AAQ6895

TESIS
COS2006
S35

Universidad Católica Andrés Bello

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Mención Artes Audiovisuales

Trabajo de Grado

SE MUESTRAN CAMALEONES NOCHE Y DÍA

-40 retratos a músicos en Caracas-

Tesista: Mariana Santana

Tutor: Marcelino Bisbal

Caracas, Septiembre de 2006

AGRADECIMIENTOS

A la luna coqueta que a veces sonríe, otras se esconde. A la ciudad que nos hace residentes. A las manifestaciones humanas que en ella se gestan. A las causas y consecuencias de lo imprevisto. A lo dicho y lo que falta por decir. A las noches de insomnio buscando un culpable. A las cosas inalcanzables que llegan con guantes de seda a tocar tu puerta. También a las interminables... y a las inevitables. A los retos que guardas debajo de la cama. A los angustiados rojos ante un inminente ataque de gula. A los músicos, camaleones y magos. A los viajes que no necesitan movimiento. A la fotografía, que me hace ver por las ventanas, a través de los carros, con los pies cuando camino, de forma muy indiscreta las rarezas y con el corazón para buscar respuestas. Al desamor que muchas veces inspira. Al esposo de Marlene, señor de barba y gran corazón. A las puertas que se abren y al valor de atravesarlas. A los que llenaron de estrellas las noches negras: mi madre causa y compañía de todas mis mejores energías, al padre que llegó con pájaros y balones de fútbol, a la semilla que conmigo vino al mundo, a dos pequeñas que roban suspiros y llenan de luz con poderosas sonrisas, a mi ala derecha de nariz pequeña y pestañas grandes, a la de al lado (ala izquierda) con su risa contagiosa y acertada palabra, a la extranjera de hermosos vestidos y razonamientos que superan la lógica, a los que se esperan y nunca llegan, y a los ausentes... Por recordarme a los que si valen la pena.

ÍNDICE

Agradecimientos 2

Introducción 4

Primera Parte: **Cuando la música es comunicación** (A modo de marco teórico) 7

Capítulo I: **¿Industria cultural, Industria musical?** 8

Capítulo II: **Importancia de la música como fenómeno social y cultural** 16

II.1.- La música como expresión de la cultura 17

II.2.- Música e identidades 21

Capítulo III: **Cómo se ve la música** 25

Capítulo IV: **Sonoridad Caraqueña** 35

IV.1.- Identidad musical de Caracas 39

IV.2.- Músicos caraqueños: Camaleones detrás del sonido 43

Segunda Parte: **Música y fotografía** 45

Capítulo V: **Retratar músicos** 46

V.1.- El músico: personaje onírico y humano 47

V.2.- William Claxton: fotógrafo del Jazz 48

V.3.- El ensayo fotográfico 50

V.4.- El músico: 40 fotogramas 51

Capítulo VI: **Se muestran camaleones noche y día** (fotografías) 54

Algo parecido a unas conclusiones 56

Bibliografía 59

INTRODUCCIÓN

A través de la historia la fotografía ha sido instrumento de apoyo y sustento para diversas manifestaciones humanas como la pintura, la política, la prensa, la publicidad, para la paz o la guerra así como para otros fines: "en su origen y evolución, todas las formas de arte revelan un proceso idéntico al desarrollo interno de las formas sociales" (Freund, 2004: p.15). Ha sido también punto de partida para los medios de masas, pues sin ella no existirían el cine ni la televisión. Sin ella no hubiésemos podido ver la guerra de Vietnam (revista *LIFE*), la superficie de la luna o a la ciudad de Caracas en los años 30. Es, entonces, un instrumento de aproximación al conocimiento en tanto inmortaliza la realidad, sin ignorar que "su valor intrínseco reside en su capacidad de despertar emociones" (Freund, 2004: p.187).

En tal sentido se utilizará la imagen por su fácil comprensión y acceso, por la fuerza de su inmediatez y sentido emotivo, para acercarse a un grupo de gran alcance social y cultural: los músicos. Este ensayo fotográfico aspira retratar al músico como personaje de vida pública (tarima, backstage, grabaciones, ensayos) y privada (parte de su comunidad, casa o ciudad), como grupo significativo que describe y denuncia realidades de su contexto urbano por una vía tan legítima, sensible e inmediata como lo es la música.

Sin ninguna pretensión de exahustividad, este tranbajo de grado pretende aproximarse -a través de la fotografía- a los músicos caraqueños, describiendo su doble

dimensión de personajes públicos y privados. El resultado de esta investigación será un ensayo fotográfico, por lo que la misma está dirigida principalmente a la búsqueda y realización de las imágenes pertinentes. Para ello se realizará una investigación preliminar y concreta sobre los temas relevantes para el desarrollo profundo del trabajo fotográfico, dicha investigación comprende seis capítulos: el primero de ellos, *¿industria cultural, industria musical?* expone las principales características de las industrias culturales como importantes transmisores de cultura y su relación con la industria musical, para terminar explicando el proceso de democratización (masificación) de la música como producto cultural.

En el segundo capítulo *Importancia de la música como fenómeno social y cultural* se expone la importancia de la música en tanto transmisor de cultura y colaborador fundamental y legítimo en la configuración de identidades. *Cómo se ve la música*, tercer capítulo de este trabajo de grado, aborda los elementos discursivos de la música, el evento musical como hecho social y explica la doble dimensión del músico como personaje de vida pública y privada.

Seguidamente, en el capítulo cuatro *Sonoridad Caraqueña* se desarrolla una breve reseña histórica de la evolución musical en Caracas para poder entonces describir las características principales de la identidad musical caraqueña, y a los músicos que la heredan, mezclan y remezclan. El capítulo cinco *Retratar músicos* desglosa el proceso fotográfico desde la selección del tema, el género fotográfico (retrato), la técnica (ensayo

fotográfico) así como la descripción detallada de la producción de las fotos, su proceso de laboratorio y curaduría.

Por último, el capítulo seis *Se muestran camaleones noche y día* está compuesto por el ensayo fotográfico propiamente dicho, las cuarenta fotografías entregadas a parte del tomo en una caja debidamente identificada.

PRIMERA PARTE

CUANDO LA MÚSICA ES COMUNICACIÓN

(A modo de marco teórico)

CAPÍTULO I

¿INDUSTRIA CULTURAL, INDUSTRIA MUSICAL?

"La melodía demuestra el arte, la canción el consumo"

(Morin, 1995: p.270)

Muchos son los estudios realizados sobre los medios de comunicación y la cultura que ellos producen y transmiten (Bisbal, 1999: p.7). En el esfuerzo por comprender con los medios, o a través de ellos "la cultura de masas, la hibridez cultural, las relaciones que sujetos diferenciados entablan con ellas, etc.", se evidencia un pensamiento que sólo se ocupa de describir los fenómenos, sin abordarlos como manifestaciones de la misma cultura que se pretende de alguna manera cuestionar (Mata en Bisbal, 1999: p.7). Explica al respecto Marcelino Bisbal que en este momento los medios son, o por lo menos así lo sentimos, "elementos compositivos de lo que somos y de lo que nos está pasando" (Bisbal, 1999: p.7). En tal sentido, la comprensión de los medios y la cultura, sus dinámicas y manifestaciones, están supeditados a la comprensión de "nuevas sensibilidades", nuevas formas de relacionarnos con nuestro mundo y con nosotros mismos y parte de la sociedad que lo compone y configura. (Bisbal, 1999: p.8).

