

# **La cultura residencial vino por la revancha**

**González-O., Enrique**

---

**Enrique González O.:** Sociólogo venezolano. Jefe de la Cátedra de Pensamiento Latinoamericano de la Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela-UCV, Caracas. Asesor de la Dirección de Desarrollo Regional del CONAC Consejo Nacional de la Cultura.

---

*Venezuela vivió una relación especial entre cultura, juventud y política en la década de los años 60. La primacía de las políticas partidistas sobre las culturales generó logros pero también limitaciones, entre estas últimas: la ideologización de esta subordinación hasta transformarla en el único modelo posible de vinculación, lo cual redundó en orientaciones reductoras del hecho cultural. La década de los 70 significó el comienzo de la rectificación de esta conducta y el cambio de las vanguardias estéticas representadas por la literatura y la plástica hacia la música. Entre los 60 y los 90 los movimientos culturales residenciales sufrieron cambios fundamentales: de relegados a protagonistas principales*

La década de los años 60 significó para el asunto cultural en Venezuela uno de sus momentos más explosivos y significativos en el siglo XX. Nos referimos al arte y a la cultura del ámbito académico, en el cual la lucha clásica entre oficialidad y vanguardia adquirió violentos ribetes políticos. Es conocida la década del 60 como la década de la guerra, los enfrentamientos entre una juventud inspirada por la revolución Cubana y por la represión betancourista (Rómulo Betancourt fue presidente de la República entre 1958-1963), contra una democracia que ensayaba sus primeros pasos, lucha que tuvo de escenario a toda Venezuela: campo y ciudad, calle y universidades.

El arte jugó parte importante en este enfrentamiento; plástica y literatura ocuparon las primeras trincheras. El mundo intelectual fue atravesado en todos sus ejes por este clima de lucha, la mayoría del mejor talento joven disponible fue puesta al servicio de la idea de cambio radical, de enfrentamiento visceralmente existencial contra lo oficial. Lo oficial intelectual, sumamente mermado a comienzos de la década,

soportó a duras penas el andamiaje institucional ante la avalancha de críticas y cuestionamientos de que fue objeto.

Pero la década siguió avanzando y el poder se afianzó en elecciones democráticas, comenzó el gobierno de Raúl Leoni (1963-1968); se consolidó el régimen y empezó a vislumbrarse la derrota de las posiciones radicales. La victoria por la vía escogida no era posible; la izquierda armada y por lo tanto la izquierda cultural habían sido vencidas.

Pero esta izquierda cultural estaba conformada con gran parte del mejor talento disponible de la época, de ahí que el Estado venezolano decide ¿«incorporarlos», «rescatarlos», «encuadrarlos»? Para tal fin crea el INCIBA (Instituto de Cultura y Bellas Artes), el Estado se dota de un aparato moderno y especializado para la administración cultural, la cultura ya no es subsumida como actividad menor en otras dependencias estatales (Secretaría de Cultura del Ministerio del Trabajo o del Ministerio de Educación Nacional), sino que se le reconoce su peso beligerante, anunciador a su vez del peso específico que los sectores sociales vinculados al quehacer artístico tenían ya en Venezuela.

La acción cultural impugnadora de los 60, amén de ser propiamente cultural (tradicional disputa entre los tradicionalistas y vanguardistas en el arte), era por sobre todo política partidista. Y los escenarios sociales en los cuales se desarrolló esa lucha fueron los circuitos formalizados del saber: universidades, galerías, museos y ateneos. El espacio social de la calle aparecía como un paisaje lejano, mudo e inalcanzable.

### ***Partidos y nuevos actores culturales***

Bajo el signo de la derrota comienzan los 70 para la izquierda político-partidista y cultural. Sobre esta última el peso de la derrota es desigual, de acuerdo al talento y a su mayor o menor capacidad de reciclaje político. El Estado va incorporando algunos de los personajes de la vanguardia cultural a los puestos de comando cultural institucional y éstos abren las puertas para aligerar la llegada de los otros. Desprovisto de la necesidad de lo «político» urgente y militante, el arte plástico y literario se concentra más en los procesos estrictamente estéticos, los autores se dedican a su obra individual, la participación política-cultural disminuye sensiblemente.

