, que fue lo que me enseñó mi papá, mi abuelo, hay una conexión allí que hace que la gente no se desprenda de eso porque es la manera de recordar a sus antepasados.

Por ubicarse en el seno de las comunidades populares, el joropo abre caminos para el encuentro e intercambio de significados que emergen del pensamiento, conversaciones, acciones y afectos de la gente, en su constitución como sujetos comunitarios. El cumanés reconoce, en las diferentes manifestaciones del Joropo Oriental Sucreño, un lugar abierto de re-creación e intercambio, un lugar de encuentro para interacciones sociales, para el diálogo en los que se exponen múltiples intereses, necesidades y se intercambian significados del mundo-de-vida popular. El diálogo al que nos referimos tiene carácter crítico y liberador (Freire, 1994), pues nos compromete como dialogantes en la transformación a través de la realización de acciones que impacten en la vida cotidiana. De lo contrario, sería la expresión de un diálogo solo para cuestionar lo establecido, tornándose en un acto estéril. El auténtico diálogo implica, volver al contexto concreto y experimentar nuevas formas de praxis.

En este sentido, con el transcurrir de los tiempos, comienzan a vislumbrarse, una nueva sucesión generacional, entendida ésta como un “proceso dialéctico que incluye tanto momentos de continuidad como de ruptura, en función

de las características del momento histórico-concreto” (Domínguez, 1994). Esta sucesión generacional, está conformada por músicos con una tendencia contestataria y una disposición a sentir y vivir la construcción de los acordes y apoyaturas del joropo de manera creativa. Jóvenes que no se quedan suspendidos en un diálogo reflexivo de lo que acontece con el joropo oriental, sino que se animan en la ejecución de propuestas transformadoras. Éstas nuevas generaciones, De acuerdo con M.I. Domínguez, la categoría generación se entiende como:

El conjunto histórico-concreto de hombres [y mujeres] próximos por la edad, y socializados en un determinado momento del proceso histórico del país, lo que condiciona una actividad social común en etapas clave de formación de la personalidad, creando similitud de características objetivas y de rasgos subjetivos, que la dotan de una fisonomía propia (Domínguez, 1988: 46).

Tienen que reconocer en el diálogo y convivencia la consolidación de cultores joroperos tradicionales, tal como nos señala el **Cultor-Joropero N°1: C.M.**

Mira aquí hay una manifestación única, y la gente en cualquier parte del país sigue reconociendo que aquí existe una forma de joropo, que es muy particular. Y todavía mantenemos muchos músicos ejecutantes, compositores, intérpretes, que están activos y creativos, y que han venido trabajando con mucho sacrificio, y están haciendo su trabajo. Quien no reconoce a Jancito Silva, Simón Decena, Morocho Fuentes, Goyito, Alfonzo Moreno, al Señor Bolívar, a los mismos músicos del acordeón. Esos son referencia porque están activos y creativos.

Sin embargo, el dominio que estos ejercen sobre la esta construcción musical, del joropo oriental sucreño, hacen que se critiquen la emergencia de

propuestas y su accionar hacia la transformación, pues consideran que las nuevas generaciones de músicos abordan la ejecución musical del joropo sin valorar la época y las relaciones contextuales en las que se configuró.

En este sentido, **el cultor joropero N°4: A.B.**, expresó:

Tenemos por allí, por ejemplo, Criollo House, que están haciendo algunas interpretaciones de nuestro joropo, de nuestro género musical, agregándole letras de DJ, letra pregrabada, música electrónica, que más allá de potenciar el joropo, de darle más viabilidad en el tiempo, entonces, aleja al joropo de la tradición, entonces la memoria del joropo tiende a desaparecer... Si no hacemos un esfuerzo por mantener el joropo, con su autenticidad tal como es, como hacen en otras regiones con otros géneros. Igual ha pasado con los maracuchos, con las gaitas, ellos también tienen un trabajo, que están haciendo para el rescate de este género musical para que permanezca genuino en el tiempo. Eso debemos hacer nosotros también, con el joropo nuestro, tratar de que, de que, vuelva otra vez, porque hay pocos intérpretes de estos

Y continúa en su narrativa **el cultor N°4: A.B.**

Pero, vemos que no hay jóvenes dedicados al baile del joropo, hay jóvenes más dedicados a las danzas nacionalistas, que, a la danza del joropo nuestro, porque lo ven como algo feo, antiestético, que no les es atractivo a ellos bailar el joropo, tienen vergüenza de bailar nuestro joropo. Incluso la vestimenta, algunas no se ponen eso porque eso está estigmatizado en el tiempo, porque lo consideran música para viejos. Y entonces lo viejo queda como obsoleto, desmemoriado. El trabajo nuestro, como cultores que tenemos en nuestros hombros esa responsabilidad,

es que le demos viabilidad en el tiempo para que estos géneros musicales prevalezcan y puedan ser expresado por las generaciones futuras con la misma autenticidad con que fueron creadas. Aunque yo sé que con el tiempo a esto se le han ido agregando otros instrumentos, esto debe ser para enriquecerlo y no para empobrecerlo.

Así se configura una identidad colectiva, que a su vez también es una identidad generacional, constituida en un momento y contexto determinado considerando las circunstancias sociales y culturales del momento. Estos grupos generacionales son tributarios de una autoconciencia, donde los gustos y otras características compartidas, los hacen desarrollar diálogos reflexivos, atendiendo sentimientos de pertenencia, conformándose así nuevas identidades. Así, sus miembros pueden reflexionar sobre la colectividad de la que forman parte y comunicar el devenir de su historia, más allá de incertidumbres y cambios (De la Torre, 2001).

Es fundamental, el reconocimiento del sujeto como parte de una generación. De ahí, la importancia de considerar lugares para el intercambio de diálogo intergeneracional-transformador, para transversalizar estas posturas identitarias con los aspectos comunes resultantes de las temáticas que convocan al diálogo del joropo oriental sucrense: los modos en que se están transformando musicalmente hablando, las contextualizaciones históricas que las originan, la dinámica a partir de las cuales emergen. En este sentido hay que tener claro, que la identidad generacional se configura a partir de la diferenciación con otras generaciones, y hay que aprender a respetar esas diferencias como elementos

constituyentes en el entramado social. La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, mostrándonos así también la contingencia, relatividad, finitud del mundo dentro del cual estamos encerrados

El Joropo Oriental Sucreño y la sociedad de los medios de comunicación (“mass media”)

Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. (1998), preveían que la radio (más tarde también la televisión) podían producir una homologación general de la sociedad, ejerciendo un control exhaustivo sobre los ciudadanos por medio de una distribución de slogans publicitarios, propaganda y concepciones estereotipadas del mundo. Estos medios Utilizan la propaganda como instrumento para distribuir mensajes que dinamizan y manipulan, sobre todo la conciencia de generaciones de jóvenes, para conquistar seguidores; alterando sus concepciones y visiones de vida. La lógica misma del «mercado» de la información demanda la ampliación continua del mercado financiero capitalista y exige en consecuencia que “todo”, en cierto modo, venga a ser objeto de comunicación favorable al desarrollo económico y al aumento de las ganancias. Al respecto, los citados autores sostienen:

La advertencia contra la publicidad comercial, en el sentido de que ninguna empresa regala nada, vale en todos los campos, y tras la moderna fusión de los negocios y la política, vale sobre todo contra ésta. La intensidad de la recomendación aumenta conforme disminuye la calidad. La fábrica Volkswagen depende de la publicidad mucho más que la Rolls Royce. Los intereses de la industria y de los consumidores no coinciden ni siquiera cuando aquélla busca seriamente ofrecer algo. Incluso la propaganda de la libertad puede engendrar confusión, puesto que debe anular la

diferencia entre la teoría y la peculiaridad de los intereses de aquellos a quienes se dirige. (p.300)

Esta situación nos advierte acerca de una realidad²¹ cultural avasallante hacia donde nos arrastran los medios de comunicación,(prensa, radio, televisión e internet), que si bien es cierto nos mantienen al tanto de la realidad mundial “en tiempo real” también podrían maniobrar las realidades como una especie de realización práctica fabricada y manipulada para intereses particulares de grupos sociales, económicos, políticos y culturales de un modo pervertido y caricaturesco.

Las cosas de las que hablan los medios de comunicación son las vicisitudes de la gente que mantienen esos intereses que, generalmente, corresponden a las clases sociales con poder económico, político y financiero. Para sostener esa soberanía comunicacional, proyectan una representación desde el punto de vista de un cierto ideal de sujeto y sociedad; desmeritando los acontecimientos efervescentes de la vida cotidiana.

Si seguimos esta línea de discusión, podremos disolver la idea de una “comunicación libre y al servicio de la comunidad” como escuchamos en el slogan de algunas emisoras radiales; para comenzar a pensar en propuestas de difusión de nuestro joropo sucrense de una manera distinta e innovadora; situadas en el seno de donde emerge y se recrea. En esta línea de discusión los cultores, se han

²¹ “...Si tenemos una idea de la realidad, no puede entenderse ésta como el dato objetivo que está por debajo o más allá de las imágenes que de ella nos dan los medios de comunicación. ¿Cómo y dónde podremos alcanzar tal realidad “en sí misma”? La realidad, para nosotros, es más bien el resultado de cruzarse y “contaminarse” las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación “central” alguna. (Vattimo. 2000:5)

rebelado y han vuelto problemática de hecho una historia que enaltece el joropo llanero, solo por haber sido defendida y enarbolada, en alguna oportunidad, por los personajes importantes en la historia política de Venezuela. El ideal del joropero sucrense se ha manifestado a través de estas voces como un ideal no, necesariamente, peor o mejor que otras manifestaciones artísticas, sino cómo la esencia verdadera de un sujeto-comunitario que pertenece a un pueblo activo y creativo en sus propias circunstancias. Leamos a continuación sus posturas al respecto.

Cultor Joropero N° 2: Y.D.

Sobre todo de las comunidades que practican el joropo. Nuestro joropo se ha visto alienada, por la radio, la prensa escrita, y los demás medios y eso ha hecho que la gente haya dejado de tener sentido de pertenencia por lo nuestro. Pero esa memoria siempre ha prevalecido en el tiempo porque las mismas comunidades la mantienen allí. Y no desaparecen del todo, sino que aún permanecen allí por algunas personas que cultivan el género y son los pioneros que quedan, porque si no existiesen esos pioneros ya el joropo hubiese desaparecido. Yo tengo muchísima fe de que nosotros vamos a lograr que el joropo tenga su repunte, y celebro que investigadores se hallan volcado por este género, porque eso va a crear una conciencia más clara, sobre lo que es el patrimonio inmaterial del estado Sucre.