En esta redimensión de las "experiencias sociales" (Bisbal, 1999: p.8) los medios de comunicación de masas –industrias culturales- desempeñan un papel primordial. Para José Joaquín Brunner, las industrias culturales son "las que continuamente producen el mundo como visión (del mundo) y trasmutan el lenguaje en realidad (simbólica), y no al revés." (Brunner en Bisbal, 1999: p.8). Al respecto, Herbert Marcuse piensa que:

> "Hoy el espacio privado ha sido invadido y cercenado por la realidad tecnológica. La producción y distribución masiva reclaman al individuo en

su totalidad... el resultado es, no la adaptación, sino la mimesis, una completa identificación del individuo con *su* sociedad y, a través de ésta, con la sociedad como un todo" (Marcuse en Barrios, 1999: p.41).

Y es que en las sociedades modernas se gestan diversos hechos socioculturales que son materia de continuo estudio para los filósofos de la escuela de Francfort (Teoría Crítica) como por ejemplo "el inusitado desarrollo de los medios de comunicación masiva y la industria del entretenimiento" (Barrios, 1999: p.33). Esta corriente se acerca al tema de la industria cultural desde "la racionalidad mercantil" que está presente en lo que definen como un "complejo sistema de medios en cuanto industrias" (Bisbal, 1999: p.10). Para la llamada "Teoría Crítica" el desarrollo de los medios masivos como industrias dedicadas a la cultura en las sociedades capitalistas más avanzadas redujo los hechos culturales a un simple producto del mercado, que generaba ganancias económicas para la empresa y cumplía una función ideologizante. (Barrios, 1999: p.33) Además, eran síntoma de la crisis de la sociedad contemporánea, entendida como una crisis cultural en la que "predomina la barbarie, la persecución y el irrespeto a la condición humana. (...) Expresión de esa crisis es la pérdida de la capacidad crítica del arte y el desarrollo de la industria cultural en las sociedades capitalistas." (Barrios, 1999: p.33).

Ese crecimiento, desarrollo y alcance de las industrias culturales les preocupaba, ya que "la noción del arte que maneja la escuela está insertada en la categoría de "cosa sagrada" que corresponde a un proceso único de creación y recepción" (Barrios, 1999:35). Por esto, sostenían que "la tecnología suponía la intrusión de un arte deshumanizador" en tanto trivializaría el poder comunicador y artístico de las obras "por

culpa de la industrialización y del fetichismo de los objetos estéticos convertidos en productos de entretenimiento y no en fuentes de placer sensitivo" (Sánchez, 2005: p.9).

Por su parte, otros autores como Heidegger y Nietzche son de la postura de que "lo cultural y lo estético constituyen la esencia de la historia, no como un producto de la superestructura sino como la base en la cual se desarrolla la sociedad" (Barrios, 1999: p.32). El desarrollo tecnológico que irremediablemente es parte de la sociedad de masas, produce y concibe el arte "en términos de consumo y no de disfrute". (Barrios, 1999: p.36) En tal sentido, Teodoro W. Adorno y Max Horkheimer establecen que "la contemplación del arte a través de medios masivos carece de la privacidad, la intimidad que esta contemplación requiere. El arte, en la concepción de la escuela, es erótico por naturaleza, y su disfrute es un acto íntimo" (Barrios, 1999: p.36).

Una de las manifestaciones artísticas de "creación y recepción" más populares y de más rápida difusión, alcance y masificación, es la industria musical que, al igual que las industrias culturales, comercializa la música que produce (producto cultural), y lo hace de manera masiva (por la radio, televisión o la industria misma del disco).

Para Sánchez Moreno las posturas de Adorno y otros representantes de la escuela de Francfort abordan la música "exclusivamente como un acto intelectual, más que como manifestación". Esto, continua Sánchez Moreno, porque muchas de las teorías estéticas sobre música anteriores al siglo XX han centrado sus estudios en la "música como fenómeno introspectivo" (Sánchez, 2005: p.4) negando "el imparable progreso de la

tecnología musical", sin advertir que "la música como idea esencialista inmaterial, dejaría de ser un concepto metafísico, etéreo y solamente alcanzable por medio del intelecto, para convertirse –con sus pros y sus contras- en un producto de masas" (Sánchez, 2005: p.5). Otros pensadores como Chanan, rechazan el uso de las nuevas tecnología para masificar los productos culturales y artísticos (en este caso, la música) por considerar que los medios de mediación crean una barrera física y psicológica entre el músico y el público, rompiendo así con la idea de la música como un fenómeno incorpóreo y neutro. (Sánchez, 2005: p.5).

Para Leoncio Barrios, el valor de las obras de arte (y en este caso de la música) se define por la oferta y la demanda, "aun cuando eso implique sacrificar lo que es estéticamente bello o auténtico, con relación a las intenciones de su creador" (Barrios, 1999: p.38). En cuanto a la banalización del arte por su masificación, los francfortianos que apoyan la premisa de que en la época de la industria cultural el creador debe responder a exigencias de instancias impersonales (como puede ser el público o la empresa productora) "el requisito de la obra exitosa es que les "guste" a los dos. A unos les entretenga y a otros les produzca ganancias" (Barrios, 1999: p.39).

Los peligros que contrae el determinismo de tales posturas, sostiene Sánchez Moreno, expresan una infravaloración del oído como órgano mediador, "pues tan solo se analiza la recepción musical desde su significación intelectual, como si la música fuese un hecho tan solo posible y aprehensible en la inmediatez pura", y como si en ese proceso de recepción no entraran en juego algunas otras variables como "la materialidad de la

experiencia de los sentidos y la intermediación de las tecnologías de producción y difusión de la música" (Sánchez, 2005: p.5). Para Gilbert y Pearson el problema radica en la negación de una relación "recíproca y casual entre el progreso tecnológico ligado a la música y los patrones de actividad humana" (Gilbert y Pearson en Sánchez, 2005: p.5). En tal sentido, Gilbert y Pearson ven en las críticas que realiza la escuela de Francfort, al materialismo musical, que "el oyente queda reducido a la simple categoría de consumidor pasivo, cuyo gusto estaría condicionado psicológica y socialmente y de nula responsabilidad para la manipulación de la música" (Gilbert y Pearson en Sánchez, 2005: p.5). Para Sánchez Moreno tal postura haría del significado de la música algo "inamovible e intemporal, idéntico para todas las épocas y culturas, y su abordaje tan solo sería posible mediante la razón" (Sánchez, 2005: p.5).