Los jóvenes del 60 son menos jóvenes en el 70, «maduran». Hay quienes continúan su militancia político-partidista en los mismos términos que en la década anterior, es decir prevalencia de lo político-partidista por encima de las preocupaciones estéticas, basada en las premisas de que es más importante el cambio «político» que el cultural y que este último no es posible sin el primero, por lo tanto se impone la conclusión de que el artista está al servicio de «los políticos» (entiéndase los jefes del aparato partidista).

Lo anterior era el cuadro de la relación existente entre las vanguardias artísticas del 60 y la acción política en la década de los 70. Pero las vanguardias no resumían toda la acción cultural, sino fundamentalmente los canales formalizados del saber; en otros ámbitos de la sociedad comenzaban a suceder cosas distintas.

La izquierda cultural quedó agrupada en cuatro sectores (no totalmente orgánicos): 1) los que decidieron entrar política y culturalmente en las entidades estatales; 2) aquella vinculada a los principales partidos de izquierda (como el MAS, por ejemplo), cuyo escenario de acción eran los circuitos formalizados de la cultura (cine y teatro universitario, ateneos); 3) la vinculada a los principales partidos de izquierda, cuyo escenario era la calle y los sectores populares de barrios y áreas rurales; y 4) por último, la relacionada con los partidos más pequeños de la izquierda (el PRV), cuyo escenario era idéntico al anterior.

Sobre estos dos últimos es que voy a centrar mis reflexiones, por varias razones: esta izquierda cultural de base va a proponer una acción político-cultural radicalmente distinta a la efectuada en la década del 60. Los cambios ocurrirán en dos sentidos: cambio de objeto cultural (de la cultura académica a la cultura residencial popular) y cambio de escenario de realización social (del ámbito del saber formalizado, como las universidades, al espacio social de las comunidades residenciales populares urbanas y rurales).

Estos dos grupos de izquierda cultural de base, uno relacionado con el MAS (Movimiento al Socialismo) y otro con el PRV (Partido Revolucionario de Venezuela), serán los ejes por los que pasará la acción cultural-política en las comunidades residenciales, al menos durante el lapso 1975-1982. A estos elementos se les aunará el cambio de especialidad artística dominante en el papel de vanguardia: de la plástica y literatura de los 60, al papel de la música en los 70 y 80. Esta vanguardia musical se expresará a través de dos especies, en algunos casos coincidentes pero básicamente diferentes: la música residencial popular moderna, altamente politizada en sus letras (Alí Primera, Gloria Martín y Los Guaraguaos) y la música residencial

popular tradicional, reivindicadora de la diversidad cultural regional de Venezuela (Un solo pueblo, La patria y su gente y el Grupo Candela).

Tendríamos así cuatro factores a considerar para comprender los fenómenos ocurridos en la relación cultura-política-juventud durante la década de los 70 e inicios de los 80: la vanguardia musical popular moderna; la vanguardia musical popular tradicional; la izquierda cultural de base (relacionada con el PRV) y la izquierda cultural de base (relacionada con el MAS).

### ***La vanguardia musical popular moderna***

La relación política-cultura que afectó a la juventud en la década de los 70 fue la música. A diferencia de los 60, el arte musical será la vanguardia en la confrontación con el orden establecido. El papel que jugaron la plástica y la literatura (especialmente la poesía), será sustituido por la música.

Dentro de las dos corrientes de especies musicales, hubo una más politizada-partidizada, la de la música popular moderna, que en Venezuela se constituyó en un movimiento de masas con gran poder de convocatoria. Sus antecedentes más inmediatos en América Latina quizás puedan rastrearse en el Chile desde finales de los 60 y comienzos de los 70, en todo ese proceso político que culminó con la llegada de Allende a la presidencia y su posterior asesinato.