Cultor joropero N° 4:

Sí, yo creo que el joropo debe salir a o hacia las comunidades, el joropo tiene que estar en las comunidades. El joropo, amén de que se presente en espacios cerrados, como el

teatro Luis Mariano Rivera, como se presenta en el teatro Quijotillo, en el teatro María Rodríguez, en todos esos espacios públicos que debe estar el joropo, pero también el joropo debe estar en las comunidades, porque vuelvo y repito, son las comunidades las que practican las manifestaciones culturales. Y son las comunidades las que preservan la memoria de nuestras manifestaciones culturales, y el joropo no escapa de eso, nuestro joropo golpe y estribillo es icono del estado sucre, nosotros debemos llevarlo a las comunidades, sembrarlo en las comunidades, o como dicen por allí, reingeniería de la cultura hay que hacerla, hay que buscar estrategias para que nuestro joropo sea aceptada por los jóvenes, que nuestras comunidades tengan sentido de pertenencia por el joropo golpe y estribillo sucrense.

Porque de verdad, es poco lo que se ha hecho desde las instituciones. Las instituciones tienen que volcarse a las comunidades a crear festivales, encuentros, ferias, pues nuestro estado es rico en las diversas manifestaciones culturales. Tenemos un calendario festivo, donde todos los santos patronos, en cada región del estado sucre, se le celebra su santo patrono, donde en esa comunidad debe estar presente el joropo.

Así que hay que promocionar el joropo en todos los 15 municipios del estado sucre, para que el joropo vaya adquiriendo esa fuerza que todos queremos que tenga, al igual que el joropo llanero. Las emisoras, vemos que hay emisoras que promocionan más el joropo llanero que el nuestro...en el llano, todas las emisoras promocionan el joropo llanero, y en todas partes ves a los niños bailando el joropo llanero.

Hay una campaña que se hizo desde que el presidente Chávez catapultó el joropo a nivel nacional, tanto así que el joropo llanero está en la televisión, en la radio, en todos lados. El joropo

nuestro escasamente se presenta en la televisión...Llevándolo a lo nuestro, todavía se consiguen dentro de algunos cultores, que hacen el joropo, motivado por su medio ambiente, nosotros tenemos, ríos, montañas y mar, más mar que cualquier cosa, y los pescadores se motivan con la pesca a cantarle y componer al género del joropo o cualquier otro. Pero si nos vamos a la montaña, a los valles de Cumanacoa, vemos que los cantautores de esa región interpretan el joropo con mandolina, violín, con sinfonía, pero lo interpretan un número muy reducido de cantautores. Y vemos como, de repente, en esa zona, ha penetrado la música del vallenato, el regueton, la música llanera, con más fuerza que la música nuestra...

Yo creo que para eso, todas las investigaciones que se llevan a cabo sobre esa materia, junto a los cultores que están casados con la idea de que nuestra memoria no desaparezca, sino que prevalezca en el tiempo, Yo me sumo a ese esfuerzo, pero hay que idearse una estrategia, para que nuestra música se mantenga, sea escuchada en las comunidades...Yo pienso que el joropo debe ser reconocido por las comunidades, y son las comunidades que tienen que reimpulsar nuestro género musical, y el joropo no escapa de eso, pero eso tiene que venir acompañado de unas medidas políticas, social y económico del gobierno nacional. Porque sin ese apoyo la comunidad le sería cuesta arriba organizar eventos, por ejemplo, organizar una fiesta del joropo significaría que tendría que estar allí tanto el alcalde como el prefecto de la comunidad, en fin, que estén todos involucrados y que el gobierno regional no este divorciado de las políticas culturales que deben existir en el estado sucre.

El gobierno nacional también participa de lo anterior, por ejemplo, un lineamiento gubernamental puede ser, apoyen la

cultura nacional, pero si el gobernante de turno o los gerentes o gestores culturales no están identificados con el pueblo, no sienten sentido de pertenencia por sus tradiciones, por sus costumbres, por todo lo que es la cultura, entonces esos lineamientos no bajan al pueblo.

Cultor Joropero N° 3: S.D.

...tenemos que abocarnos a una política de salvaguardar nuestro patrimonio, como son las comparsas y diversiones, que son teatro de calle, incluso son hasta más antiguo que muchos géneros musicales nuestros, han prevalecido en el tiempo porque esas mujeres que son portadoras, mantienen ese espíritu y ese sentimiento de adicción al género. La mayoría de ellas son artesanas del tabaco, y con ese oficio de tabaqueras, era que mantenían y podían hacer esas comparsas y diversiones, que hacían por amor al arte, a las tradiciones, por amor a la cultura, nadie le pagaba nada a ellas para hacer eso. Ellas mismas, incluso cuando salían a las calles con sus diversiones, colocaban un pañuelo en el suelo y la gente de ponía en ese pañuelo cualquiera moneda de entonces, y ellas de allí compraban sus telas, compraban sus alpargatas, compraban el hilo para hacer las alpargatas, tejían sus alpargatas. Lo que se ganaban con la venta del tabaco mantenían a sus hijos, y mantenían ese hobby, quitemos esa palabra, mantenían ese amor por la tradición cultural.

La idea es que tomen la palabra minorías y se presenten a la palestra de la opinión pública comunitaria porque ***son las comunidades las que practican las manifestaciones culturales. Y son las comunidades las que preservan la memoria de nuestras manifestaciones culturales*** de toda índole. Se trata de

utilizar la lógica del mercado de la información referida a su postulación de una ampliación del mercado de comunicación, donde las diferentes culturas y sub-culturas, tomen la palabra.

Estamos hablando de un mundo de la comunicación donde participan racionalidades “locales» -minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas ...que toman la palabra y dejan de ser finalmente acallados y reprimidos por la idea de que sólo existe una forma de humanidad verdadera digna de realizarse, con menoscabo de todas las peculiaridades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, contingentes”. (Vattimo. s/f:6)

Se trata de una liberación de las diversidades, de las diferencias para hacerse reconocer, en un mundo de culturas plurales, manteniendo conciencia aguda de la historicidad, de los rasgos característicos, los valores, los afectos, las sensibilidades y, en general; de los modos de ser y hacer que conforman cada cultura, sin menoscabo de las otras y trenzados por el amor.

En este sentido, el **Cultor N° 4: A.B.**

Como expresión popular, se mantiene el espíritu de la devoción al joropo, de la lealtad al joropo dentro de los cultores populares, eso es lo que percibo. Los que están, aman el joropo. Por eso lo hacen, si ese amor fuese desaparecido, no existiese ni morochito, ni Juancito, ni Chico Mono, ni tantos otros.

Cada cultor-joropero es y se retroalimenta de las experiencias en comunidad, como un ser que demanda y se deja demandar por el resto de los que habitan en su entorno, como hacedores de una misma realidad que se hace memoria en el mismo orden en que es apto para irradiar el presente como un constante acontecer de sentido.

Todo esto conlleva a la conjetura de que la memoria social hace de todo ser humano el protagonista y el dinamizador de su propio propósito de vida, donde se va hilvanando todo un bagaje de historias, recuerdos, anécdotas, sabiduría, costumbres, símbolos y tradiciones que hacen parte de la construcción colectiva de un pueblo. Es una relación dialéctica que reviste el pasado, cuyo lenguaje universal en sus múltiples formas, es capaz de transmitir mensajes de todo tipo con la pretensión, no sólo de dar continuidad a los saberes ancestrales, sino además de arrebatarse al olvido los acontecimientos históricos más significativos de cada cultura. Porque los sujetos ocupan ese acumulado de saberes y de prácticas como alegato de su ser social, de su identidad como humanos y como colectivos afiliados por un afanoso lazo de sentido y de significado cultural; aquí radica el valor del lenguaje, de los símbolos y de la comunicación, como elementos indisolubles en la transferencia de vivencias que se absorben en el presente y que se rehacen constantemente en ese devenir que permite, además, el encuentro de las comunidades, donde con certeza habrá desacuerdo o conflicto, para enriquecer aún más los puntos de vista que componen la diversidad de la verdad colectiva; para enriquecer el proceso intersubjetivo de comunicación con el otro, donde los sujetos se conectan y se

El joropo estribillo concentra en su propia estructura social un conjunto de elementos de origen que provienen del legado sociohistórico y de una estética particular. Ella misma nos remite a una urdimbre étnica significativa y la instrumentación, sus giros melódicos, cultura y colorido de raíz ancestral, sus temas y compositores, mitología y religiosidad, espiritualidad y por supuesto su

esencial carácter festivo. Le es intrínseco a esta hechura sucrense un cierto misticismo que se logra en su actuar musical casi virtuoso, sus cambios armónicos y sus complejas peripecias vocales le asignan una complejidad estética y creativa.

En la deconstrucción contextual del joropo estribillo también nos remitimos a la presencia de un horizonte poético, social, cultural, histórico e identitario. Un sincretismo complejo e imaginario de nuestro pueblo. Penetrar en el mundo vivencial de nuestros cultores del joropo nos permite establecer una ruta vivencial de la experiencia y la querencia. Asimismo, el joropo se convierte en un portal irreverente para afrontar un realismo lírico musical que transpira identidad y pertenencia, es allí como se apropia de los vehículos de identificación y representación social en lo sublime e identitario. El propio joropo estribillo es esencia del paisaje natal, es el portal donde se expresan las cosmovisiones ancestrales y la multietnicidad, sigue siendo un horizonte de la intimidad sonora.

En el joropo estribillo encontramos un infaltable contenido lúdico; es creación y simbolismo. Cada elemento este ínterconectado, representando una significativa integralidad.

El joropo estribillo posee los ingredientes remitidos de la experiencia creadora y vital del ser humano que expresa su historia existencial en dos sentidos; el primero, la condición étnica, su procedencia y ascendencia junto a la herencia cultural que ella implica, y segundo, la fuerza creadora que deviene de esa conjunción de expresiones resultante de la diversidad cultural nuestra. Ella se expresa en el colorido ancestral existencial, musical, lúdico, visual, poético que cimienta los aspectos en el campo de lo simbólico e imaginario.

Existe una relación profunda entre la actuación musical que conforma una estética asentada en lo patrimonial y por otro lado en ella se forja una visualidad, una complejidad de elementos y giros simbólicos cargados de sentido y fuerza comunicante de lo existencial.

El joropo estribillo como creación humana es una de las expresiones musicales sublimes del pueblo sucrense, pero ella no solamente está definida por lo meramente musical, sino que la misma nos permite comprender aspectos intrínsecos de lo social e histórico visualizando una totalidad interétnica con sus lenguajes y sentidos.

La estética de esta expresión cultural popular y tradicional la encontramos, entre otras cosas, en el ejercicio virtuoso de la ejecución, que como manantial de saberes irrumpe de manera generativa impregnándose de su contexto y espacio socioambiental y geohistórico. Por otro lado, la caracterización de la “calidad musical” que en la música académica se centra preferiblemente en la ejecución musical. En el caso del joropo estribillo de raigambre popular y tradicional “la calidad musical “sin desechar su virtuosismo generativo, es expresada en los niveles de identificación con la propia manifestación sonora. Es la que más trasmite identidad histórica y cultural a un conglomerado humano. En este caso la identidad sonora está emparentada con lo que representa la calidad musical identitaria, es decir, la pertenencia a un paisaje sonoro. Su contexto y representación social y vivencial cobra fuerza en el contexto de significaciones sonoras, gustativas, visuales, olfativas, en otras palabras, es la fuerza de los sentidos construyendo una estética en lo creativo y en la pertenencia a un lugar.