La postura de la escuela de Francfort apunta a ver la masificación del arte y la cultura como una forma de manipulación y control por parte de la industria cultural, que:

> "Promueve la imitación y con ello la estandarización del gusto y el comportamiento. (...) Por tanto, en las sociedades capitalistas con la excusa de "entretener", y en las socialistas bajo la de "educar", lo que se persigue es que la inmensa mayoría de la gente piense, sienta y se comporte como lo pautan las instituciones" (Barrios, 1999: p.40).

Radigales por su parte acepta que "el uso de las nuevas tecnologías trastocó el grado de percepción y el nivel de significación del acto musical, aunque lo más destacado en lo social fue la tremenda democratización que supuso para el hecho artístico" (Radigales en Sánchez, 2005: p.8). Por su parte, Storr sostiene que:

> "La implantación de estos nuevos medios en la sociedad actual han permitido que todos y cada uno de sus miembros puedan recibir la cultura y la experiencia musical allá donde esté y pueda, además, estar vinculado a ella, aumentando considerablemente el acceso poblacional a la música en menos de un siglo de historia" (Storr en Sánchez, 2005: p.8).

La democratización del arte resultaba, para la escuela de Francfort, nociva para la recepción de la obra en la experiencia estética porque descontextualizaba el producto y trivializaba su uso. Sin embargo, Sánchez Moreno considera que los cambios en el uso y significado de la música (más allá de su banalización) se deben a que los referentes tecnológico y mediáticos son diversos, al igual que las formas de percibirla. (Sánchez, 2005: pp.9-10).

Para la escuela la función del -arte por su intrínseca capacidad crítica- va dirigida a la renovación social en tanto "el poder definitorio de la creación artística está ubicado en la capacidad de transformar la realidad, de hacer divino lo terrenal y posible lo imposible" (Barrios, 1999: p.50). Esto plantea para ellos la necesidad de un arte no comprometido con ningún tipo de ideología, libre de uniones con postulados políticos, religiosos o comerciales. (Barrios, 1999: p.50).

La música se nutre del entorno por un lado, y lo reconfigura por el otro. Es entonces, por su masificación, industrialización, historia, evolución y alcance, un evento cultural importante, estudiado y discutido por múltiples pensadores, filósofos y

musicólogos durante toda su historia. No podemos, por tanto, estudiar su importancia como fenómeno social y cultural, sin antes decir que:

> "La música es una experiencia acumulativa de factores de mediación, constituida por el ambiente en el que se da, el mercado que la produce, la institución que la difunde, los críticos que la refieren, el gusto con que se valora, la época en la que se vive... toda una serie de pantallas que interceden entre el objeto musical y el sujeto oyente" (Sánchez, 2005: p.16).

CAPÍTULO II

IMPORTANCIA DE LA MÚSICA COMO FENÓMENO SOCIAL Y CULTURAL

II.1.- La música como expresión de la Cultura

"Hablar de música es la ocasión por excelencia para manifestar la extensión y universalidad de la propia cultura."

(Bourdieu, 2000: p.154)

Para Marcelino Bisbal, la cultura de masas esta impregnada de la diversidad que de las vivencias cotidianas se desprenden. Para él, la cultura de masas no tiene que ver sólo con lo que pasa y se pasa a través de canales de mediación, como lo son las industrias culturales. Sino que esa cultura de masas está presente en "todos los procesos de relacionamiento social" (Bisbal, 1999: p.73). Para los fines de esta investigación se usará una definición de la cultura desde la perspectiva sociológica:

> "Nombre común para designar todos los tipos de conductas socialmente adquiridos y que se transmiten con igual carácter por medio de símbolos; por ello es un nombre adecuado para todas las realizaciones características de los grupos humanos. (...) Comprende todo lo que es aprendido mediante la comunicación entre hombres. Abarca toda clase de lenguaje, las tradiciones, las costumbres y las instituciones." (*Diccionario de sociología*, 1980: p.75).

Según la definición anterior, la cultura abarca toda clase de lenguaje, por lo que la música -en tanto lenguaje de combinación y articulación de sonidos- es cultura. Federico Pacanins observa el hecho musical como un evento simbólico, dentro del cual se articulan tradiciones, pensamientos y sentimientos de todo tipo, por lo que hay que aproximarse a él entendiéndolo:

> "Cual hecho social de importancia con el cual se baila, canta, ríe o llora. Se ama o se odia, se convoca el sentimiento patriótico, el religioso, el universal. Se pulen o instalan tradiciones, generan modas y, en fin, se ubica en ella vida misma con características de muy peculiar significado tanto para el interesado en cuanto a individuo o como parte de la colectividad urbana que conforma" (Pacanins, 2005: p.9).

Es tan simbólico el hecho musical, que César Miguel Rondón plantea su significación y simbolización como evento que marca un momento, que remite a una época:

> "La música es la única manifestación de la vida en la que uno nunca envejece. Tú oyes la música y te remite de inmediato al momento equis de tu vida en que esta música te marcó. Si una canción –un bolero, un rock, una salsa- te marcó el primer beso, la primera frustración, el primer éxito, cada vez que tu la escuches puedes remitirte a eso de manera intacta. Todas las generaciones del caribe siempre han tenido su marca musical." (Rondón en Pacanins, 2005: p.23).

Hay en la historia tantas expresiones y géneros musicales, como países, lenguajes, religiones, tradiciones, historias, costumbres, instituciones y personas en el mundo. Esto, porque la producción de cultura nunca se detiene por ser un evento casi intrínseco a la condición humana. "Jamás se ha tenido noticia de un grupo humano que no tuviera lenguaje, tradiciones, costumbres e instituciones, la cultura es la característica distintiva y universal de las sociedades humanas." (*Diccionario de sociología*, 1980: p.75).

Sánchez Moreno sostiene que "ya no se puede (como tampoco se pudo nunca, en realidad) definir el arte, la música, la cultura o el público mismo independientemente de las circunstancias, los contextos, los usos sociales y los instrumentos utilizados en la realidad musical" (Sánchez, 2005: p.16). En tal sentido la música refleja realidades, las describe y dibuja límites dentro de lo que esas realidades significan dentro del ámbito colectivo de lo social.

Hablar de la evolución de la música es entonces, hablar de la historia del hombre. Ángel Quintero, premio Casa de las Américas, plantea que a través de la historia, la música efectivamente ha servido como medio sumamente legítimo y efectivo para la expresión humana:

> "La dimensión social de la gran música del período "clásico" entre los siglos XVIII y XIX (Haydn, Mozart, Beethoven), por ejemplo, radicaría, según Finkelstein, sobretodo en la crítica a la aristocracia, al orden del "Antiguo Régimen". Lo social en el romanticismo del siglo XIX (Liszt, Chopin, Schumann...), se encontraría en una expresión de la importancia del mundo popular campesino en la definición de la nación ante los desarrollos de la concentración burguesa del poder, y una defensa de su vida "libre". La música de Sibelius en el cambio de siglo, expresaría en su dimensión social la lucha por la libertad de una nación oprimida (Finlandia); y la de Bloch, en la primera mitad del siglo XX, la conciencia de un pueblo discriminado o perseguido (los judíos); etcétera." (Quintero, 2005: p.52).