Influencia la hubo por supuesto, pero no podría afirmarse que el movimiento venezolano fue una simple copia; por el contrario, los elementos de originalidad vendrán convocados por la diversidad de géneros participantes de la Nueva Canción. Una de sus máximas exponentes, la hoy profesora de la Escuela de Arte de la Universidad Central de Venezuela, Gloria Martí, nos dice al respecto:

«Apareciendo aproximadamente a principios de los 70, dio y dejó testimonio de su tiempo. Entre otros, sus representantes fueron Alí Primera, Gloria Martín, Soledad Bravo, Lilia Vera y los grupos Ahora y Guaraguao. Sobre la Nueva Canción funcionó el poder, borrándola en lo que pudo y ella funcionó sobre el poder, resistiendo a su manera (...) La Nueva Canción Venezolana significó exactamente eso: un acto de dignidad frente al poder. 'Salió' sin precauciones. Pocas veces, y menos aún en países con gobiernos de la llamada 'democracia representativa', se dio un movimiento cultural opositor tan diverso y tan solidario. Opositor, porque se definió contra el sistema colocándose junto a los sectores populares y proponiendo un cambio estructural. Diverso, porque quienes le dieron impulso, se colocaron por encima de

sus propias pertenencias grupales o partidistas (casi me atrevería a decir que este movimiento si bien contó con el apoyo de algunas organizaciones, existió a pesar de los partidos). Solidario, porque expresó y acompañó (lo cual, en mi opinión, es importantísimo) los grandes problemas nacionales: anduvo consolidando grupos de base y frentes culturales, anduvo con los gremios, anduvo con los bananeros, anduvo con los trabajadores textiles y con los de otras grandes industrias, anduvo con los presos (con los llamados 'comunes' y con los que el gobierno no quería llamar presos políticos), anduvo creando - además de canciones -, casas de cultura y comités de derechos humanos. A mí me parece cardinal esta característica de la Nueva Canción entre nosotros. Y me parece importante, por dos motivos. En primer lugar porque este canto rompió silencios interiores. Efectivamente, en la Venezuela 'democrática' cantarle a Venezuela desde adentro, como conciencia crítica, no fue - ni es - tan sencillo. En segundo lugar porque este canto se reafirmó así mismo, atendiendo a la razón de lo necesario y no de lo 'conveniente'... Ya para los 70, el Estado venezolano se 'exportaba' como modelo de progreso y como garante del pleno ejercicio de derechos y libertades. Aquí llegaron exilados de todas partes y todos contaron con nosotros; para todos y por todos se cantó (...) Asimismo, la 'cantoría' fue un factor de unidad y referencia que, por el respeto que se hizo tener y por la relación respetuosa que mantuvo con otros creadores, cuando hizo grandes convocatorias logró aglutinar a los sectores más disímiles: ejemplo de ello fueron los primeros Festivales por la Libertad, donde participaron artistas de diferentes ideologías, quienes, además de cantar en los eventos, trabajaron al lado de familiares y amigos de los presos políticos, visitaron a éstos en el Cuartel San Carlos y se pronunciaron públicamente a su favor»<sup>1</sup>

### ***La vanguardia musical popular tradicional***

Hablar de la juventud de las comunidades residenciales populares urbanas y la música de finales del 70 y de parte del 80, es convocar el nombre del grupo musical Un Solo Pueblo. No porque haya sido el único grupo participante, pero sí por ser el más representativo y emblemático y el que propulsó la ruptura con la manera como se había trabajado la música popular tradicional venezolana en los espacios comunicacionales de los mass medias y de las grandes urbes, desde la década de los cuarenta, es decir: Un Solo Pueblo inaugura una manera de vincular lo tradicional con el entorno nacional, en el siglo XX.

---

<sup>1</sup>Gloria Martín: «El Cantar de los Cantores», II Congreso Nacional Universitario sobre Tradición y Cultura Popular, Maracaibo 12-15/6/1991, mimeo.

Esta nueva manera de vincularse con la música tradicional se expresará en diferentes aspectos: trabajar la proyección musical popular en primer grado; realizar recopilación de campo; incorporar nuevas regiones musicales y crear un movimiento sociocultural de reivindicación de la cultura musical.