Esa fuerza estética y vivencial siempre cobrará vida en el no lugar o lugares del anonimato de Marc Auge, aunque ellos pasen desapercibidos, siempre estarán cargados de fuerza simbólica, porque sigue siendo en la memoria un lugar de valor identitario respondiendo a una estética curtida por la presencia de la vida societaria transmitida y sacralizada.

CAPÍTULO V

JOROPOIESIS: ESTETIZACIÓN EN EL JOROPO ORIENTAL SUCRENSE:

La cultura es una forma histórica de sobrevivencia y perpetuación del imaginario social. Castoriadis. (2007: 256), le añade la palabra “*instituyente*” por la posibilidad inagotable de la cultura de generar nuevas “eidos”, nuevos mundos. Semejante permanencia se expresa gracias a un sistema de signos rituales, que producen y reproducen ciertas estructuras sociales características de la sociedad.

El corpus del joropo está inscrito en la superficie de refracción del mundo: el cuerpo propio de la filosofía actual, vía giro corporal, lo ha hecho regresar de su involuntario destierro, desde tiempos de Descartes y su dictum: cogito ergo sum. El cuerpo del joropo llega a ser invadido por una suerte de trance, que lo lleva a hacerse cargo de sí y a volver la mirada a la más íntima interioridad. Este modo, se trata de identificar y caracterizar al joropo como la estructura simbólico-performativa, capaz de no sólo contener enunciados sino de generar acciones, simultáneamente. Esto de por sí, implica proseguir la tradición abierta por Austin, de “cómo hacer cosas con palabras”.

Cada sujeto joropero o joropera es y se retroalimenta de las experiencias en comunidad, como un ser que demanda y de deja demandar por el resto de los que habitan en su entorno, como hacedores de una misma realidad que se hace memoria en el mismo orden en que es apto para irradiar el presente como un constante acontecer de sentido.

Todo esto conlleva a la conjetura que la memoria social hace de todo ser humano el protagonista y el dinamizador de su propio propósito de vida, donde se va hilvanando todo un bagaje de historias, recuerdos, anécdotas, sabiduría, costumbres, símbolos y tradiciones que hacen parte de la construcción colectiva de un pueblo.

Es una relación dialéctica que reviste el pasado, cuyo lenguaje universal en sus múltiples formas, es capaz de transmitir mensajes de todo tipo con la pretensión, no sólo de dar continuidad a los saberes ancestrales, sino además de arrebatarse al olvido los acontecimientos históricos más significativos de cada cultura; porque los sujetos ocupan ese acumulado de saberes y de prácticas como alegato de su ser social, de su identidad como humanos y como colectivos afiliados por un afanoso lazo de sentido y de significado cultural.

Aquí, radica el valor del lenguaje, de los símbolos y de la comunicación, como elementos indisolubles en la transferencia de vivencias que se absorben en el presente y que se rehacen constantemente en ese devenir que permite, además, el encuentro de las comunidades, donde con certeza habrá desacuerdo o conflicto, para enriquecer aún más los puntos de vista que componen la diversidad de la verdad colectiva; para enriquecer el proceso subjetivo e intersubjetivo de comunicación con el otro.

Joropoiesis sucrense

Poiesis es un término griego que significa creación o producción. De ahí que algunos investigadores lo relacionen con crear, producir, hacer, confeccionar o

construir. Por lo que coinciden, en afirmar, que la *poiesis* es un momento de actividad creativa del espíritu. Platón. (1988), en el banquete, considera a la *poiesis* como la causa que convierte a cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser. Heidegger. (2005:12), por su parte, considera que la *poiesis*, es un momento subjetivo, en el cual se provoca un éxtasis en la persona que observa, cuando una cosa se transforma en otra. Agamben. (2005), en su obra el hombre sin contenido, considera a la *poiésis* como un momento de creación artística, como una producción poiética que posibilita la instauración de mundos posibles dentro de éste mundo.

En esta línea de discusión dejamos claro, que la creación es constitución de algo nuevo, y esa constitución se efectúa en conexión con lo vivido, viable en las circunstancias dadas y sus sentidos problemáticos y en función del imaginario que caracterice a la comunidad, para crear mundos posibles. En el Joropo Oriental Sucrense esa creación de mundos es disímil, y la relación geográfica, social e histórica son tributarias de experiencias estéticas netamente poéticas, como posibilidad creadora humana

Pensar en joropoiesis es pensar el joropo sucrense, no como obras artísticas, en un mundo de pugnas y poderes instaurados por el Capitalismo. Es pensar el joropo en una base descolonial, que rompa con los cercos capitalistas modernos y libere las subjetividades los sentidos, emociones, las maneras de entender el mundo fuera de lo establecido.

Estamos hablando de momentos de elevación del alma donde ninguna se supera en tamaño y cada una crea sus propios modos posibles. Se superan

visiones de jerarquías y dualidades binarias y se permite la existencia de otras opciones. Es un devenir, donde poco a poco se va reintegrando el arte a la vida, desde el continuo develamiento de lo que estamos siendo, desde las posibilidades poiéticas de cada ser, solo así se brindan momentos para dejar el no-ser y llegar a ser.

Se trata de un camino que ya está construido, por las mismas comunidades y solo desde ellas, se podrá devolver la dimensión original a la condición poética del ser-joroperero. En capítulos anteriores hemos venido planteando que el mundo-de-vida del joropo oriental sucreño es relacional. De ahí, la consideración de destacar las tres dimensiones relacionales-afectivas, fundamentales que facilitan la creatividad como posibilidad humana, para provocar transformaciones y convertir el no-ser en ser-se joroperero.

Nucleamiento relacional-convivencial.

Son lugares donde se establecen relaciones de convivencia-afectiva-relacional (casa de amigos, joroperas en la comunidad, casas de ensayo, las calles del barrio; entre otros). Son zonas, donde se conjugan la identidad y la relación, donde los lugareños reconocen señales y signos que se interpretan desde el recalentamiento del ritual musical. Mediante una polifonía de reminiscencias afectivas que los une y des-une.

Se trata, como nos señalan Deleuze y Guattari, (2004), en Mil Mesetas, de otras formas de “*espacio-tiempo*” que nos señalan líneas de fuga y metamorfosis constituyentes en lugares no institucionalizados, para provocar acontecimientos de transformaciones disímiles de las amarras normativas; indicándonos diferentes horizontes posibles para pensar, actuar, y formar-nos sin ser sujetos sujetados a condiciones instituidas; todo lo contrario, existe un cuerpo liberado que se constituye en la diferencia y en la transformación de sí mismo, en una totalidad significativa.

En éstos lugares, se con-vive en relación, “*Ese vivir-desde-la-relación es la fuerza desde la que surge la vida, el diálogo, el sentido y la palabra no verbalizada, sino signica*” (Rodríguez, 1994:62). En este punto, es necesario destacar que existen líneas de solidez y organización acordadas por los grupos, que interpretan el joropo oriental o por quienes lo expectan. Así, cada músico interpreta una mirada, un gesto, un guiño de los ojos, para percatarse de convergencias inéditas, o cualquier sensación de agrado.

Ahí, se tejen relaciones humanas trenzadas por el amor y el respeto entre quienes participan en la ejecución del joropo oriental Sucreño y entre los espectadores y viceversa; lo que provoca que los conocimientos y saberes del joropo se elaboran y se expandan bajo la influencia recíproca de distintas conceptualizaciones, maneras de interpretar, formas de tocar cada instrumento, rompiendo con los modelos jerárquicos y su estructura musical impositiva o represiva.

Esta diferencia se interpreta parafraseando a Deleuze. (1971:17), como no seguir parámetros y visiones petrificadas sino, dudar y romper con lo establecido para afirmar otras formas de ser, hacer y sentir el joropo. En esta perspectiva, estamos refiriéndonos a lugares donde subyace un nomadismo caracterizado por una dinámica contingente, de incertidumbre y complejidad, que favorece el “*goce estético por medio del buen gusto*” (Agamben. 2005:107). En estos nucleamientos, cada músico apuesta a la creatividad de cada uno y eso da paso a las equivocaciones las cuales también disfrutan, y eso es entendido por la gente que conoce el género. Los acontecimientos que se viven en cada nucleamiento, son singulares y no siguen modelos ni esencias por lo que, lo vivido en cada uno es inédito. Esto le da el carácter de originalidad a lo nuevo emergente, en cada relación musical-cultural que en ella se desarrolle.

Las Joroperas

En este punto es necesario hacer mención a la expresión conocida, internacionalmente, cómo *jam sesión*, término proveniente de la corriente jazzística, que fue definido por primera vez por George Frazier. (Clayton y Gammond 1989:153), como una “*Reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute de una música no escrita ni ensayada*”. Por lo que cada músico despliega su versatilidad de manera creativa, en un momento de improvisación de pasajes musicales. De ahí, que los músicos cubanos lo denominen como un momento de “descarga”, como expresión

de creatividad. Los autores citados señalan que el *jam sesión* representa un encuentro de alta competitividad, un “*combate de gladiadores*” cuando en el ruedo coincidían dos o más ejecutantes de un mismo instrumento.

Llevar esta concepción al mundo de las joroperas, es desafiante, porque aquí se despliegan dos mundos: lo afectivo-convivial y el dominio magistral de lo interpretado. En las joroperas, las relaciones cobran fuerza cuando la subjetividad es pensada desde la exigencia de inclusividad. En este sentido, los afectos, las sensibilidades, el amor y el respeto por la forma de crear y recrear el joropo, se fusionan con la espiritualidad del otro, reconociendo su creatividad, su versatilidad, espontaneidad.

Estas relaciones dinamizan el núcleo de la relación convivial, porque se convierte en un encuentro intersubjetivo y dinámico donde “*yo existo para el otro y con la ayuda del otro*” (Bajtín. 1979:393). Este proceder, genera oportunidades y movilizan estructuras que dan soporte a las dinámicas de exclusión y sometimiento. De esta manera, se van superando, el determinismo universalista del sujeto moderno, centrada en el individualismo; pues, se visibilizan aquellas voces, experiencias y modos de recrear el joropo que, quizás, no pertenezcan a las tradiciones hegemónicas.

-Vente-tu. Esta relación inicia con proyectos económicos, donde desde la institucionalidad se les brinda la oportunidad a los grupos de músicos (sobre todo a generaciones jóvenes), para que expresen su arte, recibiendo a cambio

beneficios económicos. El músico que recibe la propuesta entonces convoca a otros, estableciéndose relaciones espontáneas y perecederas para enfrentar el compromiso adquirido.