Como puede observarse la música ha sido un vehículo legítimo y muy efectivo para la expresión de la cultura local y universal. Evidencia de esto es que "la parte esencial de la cultura consiste, al parecer, en determinados juicios de valor en relación con las condiciones de vida." (*Diccionario de sociología*, 1980: p.75). La música arroja expresiones que tienen que ver con un sentir individual (experiencia) como puede verse en la canción "Dime por qué" de Maelo: "*por qué razón dejaste, aquel amor divino, aquellas ilusiones, dime cuál fue el motivo que encontraste para dejarme sólo y sin cariño, si mi único pecado fue adorarte...*" y otro plural (vida en sociedad) como por ejemplo la pieza del grupo argentino Los Cafres: "*¡Paren ya! ¡Paren ya! ¡Paren ya de tirar! Ese humo de mierda que me hace tanto mal... Negras nubes de denso monóxido, cubriendo una cuadra entera de humo tóxico, que impide ver hasta lo más próximo y no nos deja respirar ni un poco de oxigeno*".

La cultura se resume en las tradiciones y costumbres, que son también su núcleo principal, entonces serán las tradiciones y costumbres también núcleo principal de la música, que es cultura en tanto es lenguaje. En tal sentido, las tradiciones y costumbres dotan al lenguaje musical de una noción de lo heredado, de la herencia: "prácticamente, la cultura de los grupos humanos se resume en sus tradiciones y costumbres; pero la tradición, como aspecto subjetivo de la cultura, es su núcleo esencial." (*Diccionario de sociología*, 1980: p.75). La herencia de tradiciones, base de la cultura, permite que la música trascienda en el tiempo como parte del bagaje que de generación en generación y a lo largo y ancho de las más diversas culturas, se adquieren como parte de las prácticas sociales propias de cada localidad. Existen también realidades locales, culturales y

sociales que influyen de manera determinante en la música, su construcción y mensaje: hay que prestarle especial "atención a los sonidos difundidos por la ciudad por ser ellos parte física del entorno, independientemente de la mucha o poca carga de interés estético, artístico, derivada de estos sonidos" (Pacanins, 2005: p.8); porque se originan en su contexto urbano y pasan a "forman parte profundamente comunicativa de la realidad circundante que se quiere y debe comprender." (Pacanins, 2005: p.8).

Esto para Diego Larrique ha causado que la música haya sido y continúe siendo "el más emblemático vehículo para denunciar lo que de otro modo sería imposible", en un sistema que considera "tiende a excluir más que a incluir, a uniformar más que a aceptar la diferencia", pero que por otro lado ha sido incapaz de frenar manifestaciones de "géneros reivindicativos en la medida que permiten pertenecer, formar parte" (Larrique, 2006: p.13).

II.2.- Música e identidades

El vínculo entre la música y la ciudad que la inspira ha sido objeto de estudio de muchos autores, que analizan "la relación entre la sociedad y sus expresiones sonoras", como parte de las "sutilezas y complejidades de la dinámica histórica de las identidades colectivas" (Quintero, 2005: p.33). Por su parte, Pablo Vila expone que la música popular:

> "Es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de

sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional" (Vila, 1996: pp.4-5).

La música puede fungir de vehículo formador de identidades, en tanto permite "pertenecer", formar parte de lo que te rodea y de las expresiones que esas realidades y situaciones de la ciudad, de su sociedad y cultura generan (Larrique, 2006: p.13). Continua explicando Vila que por esto se "considera que la primera razón por la cual la gente goza de la música popular es porque la misma, precisamente da respuesta a cuestiones de identidad." (Vila, 1996: p.5). En un intento de relacionar a la sociedad con la música que en ella se produce como vehículo formador y transformador de identidades sociales.

Esta puerta que abre la música como forma y camino de inclusión, permite acercarnos a uno de los más estudiados aportes de la música: la construcción de identidades. Vila explica que la identidad no se forma únicamente desde el interior del individuo, ni tampoco se nutre únicamente del mundo exterior sino que es una combinación dinámica en el tiempo entre narrativas acerca de uno mismo, y narrativas acerca de cómo nos ven lo otros. En tal sentido, expone Vila que "al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado", en cuanto producto cultural que dota a la gente de elementos que ellos, a su vez, usarían para "la construcción de sus identidades sociales" (Vila, 1996: p.20) ya que "usualmente la gente encuentra los discursos que les permiten armar sus identidades en las diferentes

construcciones culturales de una época y una sociedad determinadas" (Vila, 1996: p.10). Esto porque para él la lucha por el sentido como individuo se da en el terreno de la cultura, y "la música es una fuente muy importante de tal tipo de discursos." (Vila, 1996: p.10).

Entonces, como la música posiciona discursos, discursos que tiene que ver con las tradiciones (*Diccionario de sociología*, 1980: p.75) que se desdibujan y funden con lo actual de la ciudad, permiten conseguir indicativos de lo propio. Sostiene Quintero que:

> "La música representa, pues, una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia. Tiene, por lo tanto, en todas las sociedades una importancia enorme: una función decisiva en la configuración simbólica de lo social" (Quintero, 2005: p.34).

Por ser una forma de configurar simbólicamente lo social, la música es también motor de movimientos culturales desencadenados por las múltiples influencias de su presencia en el entorno social: subculturas que tiene que ver con cánones estéticos, estilos de vida y formas de asumir y vivir la vida. Explica Vila que "si por un lado diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural, por otro lado comparten distintas expectativas culturales, de ahí que se expresen musicalmente de manera diferente." (Vila, 1996: p.2).

Y el que los grupos sociales se expresen de forma diferente musicalmente, responde al acceso, al mercado de posibilidades que se tiene para escoger:

> "Por consiguiente, si nuestra experiencia de lo real se organiza principalmente mediante las categorías que los medios nos proporcionan para interpretar el mundo, las subculturas también toman de los medios imágenes, marcos de referencia y elementos de diferenciación respecto a otros grupos, que les permiten configurar mejor su propio estilo y extenderse." (Costa, Pérez y Tropea, 1996: p.72).

CAPÍTULO III

CÓMO SE VE LA MÚSICA

"El arte solo es posible como arte que pasa por el sujeto"

(Sánchez Moreno, 2005: p.17)

Son muchas las cosas que pueden evidenciarse en la música, en su condición de pieza cultural y artística, dotada de elementos tradicionales que se influencian y redimensionan con las influencias foráneas; así como de su discurso y la industria que la produce y comercializa. En cuanto a sus elementos discursivos "de entrada, la canción tiene una doble sustancia: musical y verbal" (Morin, 1995: p.271).