El musicólogo argentino Carlos Vega teorizaba acerca del fenómeno cultural que significa presentar un hecho cultural residencial popular tradicional en un contexto diferente al de su origen y lo denominaba proyección folklórica. Esta proyección se realizaba cuando por ejemplo un grupo de músicos de la provincia de Córdoba era presentado en Buenos Aires en el teatro Colón, o en un colegio de educación primaria, o por la radio o la TV. Esta proyección era variada y por lo tanto diversa en sus denominaciones. Cuando la misma se hacía tratando de representarla lo más parecida a como se efectuaba en su comunidad de origen (contando - o no - para ello con los propios cultores), se hablaba de proyección en primer grado. Cuando se modificaba en algunos elementos esenciales, se denominaba proyección de segundo grado. Y cuando simplemente la música folclórica había servido como inspiración para la creación de otras obras, estábamos en presencia de una proyección de tercer grado.

En Venezuela, los tipos de proyección realizados hasta ese momento por grupos musicales urbanos no cultores eran básicamente los de segundo y tercer grado. Desde finales de la década de los 40 y de los 50 se hicieron célebres los grupos musicales de Juan Vicente Torrealba y Los Torrealberos (en sus diversos momentos y con sus distintos conflictos internos); y cantantes como Mario Suárez, Adilia Castillo y Rafael Montaña, quienes realizaban una proyección de segundo grado. Y Hugo Blanco y su Conjunto, quien realizaba una proyección de tercer grado.

Nos atreveríamos a sugerir, como hipótesis de trabajo, que toda proyección de segundo y de tercer grado se caracteriza por buscar un acercamiento con otros campos culturales diferentes al residencial. Es decir, en las proyecciones de segundo y tercer grado encontramos una importante presencia de concepciones estéticas y tradiciones del conocimiento distintas a las culturas residenciales populares, bien sea por desconocimiento de éstas; o por un rechazo de las mismas; o simplemente guiados por la búsqueda de una creación individual. En el caso de las anteriormente mencionadas se destaca el acercamiento a la estética del campo cultural industrial-masivo, caracterizada por una reducción de las particularidades en la búsqueda de un sonido homogéneo que pudiera ser «universal», al despojarse cada vez de sus elementos diferenciadores que testimoniaban su origen cultural venezolano. De ahí el intento de «suavizar» o «estilizar» el joropo por parte de Torrealba y Suá-

rez, utilizando sólo la especie del paisaje «valseo» y desechando especies más agresivas musicalmente como la quirpa y el seis por derecho. O lo realizado por Hugo Blanco, en una proyección de tercer grado, con el «ritmo orquídea». Este acercamiento a la estética de lo «comercial» ya había sido puesto en práctica en las primeras décadas del siglo XX en la industria discográfica en los EE.UU.

Otra forma de la proyección de tercer grado (estéticamente más noble), la constituyó el movimiento de compositores nacionalistas liderados por el maestro Vicente Emilio Sojo, quienes desde la década del 40 utilizaron el folclore venezolano como inspiración y crearon obras como Margariteñerías de Carreño, la Misa Criolla de Mele Lara y otras obras sinfónicas que intentaban relacionar las culturas residenciales populares con el campo cultural académico, a la manera como lo había realizado Villalobos en Brasil.

En la década del 60 surgió un grupo musical que intentaría relacionar el folclore con la cultura académica pero no en obras para orquestas sinfónicas o de cámara, sino con el género de la canción, basándose en una proyección de segundo grado: me refiero al quinteto Contrapunto. Este conjunto innovó tanto en el uso del contrapunto (venido de la experiencia académica de los participantes), como en la incorporación de la música folclórica de otras regiones, especialmente de Margarita debido al origen de su fundador y en la incorporación de especies musicales hasta ese momento prácticamente no trabajadas en proyección, como fueron la quirpa (en inmortal interpretación de Jesús Sevillano) y el canto de pilón (en la voz de la soprano Morella Muñoz).

Estos eran los antecedentes fundamentales en la manera de relacionar la música popular tradicional con un contexto distinto al de la comunidad primigenia, hasta la llegada de Un Solo Pueblo.

### ***Proyección de la música popular***

La innovación de Un Solo Pueblo se basó en su insistencia por realizar proyecciones de primer grado, lo más cercanas al modo como se ejecutaban en su lugar de origen. La opción de este género musical implicó varias consecuencias. Como por ejemplo la búsqueda de la información en el seno de las comunidades rurales y urbanas en donde se originaba la música; a su vez esto trajo, concomitantemente, el que Un Solo Pueblo se vinculara a estas comunidades y a continuación, el éxito comercial obtenido sirviera de modelo para que los grupos comunitarios intentaran

por cuenta propia andar los caminos recién abiertos del reconocimiento público y financiero a la música popular tradicional.