Los músicos de academia llaman a esta acción, en el argot popular-joropero, "matar tigres". Así se da inicio a una rueda de músicos, no organizados donde *"tocan todos con todo"*. No hay compromisos laborales permanentes de aglutinamiento entre sus participantes, pues su sistema de significación es, radicalmente, otro. Sin embargo, este tipo de relación sentido-persona, no se encierra en la individualidad, aun cuando se dan por intereses económicos, porque siempre se forman grupos sociales culturales donde se articulan prácticas, valores, símbolos y su ética.

Esta relación persona-economía-persona, en el contexto de las relaciones que se establecen en torno al Joropo Oriental Sucreño, siempre están permeadas por los rasgos de ser sucreño²², y aun cuando por conflictos internos, alguien muestre desacuerdo por la retribución de su arte o cuando se sienta traicionada la confianza, en otra convocatoria vuelven a confiar y se aventuran en la relación, porque más allá de la retribución monetaria, cada ser-joropero lo que busca es la relación con el otro, la forma afectiva de con-vivir-viviendo y, ésta es una práctica formativa de raigambre humano.

²² "...el sucreño vivencia su globalidad personal desde la afectividad. Se las juega todas por una palabra cariñosa, por una promesa, aparentemente, sincera. No desconfía de nadie y en todos cree...Esta es la raíz de las relaciones afectivas complementarias en Sucre...aunque pueden presentarse excepciones... precisamente en la ruptura, en la excepción es donde se revela la regla-de-vida...(Rodríguez, w. 1995:64)

-Imaginación en el contexto creativo. Es la incorporación de contenidos a partir de las actividades laborales cotidianas, las cuales se recrean en nuevas experiencias estéticas. Es decir, “...*las premisas toman su contenido de lo imaginario...*” (Castoriadi. op.cit), por lo que se convierten en campos de referencias donde las personas recrean opciones de vida cultural, económica, social y educativa, para mantener su mundo significativo, y el valor que representan objetos y personajes importantes para la vida de la comunidad.

Así, cada comunidad desde su imaginario, crea y re-crea el universo cultural y natural donde habita, desarrollando acciones para mantenerlas en una relación dialéctica que reviste el pasado y el presente; cuyo lenguaje universal en sus múltiples formas, es capaz de transmitir mensajes de todo tipo con la pretensión, no sólo de dar continuidad a los saberes ancestrales, sino además de arrebatarse al olvido los acontecimientos históricos más significativos de nuestra cultura sucrense.

Precisamente, son las personas que ocupan ese acumulado de saberes y de prácticas como alegato de su ser social, de su identidad como humanos y como colectivos afiliados por un afanoso lazo de sentido que puede ser percibido, pensado o imaginado configurando su significado cultural; aquí radica el valor del lenguaje, de los símbolos y de la comunicación, como elementos indisolubles en la transferencia de vivencias que se absorben en el presente y que se rehacen constantemente en ese devenir; que permite, además, el encuentro de las comunidades, donde con certeza habrá desacuerdo o conflicto, para enriquecer

aún más los puntos de vista que componen la diversidad de la verdad colectiva; para enriquecer el proceso intersubjetivo-afectivo y de comunicación con el otro.

El ser-se Joroperero

Agamben, (2007:211) señala que el reflexivo *Se* en lenguaje indoeuropeo, significa *“lo que es propio”*²³, En la cultura griega significa *ethos* (carácter, hábito, costumbres), se interpreta como lo absoluto del ser, lo propio del ser, aquello que es propio en el sentido de la morada, de hábitos. Y esta morada se construye. Un construir que en palabras de Heidegger. (1994:130), significa *“...habitar ... el habitar es la manera en que los mortales son en la tierra”*. Del mismo modo el citado filósofo apunta *“llamamos ser a esa fuerza que convierte la “esencia del hombre en existencia, o sea en vocación, respuesta y programa...”*. Desde esta perspectiva, el *ethos* del *ser-se joroperero* se construye desde las relaciones conviviales afectivas, tejidas en la malla de experiencias vividas-sentidas, en los lugares de nucleamiento relacional-convivial. Es un ser que se *“define y es definido por los demás, en relación a un nosotros...”* (Castoriadi, op.cit:238).

Hay que reconocer que los lugares de nucleamiento se ubican en contextos permeados por condiciones socio-históricas, políticas y económico que, aun afectando la vida del *ser-joroperero*, éste se hace consciente de los valores, prácticas, aprendizajes, creencias, conocimientos y formas de pensar y sentir en el resurgimiento de nuevas experiencias compartidas, transformando-se en un *ser-se-joroperero*.

²³ Agamben, Giorgio. (2007). La Potencia del Pensamiento. Ensayos y Conferencias. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, S.A. (p.211).

El ser-se joropero es un constructor de sentidos. Un ser que es consciente de su ubicación frente a su cultura y a su contexto, que se relaciona con la potencia de los movimientos joroperos de su región. Asume un posicionamiento crítico, ante la acción ejercida por los medios de comunicación ante las perspectivas musicales colonialistas, elitistas; por lo que cuestiona la indiferencia de éstas a las exigencias culturales del contexto.

De este modo, se reconoce como ser humano histórico, y conscientemente, vislumbra las necesidades y desafíos de la realidad cultural, social e histórica; para replantear con compromiso nuevas posibilidades, que conecten las dimensiones de acción colectiva, con un pensamiento creativo para configurar otras formas posibles de ser, hacer, estar y transformar. Y este modo de ser, es propio de la cultura sucrense. De esta manera, la persona que vigoriza al joropo oriental sucrense, apuesta por la configuración de otros mundos culturales posibles.

Es, precisamente desde éstas dimensiones presentadas, en esta construcción teórica, desde donde pueden abrirse posibilidades, para que la producción poética del Joropo Oriental Sucrense puede elevarse y extender su creación a otras regiones del país y del mundo.

NOS VAMOS REFLEXIONANDO...

Así como la gran mayoría de las manifestaciones culturales venezolanas bajo la configuración de dominación histórica en cualquier ámbito o espacio de

poder, podríamos también considerar la manifestación del joropo, construida desde su génesis como una “condensación” o mestizaje que caracteriza o determinará la cultura del venezolano a lo largo de siglos.

En cuanto a esto, Díaz-Polanco (2016: 126) nos expresa que “La historia de los pueblos latinoamericanos involucra unas políticas explícitamente encaminadas a negar los derechos específicos de colectividades consideradas inferiores e incapaces de mejorar sus propios asuntos, por el solo hecho de ser socioculturalmente diferentes en los grupos dominantes”

No obstante, lo cierto es que ese legado eurocentrado del arte ha popularizado la música regional venezolana, especialmente la contenida en el joropo oriental sucrense. Alimentó el imaginario de que la cultura es una externalidad de nuestro ser y acontecer, y que debería ir a la escuela para incorporarla a través de lo académico y lo consignado en los libros. Esta preferencia por la tradición letrada, por el saber enciclopédico, por el conocimiento experto, junto con la pretendida universalidad de la cultura occidental, ha pronunciado las asimetrías culturales y las exclusiones epistémicas, así como la “subalternización” de todas las formas de expresión artística y simbólica regionales.

Las problemáticas del arte y la cultura de lo nuestro, lo que nos identifica, hacen parte de una reflexión más amplia que involucra una política divorciada de lo autóctono, el poder económico de cierta clase social del país y la globalización, pero aquí nos enfocaremos en la manera como la modernidad y el proyecto

colonial de Occidente²⁴ han folclorizado y subalternizado las culturas musicales regionales (que son portadoras de saberes, cosmogonías y aprendizajes sobre la vida y la existencia), representándolas como ancestrales²⁵ o del pasado; como ágrafas o primitivas, como folclóricas o estáticas, sin tiempos ni subjetividades.

De la modernidad se derivan formas colectivas e individualizadas de participación, tanto en el ámbito de la cotidianidad, como en el de la producción de símbolos, que posicionan, legitiman y favorecen lo “universal” sobre lo local, lo moderno sobre lo tradicional, lo erudito sobre lo vernáculo, y que propician analogías y binarismos que al ser naturalizados aparentan “neutralidad” y “normalidad”.

Asociamos de manera casi inconsciente modernidad con desarrollo y tradición con atraso, civilización con progreso y tradición oral con analfabetismo. Nos movemos tales como mente-cuerpo, naturaleza-cultura, erudito-popular, aparecen como componentes de la clasificación social para poder mantener siempre distancia con el otro: distancia epistémica, social, económica, muy coincidente con la distancia que la objetividad del método de las ciencias impone entre el observador y el objeto de estudio. Un aspecto central en el que coinciden la mayoría de perspectivas críticas a la modernidad desde el ámbito de las

²⁴ Con este concepto retomo el aporte de Aníbal Quijano (2000) cuando propone que la colonialidad y la modernidad se constituyen una con otra, para lo cual, entre otras cosas, desarrollando su teoría de la colonialidad del poder abarcando las dimensiones de la colonialidad del ser y la colonialidad del saber.

²⁵ Lo ancestral, desde la perspectiva de lo folclórico, siempre es entendido como el pasado y como un pasado añorado que siempre es mejor que el presente. Desde la perspectiva crítica de la antropología, la ancestralidad puede ser interpretada como aquello del pasado que permite resignificar y articular el presente. Nosotros

ciencias sociales, es la imbricación plena de esta con el capitalismo y las formas de constitución del sujeto moderno derivadas de él.

Se trata de trascender los análisis de las relaciones económicas y sociales, para mostrar cómo participan las narrativas, los discursos y las definiciones en esta indagación estético-cultural. Es decir, ya no es suficiente con auscultar las relaciones entre explotadores y explotados, entre política y economía, entre el individuo y el Estado, entre la globalización y la economía de Estado, lo que se requiere es un giro que dé cuenta de las tensiones, demandas y reclamos étnicos, epistémicos, y estéticos.

En general, demandas que cuestionan la perspectiva cultural eurocéntrica y capitalista, poniendo de presente que lo económico y lo político, han estado en la base de la discusión, pero es urgente profundizar lo epistémico y lo cultural, como paradigmas de dominación que se dan en colonizadores y colonizados, Primer y Tercer Mundo, hegemonía y subalternidad.

Los regímenes de poder no sólo atraviesan los cuerpos y las mentes en orden de hacerlos más dóciles para la acumulación del capital, sino que también, hacen de las poblaciones un objeto de las prácticas de gubernamentalidad que pueden ser funcionales a nivel geopolítico. (Gómez. 2008: 23)

En Venezuela tal realidad no pasa desapercibida, a pesar de los últimos esfuerzos realizados por el Gobierno Nacional, a través de sus instituciones. Venezuela es uno de los países que posee una riqueza natural convertida en patrimonio histórico, riqueza material como inmaterial. Esto se pone de manifiesto

en esa diversidad transversalizada en todo el territorio, muestra de ello los dialectos, los propios monumentos naturales, monumentos históricos, favorecidos con algunas políticas para su protección.