En primer término, la música, la parte musical de la canción, como combinación de sonidos, es una sola independientemente del género o procedencia. El sonido, el ritmo, la melodía, la armonía, los instrumentos y sus ejecutantes; son infinitos. Según Edgar Morin, la música es:

> "Algo sincrético dentro de la canción. Contiene el tema melódico, el ritmo, el arreglo musical, el acompañamiento y la orquestación. Si el tema musical es lo más refractario al análisis conceptual y al estudio sociológico, el arreglo y el ritmo se insertan en los géneros, en los estilos y en las modas. Así, la sustitución de una guitarra (normal) por otra (eléctrica) marca el paso de lo yeyé al género neofolclórico." (Morin, 1995: p.271).

En cuanto a los géneros musicales Quintero se refiere a los mismos, como expresiones sonoras gestadas en los "sectores populares subalternos en los márgenes de la modernidad, donde se quebró la creciente globalización del proceso sistema-tizador sonoro" (Quintero, 2005: p.60). Esto, para exponer que es en las culturas que han

experimentado estas vivencias del proceso modernizador, "pero en sus márgenes", es de donde han provenido y donde han nacido "las tradiciones de expresión sonora". Quintero distingue tres vertientes musicales que con sus diferencias y limitaciones abrieron, en el siglo XX principalmente, caminos diversos de expresión sonora (Quintero, 2005: pp.61-62):

1. La música afronorteamericana, que comprende principalmente las corrientes del Jazz y el Rock y todas las nuevas fusiones que de ellas se desprenden.
2. La música Brasileña, a la que los mismos brasileros llaman música popular brasileña, como la samba y el bossa nova principalmente.
3. La música caribeña, en su versión anglosajona como el reggae y la latina tropical como el mambo, merengue, bolero, la salsa o el jazz latino.

En cuanto a estas tres tradiciones musicales plantea Quintero que "la práctica de la composición no es, generalmente, autoritaria ni individualista: está basada en el reconocimiento de la presencia de otros e, intrínsecamente vinculado a ello, en una visión de la música, no solo como expresión, sino como comunicación" (Quintero, 2005: p.78).

En segundo lugar la doble sustancia a la que Morin hace referencia dentro de la pieza musical, se encuentra la letra de la canción, en la que se inscriben los discursos. Quintero ejemplifica con una famosa canción de la orquesta de salsa La Selecta:

> "La letra de "Somos el son", como su propio título, verbaliza la importancia del lenguaje musical en la expresión de las identidades y la nacionalidad: "*Representando... a nuestro pueblo, su bandera y cultura*",

señala en una de sus primeras líneas; "*Somos el son de una Patria que renace...*", continúa" (Quintero, 2005: p.87).

Resumiendo, la música es reflejo de la realidad social e interactúa dinámicamente con ella modificándola y nutriéndose, a su vez, de ella. Partiendo de las palabras de Larrique que abordan la música como un vehículo para denunciar y pertenecer (Larrique, 2006: p.12-13), se puede decir que la misma ya no puede entenderse ni estudiarse como un fenómeno aislado de su entorno cultural y social. Dice Sánchez Moreno al respecto que "la música no es solo una creación fija, sino que se recrea continuamente a través de todos los factores y formatos de mediación, pero sin embargo si existen tradiciones que estabilizan, dan formato e intentan convencionalizar formas de darse la música" (Sánchez, 2005: p.11) Por esta razón, la música debe estudiarse y entenderse como un fenómeno de alto alcance cultural y social.

Pero además de estos dos elementos discursivos de la música principales, como lo son la música y la letra de la pieza musical, explica Sánchez Moreno que "el uso social de la música, tanto a nivel público como privado en la vida del sujeto, desarrollaría pautas de comportamiento social y de interpretación particular en función de cada caso (...): si el público y-o el músico cambian, el carácter de la música también, y viceversa." (Sánchez, 2005: p3). Aquí entra en juego un actor básico para la existencia y comprensión de la música y sus discurso: el músico.

A finales del siglo XX, el hecho musical, contrario a las posturas de la escuela de Francfort, parecía haberse alejado del rol contemplativo y esencialista producto de la

visión y estudio de la música un como mundo cerrado (Sánchez, 2005: p.6). Esta nueva aproximación al hecho musical, para Sánchez Moreno, parte de que la música es una:

> "Síntesis de los procesos cognoscitivos presentes en una cultura determinada y manifestados a través de y por un cuerpo humano, y cuyas formas y efectos estarían generados por experiencias sociales en función de cada ámbito, tanto por su contexto como por su uso concreto" (Sánchez, 2005: p.7).

¿Es posible entonces ver la música? La experiencia musical del concierto, produce una transformación en la forma de recibir la música, que puede variar según sus espectadores y la forma como se distribuyen por el espacio (Adell en Sánchez, 2005: p.14). Pacanins otorga al hecho musical como evento un puesto protagónico: "el toque convierte la entelequia en realidad y, por supuesto, da valor al medio de su difusión." (Pacanins, 2005: p.17). Para Sánchez Moreno la música nace entonces "en la intrínseca relación entre el hecho sonoro (la obra), el contexto, el intérprete (músico y oyente, pero también el compositor original) y los formatos y canales de mediación." (Sánchez, 2005: p.10). Para Sánchez Moreno el concierto era en sí mismo el "fenómeno mediático de más efectiva difusión de la escena musical" (Sánchez, 2005: p.14). Para él, el que la obra musical se interpretara en vivo tenía una ventaja: al aislar al músico sobre el escenario, el oyente frente a él podía analizar su experiencia musical dejando de lado la producción sonora que lo desencadenaba. (Sánchez, 2005: p.14). La experiencia musical puede tener distintas valoraciones (Kivi en Sánchez, 2005: p.14):

"El contexto, por tanto, nunca es exclusivo de la música, ni la música es independiente de su función y contexto. El ritual concertístico rompió esa idea esencialista de autonomía de la música de su uso social, y dejó claro que su expresión musical y su significado no existen por si mismos sino en función del contexto. La música siempre ha estado vinculada a las condiciones bajo las que se da y se recibe". (Rosen, Radigales y Alvin en Sánchez, 2005: p.14).

Para Pacanins la expresión musical es un evento social importante, "útil para ubicar estructuras éticas y estéticas a la orden de todo quien quiera hallarse en la urbe en que vive, pero también cargado de la posibilidad de ofrecer experiencias sensoriales importantes, acaso placenteras, a cada cual." (Pacanins, 2005: p.8).