Al unir la proyección de la música popular tradicional con la recopilación in situ, se estaba gestando una alianza entre las nuevas vanguardias musicales y las comunidades residenciales, al contrario de la década del 40 hasta los tempranos 70, cuando las comunidades reales eran simplemente el telón de fondo de donde supuestamente se había extraído una música «primitiva» que se había logrado «estilizar» gracias a la creatividad de algunas individualidades. La acción de Un Solo Pueblo valorizará la imaginación popular e incluso la colocará como paradigma para su propia acción cultural musical.

Al aporte de la reivindicación de la calidad estética de lo popular se unirá el que Un Solo Pueblo contribuye, como ninguno hasta ese momento, a mostrar la diversidad de las culturas regionales especialmente las de la costa y las de las comunidades criollas afroamericanas. Estas culturas musicales son mostradas en su complejidad y riqueza, y se constituyeron en una reivindicación del aporte musical afroamericano en Venezuela. El repertorio de los grupos señalados en el aparte anterior se limitaba fundamentalmente a la música de influencia ibérica.

Al escoger Un Solo Pueblo trabajar la proyección musical popular en primer grado; realizar recopilación de campo e incorporar nuevas regiones musicales, crearon un movimiento sociocultural de reivindicación de la cultura musical popular tradicional, que aún hoy existe y se perfila su continuidad para el siglo XXI. En numerosas localidades del país aparecieron grupos semejantes a Un Solo Pueblo, como La Patria y su Gente en Petare; Grupo Candela (estado Zulia); Grupo Guaricongo en Tacarigua de Mamporal (estado Miranda); Raíces de Chuspa (DF); Grupo Luango (Yaracuy), Grupo Paria (estado Sucre); Grupo Vera (estado Aragua) y otros.

Estos grupos se vincularon con las comunidades estudiadas, apoyaron sus reivindicaciones y sobre todo convirtieron a la música popular tradicional en el principal objeto a ser reivindicado. Mientras que las vanguardias político-culturales de los 60 reivindicaban lo político extraartístico cultural, estas vanguardias de los 70 y 80 reivindicarán lo cultural como lo propiamente político, alejándose sensiblemente de las políticas partidistas, creando su propio espacio político cultural. La industria del disco no les obligará a «comercializar» su música en el sentido de los músicos de los 40-60 (Torrealba y Suárez, por ejemplo), sino que descubrirá la importancia de un mercado interno para consumir la música de proyección en primer grado,



convirtiéndose esta acción cultural en una acción de la nueva relación política-cultural.

Pero paralelos a estas vanguardias musicales-culturales, los partidos políticos continuarán operando de manera significativa, al menos hasta 1983, tal como veremos en el próximo aparte.

### ***La izquierda cultural de base: el PRV***

El Partido de la Revolución Venezolana (PRV), había surgido como un desgajamiento del Partido Comunista de Venezuela (PCV), a mediados de la década del 60, debido a que insistían en la prolongación de la lucha armada y estaban en contra de la teoría del «repliegue táctico» y de la pacificación, emprendida por el PCV. El principal líder del PRV era el comandante guerrillero (hoy pacificado) Douglas Bravo. Ellos continuaron participando en la lucha armada hasta principios de los 70 cuando, reconocida la derrota, decidieron realizar trabajo legal vinculándose a los sectores populares en sus lugares de trabajo y de residencia.

Una de estas líneas de acción fue la cultural, entendida como el enfrentamiento a la penetración cultural estadounidense y a su vez como una de las maneras orgánicas de tener presencia en los escenarios civiles populares, para aumentar tanto su influencia política como su crecimiento como partido político.