Esto supone también un sinnúmero de formas para su protección, lo que significa primero aprehender lo que tenemos, elegir, priorizar y, tal vez priorizar en el ámbito patrimonial. Acercándonos a este punto es necesario detenerse en ese patrimonio inmaterial que ha alcanzado niveles de resistencia insospechables. Así tenemos al Joropo como un patrimonio que abraza y recorre el territorio nacional, transitando del pasado al presente identificando las raíces de las culturas.

Desde el año 1999 la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela nos reconoce como una sociedad multiétnica y pluricultural; una nación que entiende como favorable el hecho de respetar y propiciar la vitalidad de nuestras muy diversas formas lingüísticas, nuestras creencias, nuestras costumbres y hasta nuestros sentimientos.

En este contexto y con el fin de ampliar y profundizar la democracia social, durante el año 2006, el Presidente Hugo Chávez Frías instruye la creación de la Fundación Centro de la Diversidad Cultural (Decreto 4.738 de fecha 16 de agosto de 2006). Se inician desde ese mismo momento acciones innovadoras para incentivar el desarrollo de redes patrimoniales, representadas en todas las regiones del país a través de colectivos de las culturas de tradición pertenecientes a diferentes pueblos, además de promover espacios de intercambios,

investigaciones y estudios a favor de nuestras culturas ancestrales. Con especial interés se atienden planes de integración latinoamericana y caribeña.

Esto supone también un sinnúmero de formas para su protección, lo que supone primero aprehender lo que tenemos, elegir, priorizar y, tal vez priorizar en el ámbito patrimonial. Acercándonos a este punto es necesario detenerse en ese patrimonio inmaterial que ha alcanzado niveles de resistencia insospechables. Así tenemos al Joropo como un patrimonio que abraza y recorre el territorio nacional, transitando del pasado al presente identificando las raíces de las culturas.

Siempre es un reto enfrentarse a una posición hartamente reconocida por la historia más reciente. Ya es un reto la confrontación hecha a nivel nacional en torno a cuál fue el primer joropo ejecutado en estas tierras. Las investigaciones hechas hasta ahora sostienen que el joropo llanero fue primero. Pero la historia que se desempolva apunta que por oriente comenzó el joropo, ese que amalgamó instrumentos que fueron traídos desde Europa y los creados por los primeros pobladores. Estudiar esta teoría no sólo es revelador, es también confrontarse con lo que se ha posesionado en los textos académicos, lo cual le imprime cierto carácter álgido.

El joropo sucreño no es una creación individual, es una construcción que ha posibilitado el vasto territorio de estos brazos que dan como resultado un estado como Sucre, cubierto de mar y de montaña. Y así como estos dos dan una tonalidad en las voces a los pobladores, así también las características del paisaje dan ese vaivén que las olas y el silencio seco de las montañas se produce.

Conviene aclarar que en el año 2014 el Instituto del Patrimonio Cultural le confirió al joropo la categoría jurídica de Patrimonio cultural venezolano. El decreto, vigente desde el 15 de marzo de 2014, sostiene que «esta manifestación, en su diversidad, se ha constituido como una construcción colectiva que ha permanecido en el imaginario de nuestro pueblo, en la cual se han fusionado elementos culturales de nuestros antepasados indígenas, africanos y europeos: sus expresiones musicales, dancísticas, poéticas, la faena del campo y la tradición oral». Pese a la declaratoria como patrimonio cultural y atravesar todo el territorio nacional, el joropo sufre la misma suerte de los cantos de trabajo del llano colombiano venezolano, que en diciembre de 2017 la UNESCO debió ingresar al Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en eminente peligro, por lo que insta a tomar “medidas de salvaguardia urgente”.

El joropo, el 15 de marzo arribó a cinco años de su declaración como bien de interés cultural, según decreto del presidente Nicolás Maduro, anunciado en la población de Sabaneta por el para entonces vicepresidente de la República, el hoy canciller Jorge Arreaza, quien se encontraba en la casa de crianza de Hugo Chávez Frías, en esa localidad barinesa.

El decreto que declara al joropo como Patrimonio Cultural, sostiene que esta manifestación, en su diversidad, se ha constituido como una construcción colectiva que ha permanecido en el imaginario de nuestro pueblo, y es muestra de cómo se fusionan elementos culturales de nuestros antepasados indígenas, africanos y europeos: sus expresiones musicales, dancísticas, poéticas, la faena del campo y la tradición oral. En el decreto se identifican cuatro grandes

categorías del género: joropo oriental, joropo central, joropo llanero y joropo andino, además de distintas variedades geoculturales.

El Joropo Oriental Sucrense (joropo-estribillo) es una “manifestación cultural que expresa sus cambios y permanencias atendiendo al influjo de nuevas realidades de la vida y, al papel de las nuevas generaciones de músicos y cantores que nutren con diversos reacomodos sus propias interpretaciones Sánchez y Azócar: (16-17) La concepción básica de un joropo-estribillo nos revela una pieza musical cantable, de carácter festivo y de gran contenido convivial-comunitario. De hecho, el término “joropera” connota encuentro, fiesta y baile (22)

Venezuela es uno de los países que posee una riqueza natural convertida en patrimonio histórico, esa riqueza material como inmaterial. Esto se pone de manifiesto en esa diversidad transversalizada en todo el territorio, muestra de ello los dialectos, los propios monumentos naturales, monumentos históricos, favorecidos con algunas políticas para su protección. Esto presume también un sinnúmero de formas para su protección, lo que supone primero aprehender lo que tenemos, elegir, priorizar y, tal vez priorizar en el ámbito patrimonial. Acercándonos a este punto es necesario detenerse en ese patrimonio inmaterial que ha alcanzado niveles de resistencia insospechables. Así tenemos al Joropo como un patrimonio que abraza y recorre el territorio nacional, transitando del pasado al presente identificando las raíces de las culturas.

En por ello que en este trabajo de investigación como un foco de resistencia nos atrevemos a teorizar acerca de lo que estamos llamando

Joropoiesis. Porque el cuerpo de la persona humana no puede seguir sujetado por visiones capitalistas que lo confinan a un “deber ser”, inhibiéndolo de la liberación de sus propias potencialidades y posibilidades para crear mundos posibles, pase de ser un No-ser a ser. Y este proceso es mucho más fácil alcanzarlo considerando el devenir del ser desde las comunidades que le dan el piso sólido para la configuración de ese ser-joroperero.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona. Ediciones Áltera. S.L.
- Agamben, Giorgio. (2007). *La Potencia del Pensamiento*. Ensayos y Conferencias. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, S.A.
- Arreaza, Jorge. (2014). Declarado el joropo como Patrimonio Cultural venezolano. Caracas. Alba Ciudad 96.3 FM. Disponible en: <https://albaciudad.org/2014/03/declarado-el-joropo-como-patrimonio-cultural-venezolano-2014-sera-el-ano-del-joropo/>. Consultado: el 15 de mayo de 2019.
- Aretz, Isabel y Otros (1975) *Teorías del folklore en América Latina*. Editorial Italgáfica. Caracas – Venezuela.
- Augé, Marc. (1992). *Los No Lugares*. Espacios del Anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad. España. Editorial Gedisa.
- Aretz, Isabel y Otros (1975) *Teorías del folklore en América Latina*. Editorial Italgáfica. Caracas – Venezuela.
- Arreaza, Jorge. (2014). Declarado el joropo como Patrimonio Cultural venezolano. Caracas. Alba Ciudad 96.3 FM. Disponible en: <https://albaciudad.org/2014/03/declarado-el-joropo-como-patrimonio-cultural-venezolano-2014-sera-el-ano-del-joropo/>. Consultado: el 15 de mayo de 2019.
- Revista de Filosofía Vol. 27 Núm. 2 (2002): 431-451 ISSN: 0034-8244 Reivindicación estética del arte popular Sixto J. CASTRO (Universidad de Valladolid).
- Bajtín, M. (1979). *Estética de la creación Verbal*. México. Siglo XXI.
- Baudrillard y Morín (2007) *La violencia del mundo*. Monte Ávila Editores.
- Borras Castanyer, Laura (2009) De la estética de la recepción a la estética de la interactividad. Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual. Recuperado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=940299>.
- Boves Naves, María del C. (1973) *La semiótica como teoría lingüística*. Editorial Gredos. Madrid.
- Castoriadis, Cornelius. (2007). *La Institución Imaginaria de la Sociedad*. Buenos Aires. Tusquets Editores.
- Cerda, Hugo. (1991). *Los elementos de la Investigación. Cómo reconocerlos, diseñarlos y construirlos*. Editorial El Buho. Bogotá.
- Clayton y Gammond. (1989). *Jazz A-Z*. Rio de Janeiro. Editorial Taurus.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela** (1999) Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela. 30 de diciembre de 1999, Nro. 36 860

Convención de la UNESCO 1972. París. Declaración el patrimonio natural y cultural.

Convención de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial 2003.

Decena, Simón. (2013). *El Golpe Sucrense: el primer joropo*. Fundación Bigott. Ver en: www.fundacionbigott.com, consultada el 30/01/2019.

Delory, Christine. (). El Relato de sí como hecho antropológico. En Revista:

Deleuze, G y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia. Pre-textos.

Domínguez, María. (1994). *La sucesión generacional en Cuba*. En Revista Cubana de Ciencias Sociales (La Habana) Nº 29.

Foucault. Michel. (1999). *Las Técnicas de Sí*. En: *Obras Esenciales*, Tomo III. Barcelona. Paidós.

(2001). *La Hermenéutica del Sujeto*. Argentina. Fondo de Cultura Económica.

Gadamer, Hans-Georg. (1999). *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme S.A. España.

García Cancline. Nestor. (1989). *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. México. Nueva Imagen.

Goetz. J.P. y Le Compte, M.D. (1988). *Etnografía y Diseño Cualitativo de Investigación Educativa*. Madrid. Editorial Morata.

González, Fernando. (1997). *Epistemología Cualitativa y Subjetividad*. La Habana. Editorial Pueblo y Educación.

Heidegger, Martín. (1994). *Habitar, Construir, Pensar*. Barcelona.

(1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Hernández, S y otros (2003) *Metodología de la Investigación*. México: Editorial McGraw-Hill.

Horkheimer y Theodor W. Adorno. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid. Editorial Trotta.

Hurtado y Toro (2007) *Paradigmas y métodos de investigación en tiempos de cambio*.

Layuno, Ángeles (2012) **La problemática de la valoración y recuperación del patrimonio y el paisaje industrial rural. El caso de las minas de plata de Hiendelaencina) Guadalajara, España.**

Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayos Sobre la Exterioridad*. España. Ediciones Sígueme.

Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural (1993).

Martínez, M (2004) **La investigación cualitativa etnográfica en educación**. Manual teórico-práctico. México: Trillas.