Así, la música como evento es de suma importancia por la relación que se desencadena entre el músico y su público durante el evento musical. Así lo explica Sánchez Moreno al sostener que "la reproducción de la música siempre ha dependido forzosamente de una mediación entre el intérprete y el oyente, ya sea esta instrumental, contextual o simbólicamente relacional." (Sánchez, 2005: p.7). Este aspecto visual, palpable y directo de la música es para Morin parte de un espectáculo en el cual la música en vivo representa "el momento en que el intérprete (los intérpretes) se dejan llevar al máximo por el ambiente y la electricidad colectiva" (Morin, 1995: p.274). Y en esa euforia colectiva presente en el toque en vivo, "la actuación es una exhibición total en la que el artista hace valer no solamente la voz sino su ser físico y sus dotes miméticas". (Morin, 1995: p.272).

Según Sánchez Moreno el concierto representa la principal forma de consumo de la música como evento, en donde –sin duda alguna- el músico desempeña un rol protagónico: "el concierto provocó que el público prefiriese añadir al hecho musical un atrayente componente mediacional de visibilidad que no se contempla en un disco, por ejemplo, como es la gestualidad de los músicos "en directo" (Sánchez, 2005: p.15).

Cabe preguntarse entonces por un personaje principal dentro del mundo de la música y sus dinámicas, sean o no en vivo: el músico. La música solo puede existir a través de su instrumentación" (Sánchez, 2005: p.11). Al respecto cuenta Pacanins que "los antiguos griegos afirmaban que la música no era nada hasta que alguien la tocaba" (Pacanins, 2005: p.17). Pier Bourdieu se acerca al músico como productor de la obra, capaz de transformar contenidos del alma en música:

> "En el encuentro entre la obra de arte y el consumidor hay un tercero ausente, el que ha producido la obra, el que ha hecho una cosa a su gusto gracias a su capacidad de transformar su gusto en objeto, de transformarlo de estado del alma o, para ser más precisos, de estado del cuerpo en cosa visible y conforme a su gusto" (Bourdieu, 2000: p.163).

Para Morin el músico como realizador y personaje se inscribe en la cultura de masas, para ser catapultado a la palestra del ídolo-héroe (Morin, 1995: p.281). Para él los músicos son dioses, a los que denomina los Olímpicos, y sobre los que escribe que "sirven, por una parte, de modelos y, por otra, pueden servir de soporte para la proyección de sueños o de aspiraciones del público" (Morin, 1995: p.281). Además "los Olímpicos tienen cualidades que han estado magnificadas por el cine: belleza, presencia,

etc., tienen una vida extraordinaria de festivales y numerosos e intensos amores, que los mortales ordinarios no tienen casi ocasión de disfrutar" (Morin, 1995: p.280).

Entonces, según Morin el músico sirve de modelo. Modelo de cánones estéticos, de formas de ver y vivir la vida, los amores y placeres así como las tristezas o sueños (Morin, 1995: p.280). En tal sentido, dependiendo de la persona (interior), será distinta la proyección del músico en tanto personaje, Sánchez Moreno así lo ejemplifica al decir que el uso social de la música, "tanto a nivel público como privado en la vida del sujeto, desarrollaría pautas de comportamiento social y de interpretación particular en función de cada caso (...): si el público y-o el músico cambian, el carácter de la música también, y viceversa" (Sánchez, 2005: p.3). Se puede ver entonces que sí es diferente un concierto de Madonna en el Madison Squer Garden, que uno de Miranda en el Hipódromo de la Rinconada, no sólo por la locación y el público, sino también por el músico y su espectáculo en tarima.

Morin da suma importancia al músico como actor social porque opina que:

> "Alrededor de estos ídolos-personas y de su música se constituye una comunidad que permite la generalización de un vocabulario común, de una panoplia común, de modas en el vestir, etc., siendo todo esto otros tantos puntos de apoyo para una autoafirmación general de autonomía de la adolescencia en la sociedad" (Morin, 1995: p.277).

Y para Vila, la importancia del músico no sólo se limita a su papel como actor social sino que, como ídolo-persona, habla de y desde su contexto social (Vila, 1996: p.17);

> "Es muy común que los actores sociales usen narrativas para apoyar la connotación de las categorías que utilizan para describir la realidad que los circunda, sobre todo cuando se trata de aquellas categorías que utilizamos para describir a los "otros" en un contexto de lucha simbólica por el sentido." (Vila, 1996: p.17).

Según Bourdieu el músico se pasea entonces por una dimensión pública en tanto:

> "Es alguien a quien se reconoce como tal (artista) reconociéndose en lo que él hace, reconociendo en lo que ha hecho lo que se habría hecho si se hubiese sabido hacer. Es un "creador", palabra mágica que se puede emplear una vez que se ha definido la operación artística como la operación mágica, es decir, típicamente social." (Bourdieu, 2000: p.163).

Y por otro lado, para Bourdieu el músico se mueve en la esfera de lo público, porque cultiva también su mundo interior, su sentir como individuo, como ser humano (Bourdieu, 2000: p.163). "El artista es ese profesional de la transformación de lo implícito en explícito, de la objetivación, es decir, ese sentido práctico de lo bello que solo puede conocerse realizándose." (Bourdieu, 2000: p.163).

Pacanins hace referencia también a ese mundo interior del músico, que necesita expresar a través de su arte: "radio, televisión, cine, discos, conciertos ofrecen "arte" a través de "artistas" de mayor o menor aceptación" (Pacanins, 2005: p.17):

> "Esos "artistas" difundidos (utilizo comillas para aliviar los alcances del término), a su vez, pueden ofrecer su "arte" por muchas circunstancias: por necesidades de expresión interna, por satisfacer al público, por el dinero que se produce al prestar servicios o ajustar modas, etcétera." (Pacanins, 2005: p.18).

CAPÍTULO IV

SONORIDAD CARAQUEÑA

"La música nace en el ceno de la ciudad, como nacen todas las cosas"

(José Antonio Calcaño en Pacanins, 2005: p.11)

Naciendo el siglo XX, durante la época de los "cañoneros" en la Caracas de los techos rojos, la ciudad se movía al ritmo de valses y serenatas que desde la Plaza Bolívar, tuvieron su esplendor las primeras décadas del siglo (Pacanins, 2005: p.30). Eran tiempos de grandes bailes como "la serenata o el cañoneo de merengues, pasodobles, valses, y parrandas, desplazados a partir de los años 30 por los aires argentinos, mexicanos, norteamericanos y muy principalmente cubanos" que todavía hoy en día algunos artistas preservan como tradición (Pacanins, 2005: p.31).

El "culto por el goce fiestero" ha sido premisa constante en el tema musical de Caracas, nuestro "gusto por tomar la música para convertirla en baile y canto común", con premisa de "todo por y para la rumba" (Pacanins, 2005: p.32). Llega entonces, por los años 30, "un ritmo lento, moroso, siempre amarrado a la media luz de la pista de baile en procura de la más calurosa cercanía de la pareja a través de un baile que dio fuerza a cierta teoría de popularidad" (Pacanins, 2005: pp.35-36). El bolero era en la época "el único aparejamiento público socialmente consentido" (Pacanins, 2005: p.36), y -en tal sentido- "la música bailable caraqueña del siglo XX estuvo y está marcada por un innegable sabor afrocaribeño" (Pacanins, 2005: p.39).