Es así que como dirección nacional el PRV plantea una política cultural hacia los sectores populares y le da prioridad a la misma en la medida que observa la gran participación que va convocando. Podríamos afirmar que fue el PRV el único grupo de la izquierda autodenominada marxista, que realizó una política coherente en relación con el trabajo cultural en el seno de los sectores populares, distanciándose de la práctica común en la izquierda de diseñar políticas culturales sólo para las élites culturales nacionales ubicadas las mismas en los circuitos formalizados de la acción cultural como lo son las universidades y los ateneos y casas de la cultura. Esta política cultural del PRV descansaba en los siguientes supuestos: 1) ante la existencia de una cultura dominante, la alternativa era fortalecer una cultura popular que diera la batalla ideológica; 2) el trabajo cultural en las comunidades populares era un camino probadamente eficaz para aumentar la influencia política del PRV; 3) esta influencia política podía y debería ser convertida en un crecimiento orgánico de las organizaciones de masas que servirían de correa de transmisión de las líneas del partido (en la clásica definición leninista) y 4) por último esta influencia política debería conducir a un crecimiento del propio PRV.

Bajo la guía de esas premisas se desarrolló la acción cultural de base del PRV, logrando impacto importante en varias zonas del país con un momento culminante que fue el movimiento por los Poderes Creadores del Pueblo Aquiles Nazoa, celebrado en la ciudad de Barquisimeto a mediados de los 70. Dieron origen a la creación de varios frentes culturales como la Unión Cultural de Barrios en Barquisimeto (estado Lara), Frente Cultural en Río Caribe (estado Sucre), en el estado Mérida, y otros y con gran influencia en la gestación y consolidación inicial del movimiento de la Nueva Canción.

Es posible afirmar que fue el PRV el grupo de izquierda que sostuvo una política cultural hacia los sectores populares coherente y permanente hasta que produjo su propio agotamiento. Este declive de la influencia del PRV en el movimiento cultural residencial popular venezolano obedeció a las siguientes causas:

1) Al estar íntimamente ligado la acción cultural a la acción del partido, la declinación de éste trajo consigo la declinación de la acción cultural. El PRV fracasó, debido entre otras cosas, a su escasa significación electoral, en momentos en que la izquierda había aceptado participar de las reglas de las elecciones nacionales (especialmente 1973 y 1978), y que en el país se había creado el fenómeno político de la bipartidización entre AD y Copei, con un tercero lejano encarnado en el MAS. Al aumentar la importancia de la acción electoral, era lógico que cualquier organización política que tuviese escasa presencia en ese escenario tendiera a mermar.

2) Ante un PRV disminuido, los trabajadores culturales sintieron la necesidad de aflojar (y romper) los lazos que los unían al mismo, tanto como militantes partidarios como militantes de las organizaciones culturales, ya que tales lazos impedían el desarrollo de la acción cultural, debido a la prioridad en tiempo que había que dedicar a un PRV en dificultades, que quitaba energías para las actividades culturales y también para eludir la represión que el gobierno de Luis Herrera Campíns (1979-1983) ejercía en contra de las organizaciones culturales populares.

3) Y por último, el supuesto teórico que planteaba que ante la existencia de una cultura dominante la alternativa era fortalecer una cultura popular que diera la batalla ideológica, trajo aparejado visiones simplistas y sectarias del asunto que acabaron convirtiéndose en un obstáculo epistemológico para el crecimiento del conocimiento - por parte de dichos grupos - de la cultura venezolana; del aumento del radio de la acción cultural y de la perfección estética: generándose una repetición de esquemas convertidos en lugares comunes («esto sí es cultura, cultura popular», famoso eslogan del momento), que impedían un desarrollo de las expresiones ar-

tísticas. Motivados por tal situación, los grupos artísticos se debatían entre quedar sumidos en la repetición y por lo tanto no desarrollar la creatividad o romper el lazo orgánico con el PRV. Esta última opción finalmente fue el camino escogido por la mayoría de las experiencias culturales.

### ***La izquierda cultural de base: el MAS***

Al contrario del PRV, el MAS\* había diseñado una política hacia las élites del arte y del saber, vinculadas a los principales centros del campo cultural académico: las universidades, ateneos, casas de la cultura, museos de arte, galerías y otros, la cual le había resultado altamente exitosa. Por eso no había durante la década de los 70 y de los tempranos 80 - políticas hacia los sectores populares residenciales, por lo que el surgimiento de dichas políticas se ubica en los estamentos de base de la organización y no en la cúspide de la dirección nacional. Tal eventualidad va a marcar una diferencia neta entre el MAS y el PRV, en cuanto a la relación partido político-movimiento cultural.