Mignolo, Walter. (2010). *Desobediencia Epistémica. Retórica de la Modernidad. Lógica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad*. Argentina. Ediciones del Signo.

Morales, Abadía. (1973). *La Música Folclórica colombiana*. Bogota. Universidad Nacional de Colombia.

Moreno, Alejandro. (1996). *Una Episteme Alternativa*. Revista Heterotopía. Tejiendo el Pensamiento desde Otro Lugar. (p.p. 62-98). Caracas. Centro de investigaciones Populares.

_____. (1997-2). *Desencuentros de mundos*. Heterotopía. Tejiendo el Pensamiento desde Otro Lugar. (p.p. 11-37). Caracas. Centro de investigaciones Populares.

_____. (1977-3). *La Postmodernidad. Presupuestos e Implicaciones Culturales, Filosóficas y Psicológicas*. Revista Heterotopía. (8-25). Caracas. Centro de investigaciones Populares.

Mosonyi, Esteban. (1982). *Identidad Nacional y Cultura Populares*. Caracas. Editorial La Enseñanza Viva.

Negri, Toni. (2012). *Es necesario volver a las palabras que significan algo*. Entrevista realizada por el diario "La Nación".

Pascuali, Antonio. (1967). *El Aparato Singular*. Caracas. FES-UCV.

_____. (1986). *Comunicación y Cultura de Masas*. Caracas. Monte Ávilas

Platón. (1988). *Diálogos vol.III*. Fedón. Banquete. Fedro. Madrid: Gredos

Ramón, Luis Felipe (1953) *El joropo, baile nacional de Venezuela*. Ministerio de Educación. Caracas,

Revista **ASÍ SOMOS**. Sistema Masivo de Revistas. Ministerio Popular para la Cultura. Marzo-abril 2011. Nro. 6. Año 4

REVISTA Enclave Cultural. Año 1. N^o. 1. noviembre 2011

Ricoeur, P. (1994). *Tiempo y Narración*. Tomo I. Madrid. Siglo XXI.

_____. (1998). *Tiempo y Narración*. Tomo III. Madrid. Siglo XXI.

Rodríguez, William. (1995). *Rasgos para una Aproximación al Ser-Se Sucrense*. Revista Aripo. (pp.59-88). Venezuela. Publicaciones CED.

Rusque, Ana Maria. (2001). *De la Diversidad a la Unidad en la Investigación Cualitativa*. Ediciones FACES/UCV. Caracas.

Salazar, Rafael. (1992). *El Joropo y sus Andanzas*. Ediciones del Disco Club Venezolano. Caracas.

. (2014). Los Orígenes del Joropo, relatados por el investigador Rafael Salazar: Desde Bagdad, África y España hasta Venezuela. Entrevista realizada por Alba Ciudad. 96.3 FM. Consultada el 5 de noviembre 2019 en: <https://albaciudad.org/2014/08/los-origenes-del-joropo-relatados-por-el-investigador-rafael-salazar-desde-bagdad-africa-y-espana-hasta-venezuela/>

Salizzioni. Roberto. (1996). *Obra de Arte y Estetización* en Vattimo Gianni (ed), Filosofía, Política, Religión. Más allá del “pensamiento débil”, Oviedo. Ediciones Nobel.

Van Manen, M. (2003). *Investigación Educativa y Experiencia vivida. Ciencia humana para una pedagogía de la acción y de la sensibilidad*. Barcelona: Idea Books.

Valera-V, Gregorio. (2016). *Vida, Formación y Escritura. Una mirada Otra del Che*. Caracas. Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

Vattimo. G. (1995). “*El Arte en el Mundo de los mass media*”, en Espacio de Arte. (Rosario), N°5.

_____y otros. (2000). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona. Anthropos,

_____ (2007). *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la Cultura Postmoderna*. Barcelona. Gedisa.

Humar, Zoad (2009) Rutas biográficas e historia de los estudios culturales en Colombia. Entrevista a Santiago Castro-Gómez. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n10/n10a14.pdf>

Oviedo, Alexis (S/F) *Cultura: de la colonialidad a la descolonización*. Recuperado de <http://www.uasb.edu.ec/documents/10181/1499701/PAPER+ALEXIS+OVIDEO+145.pdf/265c0886-ba97-4dcc-9501-4eb4a157938e>

ANEXOS

Anexo 1

Cultor	Trayectoria
1: César Montañez	<p>Personal Jubilado de la Universidad de Oriente adscrito al Centro de Computación como Especialista en Sistemas Informáticos.</p> <p><i>Teoría y Solfeo, Dictado Musical, Armonía, Contrapunto, Historia y Estética de la Música, Piano Complementario, Guitarra Clásica y Arreglos (Curso Berklee)</i> en: Escuelas de Música “José María Gómez Cardiel”, “José Angel Lamas” con los maestros: Rómulo Lasarde, Pino Giorgio, Manuel Enrique Pérez Díaz, Eduardo Plaza, Álvaro Álvarez, Julio Sánchez, Pedro Mauricio González, Andy Duran (1969 – 1972 / 1989 – 2000)</p> <p><i>Folklore General</i> Centro de Formación Técnica (Cefortec) del Instituto Nacional de Folklore (Inaf) (1977)</p> <p><i>Etnomusicología</i> Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Inidef)</p> <p>Diplomado el Oficio del Gerente Cultural. Realizado en Universidad De Oriente. Diciembre 2012</p> <p>Diplomado de Gestión de la Cultura y el Patrimonio. Realizado en FUNDAUDO. Abril 2014</p> <p>X Curso Internacional de Gerencia Cultural Tecnologías Digitales realizado en la Universidad de Oriente. Julio 2013</p> <p>XI Curso Internacional de Gerencia Cultural Patrimonio Gastronómico Turismo y Desarrollo Sostenible. UNIMAR Junio 2014</p> <p>Taller De Registro Del Patrimonio Cultural De Venezuela (Instituto De Patrimonio Cultural) Julio 2014</p> <p>Taller: Estado de Cultura, Centro de la Diversidad Cultural y su visión estratégica en el marco del proyecto del milenio 23015-2030. Marzo 2015.</p> <p>Curso de Dirección Artística, UNEARTE Universidad Nacional de las Artes 25/04/2028.</p> <p>Diplomado en Gerencia y Gestión Cultural UNEARTE Universidad Nacional de las Artes 27/07/2016</p> <p style="text-align: center;">Habilidades y Destrezas</p> <p>Dominio de Microsoft Windows, UNISIS, Oracle, Internet, Autocad, Corel Draw, Saint Administrativo, paquetes de Software para edición y Grabación de música,</p> <p>Miembro Fundador de la Orquesta Nacional Juvenil, miembro sociedad de autores y compositores de Venezuela.</p> <p>Miembro Fundador de Agrupaciones Musicales Los Universitarios, Los Académicos, Bahareque.</p> <p>Fundador y Director de la Agrupación Tierra De Gracia, patrimonio cultural viviente del Estado Sucre, con más de 40 años de investigación cultural, histórica y musical del Estado Sucre.</p>

	<p>Productor Musical y Locutor, coordinador de la red De Patrimonio y Diversidad Cultural del Estado Sucre.</p> <p>Miembro principal de la Junta Directiva del Teatro Luis Mariano Rivera. Vocero concejo presidencial para la Cultura. Director Casa de la Diversidad Cultural del estado Sucre.</p>
<p>2: Yoleida Díaz</p>	<p><i>Nace en la ciudad de Caracas, en la maternidad “Concepción Palacios” el 17 de octubre del año 1.954. Viviendo en la populosa Parroquia San Juan, hasta el año 1.981, que se residencia y siembra raíces en la ciudad de Cumaná, fundando instituciones para la danza en el estado Sucre, brindado y compartido sus conocimientos a la formación a bailarines, instructores y profesores de danza que hacen vida en esta tierra Mariscal y Marinera. Estudió primaria en la Escuela Francisco Pimentel y la Secundaria en el Liceo Caracas, es Gerente de Recursos Humanos. Cursó estudios de Arte Mención: Danzas y Folklore, Bailarina, Investigadora, Coreógrafa y Tallerista nacional e internacional, Maestra de Danza, Productora de eventos culturales con amplia formación, experiencia y trayectoria, desarrollada en las diferentes disciplinas dancísticas. Actualmente está cumpliendo cincuenta y un (51) años de trayectoria artística, treinta y siete (37) de ellos dedicados al Arte y a la Cultura en el estado Sucre.</i></p> <p><i>Igualmente su experiencia en la actuación y el canto, la llevó a actuar en obras teatrales y musicales tanto en Caracas como en Cumaná.</i></p> <p>En el ámbito internacional: <i>Ha sido invitada a participar en el “II Taller - Festival de Danzas Folklóricas” (La Habana Cuba 1.997); Festival Internacional “Jóvenes Parejas en Danza Tradicional” (Rio Cuarto, Argentina 2.002). En su labor como tallerista nacional e internacional ha impartido talleres de formación para proyección de la Danza Popular, Folklórica y Tradicional Venezolana en el Territorio Nacional y a estudiantes, docentes de escuelas de habla español y compañías de danza de las islas de Aruba, Curazao y Jamaica en convenio con los Ministerios de Educación y las Misiones Diplomáticas en dichas islas, por medio de la Dirección de Relaciones Internacionales del Consejo Nacional de la Cultura, CONAC.</i></p> <p><i>Participa como coordinadora y jurado evaluador en diferentes festivales Nacionales de Danza durante 30 años.</i></p> <p><i>Ha complementado su formación con diplomados, talleres y cursos de mejoramiento profesional artístico, docente y administrativo cultural.</i></p> <p><i>Su profesionalismo, formación, experiencia y trayectoria en el ámbito cultural, la ha llevado a fundar varias instituciones y agrupaciones artísticas a nivel Nacional y lograr un ejercicio profesional, ocupando productivos cargos como: Profesora Centro De Educación Familiar “Satura de Vásquez; Estudiante, Bailarina e Instructora en la Escuela de Arte y Cultura Popular “Francisco Pimentel” (Caracas); Bailarina - fundadora del grupo de Danza del Instituto Venezolano de los Seguros Sociales IVSS (caracas); Profesora de Danza en la Escuela Descentralizada de Danza</i></p>