Estas influencias rítmicas eran básicamente de origen cubano, puertorriqueño, mexicano y dominicano y en manos de músicos caraqueños como Luis Alfonso Larrain, Aldemaro Romero, Oscar D'León, o Andy Durán; "dieron origen a un nutrido quehacer

propio". Esas décadas de bailes alcanzaron su máxima expresión en la figura de Luis María Frómeta, Billo, y su Billo's Caracas Boys (Pacanins, 2005: p.39). "Se trata de la historia del hombre que se convirtió en orquesta. Billo es la Billo's" (Pacanins, 2005: p.40). Música para preservar el color y sabor de la fiesta caraqueña. "Música de baile importante, la más popular de Venezuela" que con inmediatez exponía pensamientos críticos (Pacanins, 2005: p.40). "¿Todavía cabrán dudas respecto al alcance de esta música?, ¿a su poder comunicador?, ¿a su real carga emocional, artística e integradora?" (Pacanins, 2005: p.40)

Tomar cuenta de la música bailable de Billo, así como otras tantas orquestas de la época, es darle un sentido completo, amplio al panorama musical caraqueño, en tanto híbrido, de fusiones y de culturas adoptadas... Convertidas por más de siete décadas en nuestra principal música bailable, como síntoma e indicador de lo que somos: gente del trópico, del caribe (Pacanins, 2005: p.41). Son entonces "setenta años marcando el paso a estilos y orquestas al punto de haberse llegado a inventar un término –SALSA- para centrar su definitiva presencia entre nosotros" (Pacanins, 2005: p.41). Y entre el danzón, la rumba, conga, guaracha, guaguancó, mambos, chachachás, afro-jazz, la salsa y el bolero; llega la radio a Caracas de la mano con "esenciales palabras como "tocadiscos", "discoteca", "grabador", "reproductor", "hi-fi", "estereofónico", "monofónico", "legales y quemaos"..." (Pacanins, 2005: p.43).

La década de los 60 no solamente sacudió al mundo y a Caracas también. Este período significó cambios de todo tipo, a nivel político y cultural: "suena la calle, el radio

y sobretodo la televisión, ahora en primer plano cual sustituto del aparato de radio casero. Son, entonces, mediodías y noches televisivas de música" (Pacanins, 2005: p.44). Pero la televisión no es lo único nuevo en el ambiente caraqueño. Por esos días el rock-and-roll "significó una irrupción violenta y un viraje en cuanto a lo que se venía haciendo en materia de música popular: los Beatles enseñando a los Darts, los supersónicos, los Impala o 007" (Félix Allueva en Pacanins, 2005: p.44-45)

Los años 70 llegan llenos de pop, termino utilizado musicalmente "en Caracas para agrupar aquello no-caribeño / no-criollo / no-rock" con exponentes criollos como Mirla Castellanos, Germán Freites, Nancy Ramos o Trino Mora; quienes estaban además fuertemente influenciados por un "discotequerismo propio de la década de los 70" (Pacanins, 2005: p.45).

Los sabores de la década de los 80, se nutren y mezclan tanto con la actualidad, que resulta difícil hacer valoraciones de la expresión musical y artística de la época. Pero a pesar de esta limitante que deja vacíos por la falta de representación y construcción histórica, durante los años 80 "varios compositores-intérpretes entregaron canciones centradas en el trámite urbano de su Caracas nueva". Es el caso de Ilan Chester, Frank Quintero, Yordano, Evio Di Marzo, Colina, Gualberto Ibarreto, Serenata Guayanesa, Franco De Vita, Karina o el grupo Menudo, quienes hicieron música "apostando a la vida de la ciudad y de sus habitantes como fuente de inspiración inmediata." (Pacanins, 2005: p.46). Y:

"Hoy día nuestra latinidad musical abraza mucho y bien. Da lugar al gusto por expresiones diversas en cuanto a lenguajes y estilos. Acepta giros posmodernistas que den moda a cierta tonada de Simón Díaz vía Caetano Veloso, o al "Qué te pedí" de una Lupe impuesta mediante el tropicalismo cinematográfico de Pedro Almodóvar. Posibilita el cruce natural entre rancheras mexicanas y valses peruanos; va del bossa nova brasileño a cuplés españoles, joropos colombianos o venezolanos. Liga boleros cubanos, puertorriqueños, a congas, bombas, guaracha o expresiones "pop" provenientes de expatriados del calibre de Luis Miguel, Ricky Martín o Marc Anthony" (Pacanins, 2005: p.49).

IV.1.- Identidad musical de Caracas

Proverbio turco: "Como es la música, así es la gente de un país"

(Pacanins, 2005: p.9)

¿Se puede hablar hoy en día de *una* identidad caraqueña? ¿Existe *una* sonoridad propia que nos caracterice? Pacanins explica con claridad lo siguiente:

"Un vals europeo que se criolliza al punto de convertirse en "valse" venezolano. La serenata de balcón sustituida por el canto amoroso del bolero bailable. Ciertos ritmos afrocubanos –guarachas, rumbas o congas- que desplazan los joropos y merengues cual música de salón y calle. Los propios géneros norteamericanos –jazz y rock-and-roll-, transformados y climatizados, a favor de expresiones tan populares como la salsa o el pop nacional. Quién sabe cuántos otros procesos de mezcla y remezcla, de beneficiosa fusión procurada por los medios contemporáneos de comunicación, podrían también anotarse para dar perfil a una música popular caraqueña de fin de siglo, con influencias abiertas y plurales:

Cuba, Norteamérica, México, o Colombia, también Argentina, Brasil, Italia o Inglaterra, por solo nombrar algunas naciones que han dado fuente, definición misma, al carácter abierto, sincrético, de gran parte de nuestra expresión popular contemporánea." (Pacanins, 2005: p.29)

El fragmento anterior resulta claro en tanto expone principios y formas de construir *nuestros* imaginarios musicales en Caracas. Para Diego Larrique, profesor de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la U.C.V, esta discusión sobre la identidad musical propia, debe ser abordada como una realidad en construcción ya que "la identidad caraqueña en términos sonoros estuvo bien definida mientras los valores culturales tradicionales no tuvieron que luchar contra las tendencias foráneas", ni contra las propias inquietudes musicales de nuevas generaciones mucho más influenciadas (o deberíamos decir informadas) por la música proveniente del extranjero, "fundamentalmente el rock & roll y todas sus derivaciones que, ya hacia finales de la década de los 60, comenzaba a desatar nuevas pasiones al margen de los villancicos o los conciertos de las orquestas tradicionales en la plaza Bolívar." (Larrique, 2006: p.2)

En tal sentido, esas influencias foráneas a las que Larrique hace referencia, fueron protagonistas en el proceso de construcción de una cultura musical propia, que terminó estructurando un gran "cambalache en el que es complicado encontrar *un* elemento que nos identifique por sobre los demás" (Larrique, 2006: p.6). En tal sentido existe una "relación directa entre el ciudadano y los sonidos que su ciudad le propone; una relación que al menos da sinceridad al contorno social y a la persona individual" (Pacanins, 2005: p.15) Entonces, "la música de la ciudad es aquella no folclórica pura, no propia del

campo, no producto directo de alguna periferia nacional o internacional." que se nutre, indudablemente, de expresiones folclóricas de origen rural "con un importantísimo valor como fundamento, casi siempre significan gérmenes creativos que los artistas de una urbe en particular escuchan, adoptan, mezclan y remezclan" (Pacanins, 2005: p.11).