Mientras en el PRV la definición de políticas culturales para los sectores populares era prioritaria y objeto de tratamiento en la dirección nacional, en el MAS era un asunto marginal que no ocupaba la atención de la dirección nacional. Es el caso concreto de lo ocurrido en la ciudad de Caracas, asunto sobre el cual reflexionaré a continuación.

En 1976 se plantea en la dirección parroquial de El Valle la formación de la secretaría de cultura, con el fin de atender los asuntos culturales residenciales. Los que asumieron y desarrollaron tal proposición eran trabajadores culturales quienes en los lugares donde vivían (Barrio Zamora, calle 2, 8, 14 y 15 de Los Jardines de El Valle y otros), ya realizaban animación cultural y que reunían la doble condición de ser militantes culturales y militantes del MAS.

Esta política cultural del MAS descansaba en algunos supuestos similares a los definidos en el caso del PRV:

- 1) Ante la existencia de una cultura dominante, la alternativa era fortalecer una cultura popular que diera la batalla ideológica.
- 2) El trabajo cultural en las comunidades populares era un camino probadamente eficaz para aumentar la influencia política del MAS.

3) Esta influencia política podía y debería ser convertida en un crecimiento orgánico de las organizaciones de masas.

4) Y por último esta influencia política debería conducir a un crecimiento del propio MAS.

Las diferencias más significativas con el PRV era las siguientes:

1) Por ser políticas trazadas desde la base partidista, no había injerencia de las instancias superiores de dirección, antes bien lo que hubo fue indiferencia.

2) Por el rechazo explícito de la concepción leninista por parte del MAS, no se consideraban a las organizaciones culturales como correas de transmisión, sino mas bien como organizaciones que deberían mantener su autonomía.

Estas diferencias con el PRV fueron las que a la larga llevaron al fracaso y a la cancelación de la acción cultural del MAS en los sectores residenciales populares. Pues al no ser las políticas culturales hacia los sectores populares parte importante de la estrategia del MAS, la indiferencia hacia las mismas era la tónica dominante en las instancias superiores de dirección, produciendo en el militante y dirigente medio una clara diferenciación entre su acción partidista y su acción cultural, cuestión que arrojaba numerosos problemas en cuanto al tiempo de dedicación a cada una de ellas y el saber que la militancia cultural no traía consigo ningún reconocimiento por parte del MAS.

Esta separación beneficiaba a la acción cultural que nunca se vio presionada por intereses partidistas inmediatos, salvo cuando llegaron las elecciones de 1983.

La militancia de base del MAS en Caracas había logrado desarrollar un trabajo cultural a través de la creación y desarrollo de redes de grupos culturales, las cuales fueron creciendo en la medida en que se colocaban en contacto con otros grupos culturales independientes o vinculados a partidos políticos (tanto de izquierda como de AD y Copei). Este desarrollo llevó a la creación en 1982 de la Federación Metropolitana de la Cultura Popular (FEMECUP), cuyo comité ejecutivo estaba conformado de manera pluralista en lo partidista , en las tendencias estéticas y en lo gremial. La FEMECUP sirvió de modelo para la creación de la Federación Vargas de la Cultura Popular (municipio Vargas); la Federación Guariqueña de la Cultura Popular (FEGUACUP, estado Guárico) y otras. Para el año de 1983, al sentirse la presión electoral sobre la FEMECUP, y ante el peligro de división que encerraba

el que se apoyara a cualquier candidato, la FEMECUP decidió disolver su comité ejecutivo y que cada quien individualmente se dedicara al apoyo del trabajo cultural de base como efectivamente se hizo.

Esta autodisolución marcó también el comienzo del fin de la injerencia políticopartidista en la acción cultural de base en Caracas, acelerándose el proceso de distanciamiento de los partidos políticos de las agrupaciones culturales, pero ya estamos hablando de la nueva tendencia que veremos a continuación.