	<p>Contemporánea de Cumaná, Profesora de Danza en el Centro Social Club Ítalo Venezolano de Cumaná; Directora - Profesora y Coreógrafa fundadora del Taller de Danza Bermúdez (durante 8 años), Directora – Profesora – fundadora de la Escuela de Danza Folklórica del estado Sucre (durante 28 años), Directora – Coreógrafa permanente de la Compañía Juvenil de Danza Folklórica del estado Sucre (19 años) ; Coordinadora del Sistema Nacional de Escuelas Danza en el estado Sucre; Participó en la elaboración del Pensum de Estudios del Sistema Nacional de Escuelas de Danza y UNEARTE; Coordinadora del Consejo Regional de la Danza del Estado Sucre; Coordinadora del Programa Integral de Danza para las Escuelas Bolivarianas en el estado Sucre – Núcleo Piloto – (durante 5 años); Coordinadora de Danza de la Dirección de Cultura del estado Sucre (por 3 años); Directora de Cultura de la Alcaldía Municipio Sucre (por 3 años); Directora de Cultura del estado Sucre (durante 3 años) y actualmente Miembro fundador de la Junta Directiva de la Fundación “Domingo Renault” para el desarrollo del Ballet en el estado Sucre (durante 25 años); Participó en el Congreso Nacional de Danza Anzoátegui 2.017 , en el marco del Festival Nacional de Danza “MARE MARE”; Directora Principal de la Junta Directiva del “Teatro Luis Mariano Rivera” (durante 10 años) y Presidenta de FUNDFOLK SUCRE, (durante 25 años).</p> <p>Tiene a su haber un gran número de reconocimientos, premios y condecoraciones de entes públicos y privados, Centro Educativos y Comunidades, a nivel local, estatal, regional, nacional e internacional, entre ellos: Premio DE CERIZOLA” 2.018 (Carúpano – estado Sucre); II FESTIVAL NACIONAL DE DANZA “LA MULATA DE ORO 2.018” (Maturín edo. Monagas 2.018) Y II FESTIVAL NACIONAL DE DANZA “ORIENTALISIMO 2.019” (Mariguitar. Municipio Bolívar del estado Sucre 2.019). Premio en su XIV Edición “TODO POR LO NUESTRO A LA DANZA VENEZOLANA”, en la ciudad de Caracas; Homenajeada en el III FESTIVAL NACIONAL DE DANZA “LA CAZUELA DORADA 2.019”, Araya, Municipio Cruz Salmerón Acosta, estado Sucre y I FESTIVAL NACIONAL DE DANZA “MANARE DE ORO 2.019”, Cariaco, Municipio Rivero, estado Sucre.</p>
<p>3: Simón Decena</p>	<p>Nació en Cumaná, estado Sucre, Venezuela, el 05 –09-57. La experiencia musical de Simón comenzó a sus 6 años, al iniciar estudios de piano, teoría y solfeo en la Escuela “Santa Cecilia” con la profesora Mercedes Zerpa con quien se mantuvo PRESTIGIO DE ORIENTE 91, 93, 94; PREMIER SUCRENSE 92 y 95; PEZ DORADO 95; COREOGRAFÍA GANADORA ABSOLUTA DEL III FESTIVAL NACIONAL DE DANZA “JUANA LA AVANZADORA” 1.993; RECONOCIMIENTO EMBAJADA DE VENEZUELA Y MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LAS ISLAS DEL CARIBE E INSTITUTO UNIVERSITARIO DE HABLA ESPAÑOL DE JAMAICA, ARUBA Y CURAZAO; ha sido Condecorada con la “ORDEN SONIA SAJONA” EN SU PRIMERA CLASE 1.991; ORDEN BICENTENARIO EN SU ÚNICA CLASE 1.995,</p>

“JUDENASU 95”; ORDEN “CIUDAD DE CUMANÁ” 96, PREMIO GRISHKA HOLGIN 2.004; ORDEN “HONOR AL MÉRITO EN EL TRABAJO” EN SU PRIMERA CLASE, POR LA PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA, MINISTERIO DEL TRABAJO, MINISTERIO DE LA CULTURA Y EL INSTITUTO DE ARTES ESCÉNICAS Y MUSICALES IAEM, 2.008. Mercedora de homenajes en Festivales Nacionales de Danza como lo son: III FESTIVAL NACIONAL DE DANZA “BATALLA DE PUERTO CABELLO” 2.003; IV FESTIVAL NACIONAL INFANTIL DE DANZA “CIUDAD DE MATURÍN” 2.004; FESTIVAL SUCRENTINO DE DANZA 2.004; “XXII FESTIVAL NACIONAL DE DANZA JUANA LA AVANZADORA 2.010”; HOMENAJEADA POR LA FUNDACIÓN “CLEVE REYES” EN EL BAUTIZO DE A LA AGRUPACIÓN DE DANZA “MAESTRA YOLEIDA DIAZ”; “I FESTIVAL DE DANZA MULATA DE ORO” Y LA RED DE DANZA DEL ESTADO MONAGAS 2.016. Homenajeada con el Premio “EL SUCRENTINO” en el XXXIII FESTIVAL INTERNACIONAL SUCRENTINO DE DANZA (Cumaná, edo Sucre. 2.018) , II FESTIVAL REGIONAL Y NACIONAL DE DANZA “NEGRITOS por 5 años. En este tiempo también recibió **clases de cuatro** con el maestro Daniel Maiz. Desde los 8 años participó en festivales liceístas, y presentaciones en radios locales de Cumaná como **cantante**, y así a los 10 años de edad comparte escenario con artistas regionales y nacionales y graba su primer disco 45, con un sello disquero de la localidad (Casanay) de la mano de Nelson Salinas. Realizó presentaciones en los medios televisivos del país: Venevisión; Radio Caracas Televisión. Sus estudios lo llevan a abandonar el canto y viaja a Ciudad Bolívar para estudiar Medicina. Allí **estudia Mandolina** con el maestro Cristóbal Soto; funda en la U.D.O. el “Grupo Canaima” realizando varios conciertos en los diferentes núcleos de esta Universidad del Oriente del país. En esta ciudad funda, al lado de María Ramírez, el “Grupo Parapara” destinado al rescate e interpretación de las formas musicales autóctonas de la región y actualmente una fundación. En su inquietud artística **estudia dibujo y pintura** al óleo en forma autodidacta, realizando varias exposiciones en diferentes espacios de Ciudad Bolívar. A cada regreso a su tierra natal compartía con todo lo que tuviera que ver con el joropo sucrense, departiendo con su gran amigo Eduardo Figueroa, bandolinista y constructor de instrumentos musicales; Juancito Silva, Simón Goitia, todos joroperos de Cumaná. Se presentaba esporádicamente con el Grupo Tierra de Gracia, primero tocando el Tambor cuadrado (Cajeta) y luego con la bandolina.

En 1987 **se gradúa de médico cirujano** ejerciendo en Cumaná y luego en la Península de Araya donde es nombrado director médico. Realiza **estudios de post grado en la UCV** graduándose como Especialista en Salud Pública. Ingresa como músico regular al Grupo Tierra de Gracia en el año 1.994 hasta los actuales momentos. Ha realizado cursos de bandolina con los maestros Ricardo Sandoval y Estelio Padilla.

En el año 2.000 escribe su libro “**El Joropo Estribillo, un ritmo cargado de historia... de pueblo**”, editado y publicado por el Ateneo de Cumaná, conjuntamente con el CONAC, en el año de 2.004, donde además de la faceta de **escritor** nos brinda sus conocimientos sobre el arte del dibujo al carbón al realizar todos los dibujos de este libro. Su segundo libro “**El Golpe Sucrense...**

	<p>el primer joropo” fue publicado por la Fundación Bigott en el año 2013, convirtiéndose en el primer libro digital de esta fundación a través de su página www.fundaciónbigott.com.</p> <p>En su preparación vocal lírica, recibió clases con el ya fallecido maestro napolitano Pino Giorio, y algunas directrices del Barítono Germán Segura; esta constancia le permitió hacerse acreedor del primer lugar en voz estilizada del Festival Nacional de la Voz Médica realizado en Maracay en el año 2.004 y donde recibe además el primer premio por la mejor canción inédita “Sueño Cumplido”. Su composición al poeta Cruz Salmerón Acosta, “La Muerte del poeta”, ganó como mejor canción el Festival de la Voz Obrera en el Ateneo de Carúpano (1.990) y el Primer Festival Nacional “Pedro Elías Gutiérrez” en Caraballeda (1.991). Como integrante de Tierra de gracia, ha participado en la grabación de dos discos compactos, en los cuales se encuentran varias de sus composiciones como es el caso de “El Berraco” promocional del primer CDs. Participa como bandolinista en el disco compacto de su esposa Rita Figueroa, cantante de joropo sucrense. Sus composiciones son interpretadas por Tierra de Gracia, Lucila Becerra, María Esther Centeno, Rita Figueroa, Ensamble Kariña, Luisana Pérez. En su deseo de enaltecer el joropo sucrense y Cumana como cuna de este género, ha participado en diferentes entrevistas, programas televisivos y documentales como: “Destinos musicales”, “Aventuras sonoras”, El Joropazo... historias del joropo sucrense, etc...</p> <p>Comparte todas estas actividades con sus funciones médicas y docentes. Fue Director del Hospital Central de Cumaná y actualmente coordina el Programa de Dermatología Sanitaria en el estado Sucre. Fue profesor de pre y post-grado clínico del Hospital de Cumaná, así como asesor de tesis de grado (metodología de la investigación) por la Universidad de Oriente y docente invitado por la Facultad de Medicina del Zulia; Universidad de los Andes; Universidad de Carabobo conjuntamente con la Universidad del Caribe, en el área de Gerencia en Salud donde es especialista. Actualmente publica su libro: “Programación y Evaluación de actividades en establecimientos de Salud” a través de la Universidad de Oriente, esta vez con contenido referente a su especialización médica en el campo de la Gerencia Sanitaria.</p> <p>Ha dictado conferencias y talleres sobre el Joropo Sucrense en diferentes regiones del país y participado en documentales sobre el Joropo sucrense para Televen, Sund Chanel.</p>
<p>4: Alfredo Bello</p>	<p>Nació en San Juan de Unare, municipio Arismendi, península de Paria, estado Sucre un 08 de noviembre</p> <p>Estudió Antropología en la Universidad Central de Venezuela.</p> <p>Es el Director de Fundapatrimonio</p> <p>Artista plástico</p> <p>Ha participado en innumerables conversatorios entre los que destacan los siguientes:</p>

	<p>Joropo Sucrense y formas musicales</p> <p>La gastronomía pariana, orígenes, historia y valoración cultural</p> <p>Ha participado en varias investigaciones del ser sucrense la vida pariana y, en general, la vida del sucrense</p> <p>Ha publicado distintos artículos relacionados con la cultura de Sucre</p> <p>Blogger/ San Juan de Unare</p> <p>Actualmente vive en la ciudad de Cumaná, capital del estado Sucre liderando un trabajo cultural y social con los cultores y cultoras del estado Sucre</p>
--	--

Anexo 2	
Categorías	Subcategorías
1 JOROPO ORIENTAL SUCRENSE	<i>El mundo-de-vida del Joropo Oriental Sucrense: Práctica o extinción.</i>
	El Joropo Oriental, una cultura popular de resistencia
	Joropo Oriental Sucrense: identidad y diálogo, en la sucesión generacional
	El Joropo Oriental Sucrense y la sociedad de los medios de comunicación (“mass media”)

UNIVERSIDAD LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE
DOCTORADO EN PATRIMONIO CULTURAL
COORDINACIÓN DE CUMANÁ
DOCTORADO EN PATRIMONIO CULTURAL



Tesis de Trabajo de Grado para optar al Grado de Doctor en Patrimonio Cultural

Autora: MSc. María Eugenia Guerra C.

Tutora: Dra. Bianney Cedeño

GUIA PARA LA ENTREVISTA

PARTE I: DATOS REFERENCIALES DEL ENTREVISTADO

Lugar, fecha y hora: _____

Nombre y Apellidos: _____ Profesión: _____

Habilidades artísticas: _____

1. En su opinión, ¿considera que el Joropo Oriental en nuestra ciudad ha perdido vigencia, y podría estar en riesgo de perder su popularidad? ¿Cómo considera el nivel de aceptación del Joropo Oriental en nuestra ciudad?
2. En nuestro municipio son populares las joroperas de Caigüire y de otras comunidades de la localidad, ¿Considera que sus danzas han mermado su nivel de creatividad y estética?
3. ¿A qué atribuye esa situación dentro de las danzas tradicionales de nuestra localidad, según lo relacionado en la pregunta anterior?
4. De acuerdo con su experiencia ¿Qué tipo de trato le dispensan las instituciones gubernamentales a los cultores populares?
5. A pesar de que el joropo venezolano fue declarado hace 5 años Patrimonio Cultural de la Nación, ¿considera que esto se ha cumplido en el caso del Joropo Oriental Sucreño? Cuando a una manifestación o expresión se le declara Patrimonio Cultural de la Nación, supongo debe

haber una conducta de parte del Estado. Habría que preguntar si esas conductas se cumplen desde el Estado.

6. ¿Considera usted que su respuesta anterior se debe a la parcialidad gubernamental de privilegiar el Joropo Llanero por encima de las otras expresiones?
7. ¿Cuál, en su opinión, debe ser el espíritu o formato de las presentaciones sociales del joropo local, considerando que últimamente las presentaciones se han circunscrito a espacios cerrados?
8. Según el cantautor Guillermo Jiménez Leal, el Joropo como costumbre viva ya no existe sino en la historia, ¿Cuál es su opinión al respecto?
9. En su opinión, ¿De dónde debe venir el reconocimiento y reimpulso de nuestra música, el Joropo Oriental?
10. ¿Qué factores considera usted, que han mantenido el Joropo Oriental como expresión popular en el corazón del cumanés?
11. Según su criterio, ¿A quiénes debemos responsabilizar por la divulgación y rescate y del Joropo Oriental en nuestra ciudad?
12. ¿Considera usted que el arte de las joroperas-comparseras de Cumaná, tal como luce hoy día, está destinado a desaparecer o podría rescatarse? Tal como luce hoy día, como visualiza usted el arte de las joroperas-comparseras de Cumaná
13. De acuerdo con su respuesta anterior ¿Considera que el rescate de las comparsas y las danzas de las joroperas, así como las demás expresiones de nuestro joropo debería venir por iniciativa de los cultores populares? En su opinión personal, ¿considera que la Hibridación del Joropo Oriental con otros ritmos sean un paleativo (una motivación frente) al desinterés del público cumanés y un reimpulso de nuestra tradición musical?
14. ¿Considera usted que la modernidad, el capitalismo y la globalización realmente han afectado el desarrollo o evolución natural de las culturas, y por ende, las formas simétricas de coexistencia de las expresiones culturales identitarias, como el Joropo Oriental de la localidad? Y de ser así, ¿Comó se ha logrado tal cosa?

METADATOS

Hoja de Metadatos para Tesis y Trabajos de Ascenso – 1/6

Título	JOROPOIESIS: ESTETIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA EN EL JOROPO ORIENTAL SUCRENSE
Subtítulo	

Autor(es)

Apellidos y Nombres	Código CVLAC / e-mail	
GUERRA CEDEÑO, MARÍA EUGENIA	CVLAC	09.459.923
	e-mail	CEDENOMARIU@GMAIL.COM
	e-mail	
	CVLAC	
	e-mail	
	e-mail	
	CVLAC	
	e-mail	
	e-mail	

Palabras o frases claves:

Joropo oriental sucrense, Patrimonio, cultura, Joropoiesis.

Hoja de Metadatos para Tesis y Trabajos de Ascenso – 2/6

Líneas y sublíneas de investigación:

Área	Sub área
HUMANIDADES Y EDUCACIÓN	LENGUA, CULTURA Y PATRIMONIO
	CULTURAL

RESUMEN

Ante el cerco amenazante de la globalización, es ineludible la activación para la protección de lo que nos hace diversos dentro de un país caracterizado por el mestizaje, como lo es Venezuela. Estuvimos atentas a la revisión de la experiencia estética vivida por personajes representativos de la cultura popular. En tal sentido, escuchamos las voces de los cultores del Joropo Oriental Sucrense, como seres de conocimientos y significados. Buscando: Conocer el devenir histórico del fandango al Joropo oriental Sucrense; Interpretar la trilogía Cultura, Patrimonio e identidad en el mundo-de-la-vida del Joropo Oriental sucrense; Comprender la significación de la experiencia estética narrada por algunos cultores, desde los mundos-de-vida del joropo oriental sucrense; Elaborar construcciones teóricas relacionadas con la estetización de la experiencia vivida -desde-la-relación-creación del joropo oriental sucrense.; y que, enriquecen su denominación como Patrimonio Cultural, en la categoría de bien de interés cultural. La metódica que ejecutamos, fue encauzada por el paradigma cualitativo, bajo las orientaciones filosóficas de la fenomenología Max Van Manen (2003). Enfocamos el fenómeno con una entrevista-narrativa-conversacional realizadas a cuatro cultores-joroperos, las cuales interpretamos siguiendo un enfoque comprensivo-interpretativo. Para, posteriormente, recoger en posturas teóricas, la estetización de la experiencia del mundo-de-vida donde se desarrolla el Joropo Oriental Sucrense e impulsar teóricamente, la categoría Joropoiesis como centro de creación del ser-se Joropero considerando sus dimensiones de creación y ejecución relacionales-afectivas, que facilitan la creatividad como posibilidad humana, para provocar transformaciones y convertir el no-ser en ser.

Hoja de Metadatos para Tesis y Trabajos de Ascenso – 3/6

Contribuidores:

Apellidos y Nombres	ROL / Código CVLAC / e-mail	
BIANNEY CEDEÑO	ROL	C <input type="checkbox"/> A <input type="checkbox"/> S <input checked="" type="checkbox"/> T <input type="checkbox"/> U <input type="checkbox"/> JU <input type="checkbox"/>
	CVLAC	8373871
	e-mail	cedeno.bianney@hotmail.com
	e-mail	
MARIELA DIAZ	ROL	C <input type="checkbox"/> A <input type="checkbox"/> S <input type="checkbox"/> T <input type="checkbox"/> U <input type="checkbox"/> JU <input checked="" type="checkbox"/>
	CVLAC	5704027
	e-mail	fmariela152@gmail.com
	e-mail	
TOMÁS AZÓCAR	ROL	C <input type="checkbox"/> A <input type="checkbox"/> S <input type="checkbox"/> T <input type="checkbox"/> U <input type="checkbox"/> JU <input checked="" type="checkbox"/>
	CVLAC	9298593
	e-mail	tomaseando17@hotmail.com
	e-mail	

Fecha de discusión y aprobación:

Año	Mes	Día
2019	12	13

Lenguaje: SPA _____

Hoja de Metadatos para Tesis y Trabajos de Ascenso – 4/6

Archivo(s):

Nombre de archivo	Tipo MIME
Tesis_NA.doc	Application/word

Alcance:

Espacial: _____ (Opcional)

Temporal: _____ (Opcional)

Título o Grado asociado con el trabajo:
DOCTORA EN PATRIMONIO CULTURAL

Nivel Asociado con el Trabajo: DOCTOR

Área de Estudio: EDUCACIÓN MENCIÓN CASTELLANO

Institución(es) que garantiza(n) el Título o grado: UNIVERSIDAD
LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE

Hoja de Metadatos para Tesis y Trabajos de Ascenso – 5/6



UNIVERSIDAD DE ORIENTE
CONSEJO UNIVERSITARIO
RECTORADO

CU N° 0975

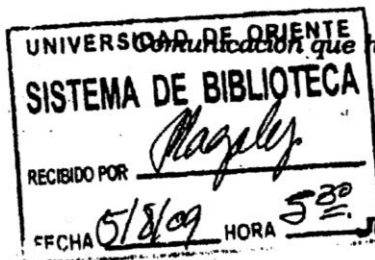
Cumaná, 04 AGO 2009

Ciudadano
Prof. JESÚS MARTÍNEZ YÉPEZ
Vicerrector Académico
Universidad de Oriente
Su Despacho

Estimado Profesor Martínez:

Cumplo en notificarle que el Consejo Universitario, en Reunión Ordinaria celebrada en Centro de Convenciones de Cantaura, los días 28 y 29 de julio de 2009, conoció el punto de agenda **"SOLICITUD DE AUTORIZACIÓN PARA PUBLICAR TODA LA PRODUCCIÓN INTELECTUAL DE LA UNIVERSIDAD DE ORIENTE EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UDO, SEGÚN VRAC N° 696/2009"**.

Leído el oficio SIBI – 139/2009 de fecha 09-07-2009, suscrita por el Dr. Abul K. Bashirullah, Director de Bibliotecas, este Cuerpo Colegiado decidió, por unanimidad, autorizar la publicación de toda la producción intelectual de la Universidad de Oriente en el Repositorio en cuestión.



Comunicación que hago a usted a los fines consiguientes.

Cordialmente,

[Signature]

JUAN A. BOLAÑOS CUNVELO
Secretario

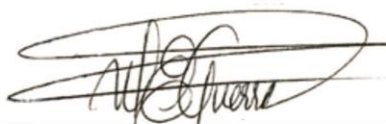


C.C: Rectora, Vicerrectora Administrativa, Decanos de los Núcleos, Coordinador General de Administración, Director de Personal, Dirección de Finanzas, Dirección de Presupuesto, Contraloría Interna, Consultoría Jurídica, Director de Bibliotecas, Dirección de Publicaciones, Dirección de Computación, Coordinación de Telemática, Coordinación General de Postgrado.

JABC/YGC/marija

Hoja de Metadatos para Tesis y Trabajos de Ascenso- 6/6

Artículo 41 del REGLAMENTO DE TRABAJO DE PREGRADO (vigente a partir del II Semestre 2009, según comunicación CU-034-2009) : “los Trabajos de Grado son de la exclusiva propiedad de la Universidad de Oriente, y sólo podrán ser utilizados para otros fines con el consentimiento del Consejo de Núcleo respectivo, quien deberá participarlo previamente al Consejo Universitario para su autorización”.



MARÍA EUGENIA GUERRA CEDEÑO
AUTORA



DRA. BIANNEY CEDEÑO
ASESORA