### ***Las décadas de los 80 y los 90***

El desarrollo de la década de los 80 verá aparecer una tendencia que se perfilará dominante para la década de los 90: la independización de la cultura de la política externa a ella misma, revalorizando el espacio político de lo propiamente cultural. Cerradas las alcabalas de los partidos políticos y de las ideologías a las cuales rendir cuentas, los sujetos culturales comunitarios concentrarán sus energías en el crecimiento de su acción cultural, en la reflexión sobre el hecho cultural; su estética, su impacto en la comunidad residencial o en la comunidad nacional, la creatividad como búsqueda permanente.

Continuará el papel protagónico del movimiento musical como vanguardia cultural juvenil, ahora en tres vertientes básicas: la popular tradicional, la popular moderna de raíz caribeña y la popular moderna de raíz sajona (el rock nacional). Estas vanguardias estéticas estarán profundamente relacionadas con otros sujetos culturales institucionales como lo son el Estado (Ministerio de la Cultura, alcaldías) y las empresas privadas (la industria del disco, las fundaciones como la Polar y la Bigott). Estas vanguardias plantearán claramente su deseo de convertir su especialidad cultural en un modo de vida, tendiendo por lo tanto a la profesionalización y a la ampliación del aparato cultural de la sociedad civil y de la sociedad política. El Estado y las empresas privadas incorporarán la cultura a sus preocupaciones cotidianas bien sea por imagen institucional o por la necesidad de producir políticas para el uso del tiempo libre, generando un espacio en su planificación anual y en su presupuesto.

Los sectores culturales residenciales populares accederán al menos sus núcleos dirigentes - a la formación especializada introduciendo la modernización de su gestión cultural (la principal vía de adquisición de estos saberes se realizará a través del Centro Latinoamericano y del Caribe para el Desarrollo Cultural, CLACDEC) y a cuotas presupuestarias simplemente impensables en las décadas anteriores, lo

que se ha traducido en una consolidación del área cultural en la sociedad civil, que sostiene que su principal aporte a Venezuela es el desarrollo cultural; la democratización de la cultura en su producción, circulación y consumo.

La cultura ha recuperado su autonomía relativa en relación con otros fenómenos de la sociedad, se ha «despartidizado» y ha asumido su rol como creadora de mensajes. Lo tradicional y lo moderno conviven pero con escasa relación. La experimentación estética es minoritaria en comparación con la producción bajo la óptica del mercado. La creatividad se concentra en grupos subterráneos de música caribeña, rock y popular tradicional. La creatividad tropieza con otros obstáculos y genera otros reclamos. En relación con las corrientes musicales, los artistas descubren la falta de investigaciones previas que les permitan avanzar más rápidamente; señalan acusadoramente cómo las universidades, despegadas de la vida cultural más viva del país, no están en capacidad de orientar con su saber porque simplemente han vivido de espaldas a la calle.

Al comparar la acción político-cultural de los 90 con la de los 60, observamos como de una primacía de lo político-partidista sobre lo cultural, hemos pasado a la primacía de lo cultural como política y al rechazo total de lo político-partidista. Ese cambio desgarró varias experiencias humanas y abrió otras posibilidades. Pero también señaló otras debilidades ocultas del campo cultural académico: su desvinculación del país, la falta de compromiso ético con la generación de conocimiento que debería ser su principal función. La vanguardia cultural se hizo en la calle y sigue en la calle: la cultura vino por la revancha.

\*El autor de este ensayo fue secretario de Cultura de la dirección parroquial del MAS-Valle (la segunda parroquia de Caracas, con una población estimada de 400.000) en 1976 y secretario de Cultura del comité regional del MAS-Caracas desde 1980 hasta 1984. Igualmente fue presidente de la Federación Metropolitana de la Cultura Popular (FEMECUP), 1982-1983. Con esta información el lector podrá tener una idea acerca de mis propios obstáculos epistemológicos en la narración de los hechos en los cuales fui uno de los principales protagonistas.

### **Referencias**

\*Martín, Gloria, EL CANTAR DE LOS CANTORES - Maracaibo, Venezuela, II Congreso Nacional Universitario sobre Tradición y Cultura Popular. 1991.

Este artículo es copia fiel del publicado en la revista Nueva Sociedad N° 117 Enero-Febrero de 1992, ISSN: 0251-3552, <[www.nuso.org](http://www.nuso.org)>.