¿Existe entonces una identidad musicalidad propia caraqueña?, no existe en nuestra ciudad un sonido que nos identifique con el sentir nacional: en México, por ejemplo, existe la ranchera como forma y expresión del sentir nacional, aun cuando México es también partícipe de gran diversidad musical y sobre todo la fusión de géneros "no encontramos en nuestro país un referente similar que tenga esa fuerza integradora y sobre todo que identifique de esa forma en términos musicales a gran parte de la población" (Larrique, 2006: p.3)

Señala José Ignacio Cabrujas que:

> "Nuestra identidad consiste en no tener identidad" haciendo referencia a "una circunstancia de incuestionable actualidad: estuvimos y estamos abiertos a cuanta influencia llega, damos bienvenida al gusto de aquí, de allá, de dondequiera. Adoptamos lo ajeno y, con el mayor desenfado, lo hacemos propio. Es parte del mismo modo de ser que, para bien o mal, deja saber un interés visceral en todo tipo de mezclas, aperturas o fusiones. Y ese interés de mezcla y remezcla, típico del siglo, deja todo intento de crónica siempre marcado por ciertos prototipos fundamentales: lo que había, lo que vino y lo que al fin se quedó, puntos de partida y llegada en este asunto de apretado recuento cronológico de gustos y sabores." (Cabrujas en Pacanins, 2005: pp. 29-30)

Pacanins describe a Caracas en términos de su música como una "gran esponja cultural que a través de sus sonidos organizados, de una u otra forma nos ayuda a descubrir quiénes por fin somos, a qué sitio pertenecemos y, en cierto modo, hacia dónde como colectividad vamos" (Pacanins, 2005: p.22). La historia de la música en Caracas ha seguido, "no solo por el lado del ska y el reggae, sino también por el lado del rock, la salsa, la balada" así como muchos otros géneros que aquí se han desarrollado y han tenido "una historia atada a la realidad de jóvenes que buscaron hacer ese "algo propio" que es hoy caraqueño" (Larrique, 2006: p.10). En la búsqueda de ese "algo propio" ha sido fundamental el desempeño de bandas como "*Bacalao Men*, *Amigos Invisibles* o *Desorden Público*, artistas propios de nuestro espacio y lugar, quienes se sirven de muchos estilos de un pasado inmediato –bogaloo, twist, salsa- para ofrecer un discurso actual" (Pacanins, 2005: p.19)

En esta búsqueda de elementos delineadores de nuestra sonoridad como caraqueños, el periodista Montiel Cupello afirma que "los grupos latinoamericanos de rock y de pop, que empiezan siendo la copia de sus ídolos y luego evolucionan, para encontrar su propia personalidad" (Cupello en Cerón, 2006:24). Y continua refiriéndose ahora a la banda Caraqueña de ska *Desorden Público*:

> "Ese grupo que era un remedo de otras cosas, empezó a ser un grupo que se metía con todas las cosas que son parte de nuestra cultura musical, y con letras que hablan de nosotros mismos, de nuestra realidad, no solamente en "Políticos Paralíticos"; están piezas como "Skándalo",

"Promesas", que puede estar basada por ejemplo en Carlos Andrés Pérez. Ese título "Peces del Guaire", qué más venezolano, qué más caraqueño que "Peces del Guaire" y todo lo que plantea, igualmente "Tetero de Petróleo" (Cupello en Cerón, 2006:24).

En estas palabras del periodista Cupello, se evidencian algunos rasgos claros sobre nuestra identidad musical: en términos de sus sonidos es híbrida, llena de herencia folclórica, de fusiones con lo foráneo, como se evidencia en la música de bandas caraqueñas como *Amigos Invisibles*, *Bacalao Men*, *La Redonda* o *Kp9000*; y en sus temáticas y discursos puede exponer en muchos casos, como el de *Desorden Público*, *Papashanty Sound System*, *4to Poder* o *Masseratti 2Lts*, por solo nombrar algunas, realidades de su contexto social, cultural, político y urbano.

IV.2.- Músicos Caraqueños: Camaleones detrás del sonido

"El ídolo es, igual que la estrella del cine hablado, un ser con doble sustancia: hay una sustancia onírica y divina del ídolo y hay una sustancia humana y cotidiana de una persona próxima." (Morin, pág. 277)

¿Qué es un músico? Un músico puede ser cualquier persona que toque un instrumento, que tenga buena voz y le guste cantar, que escriba letras de canciones, o componga música para esas letras. Puede también ser aquella persona que interprete la música y letras que otros escriben, o de su propia creación. Un músico puede ser alguien que estudie música o sepa leerla y ejecutarla con algún instrumento.

Pero para los fines de esta investigación, sin ninguna pretensión de exhaustividad, y entendiendo el concepto como una delimitación dinámica, abierta al cambio; un músico es aquella persona que vive de, por y para la música. Que se dedica a ella. Que vive de los ingresos que ésta le genera. Que hace, ejecuta, compone o interpreta canciones actualmente en Caracas, sin importar dónde se presenta o con cuánta frecuencia, sin importar si ha o no publicado discos, sin importar la época en la que realiza y crea la música, sin importar el grado de instrucción del músico, ni el género al que su música pertenezca, sin importar qué instrumento utilice para hacer música (armónicos, melódicos o máquinas).

Pero y ¿cuál puede ser la importancia de estos personajes para la sociedad? Los músicos son juglares urbanos, actores sociales relevantes que posicionan discursos, que imponen cánones estéticos, que se expresan, delinean y dan cuenta de las realidades sociales, puntos de vista sobre su época y coyuntura económica, política o cultural, es un actor que motoriza cambios y transformaciones, que crea conciencia o la tergiversa.

SEGUNDA PARTE

MÚSICA Y FOTOGRAFÍA

CAPÍTULO V

RETRATAR MÚSICOS

V.1.- El músico: personaje onírico y humano (el tema)

Los músicos son juglares urbanos, actores sociales que pueden posicionar discursos, que imponen cánones estéticos, que dan cuenta de su contexto cultural y social y que, por tanto, son un actores que motorizan cambios. Pero definir qué es un músico puede resultar esfuerzo titánico: los hay profesionales, de oficio, compositores, intérpretes, músicos, y magos (que lo hacen todo). Un músico puede ser quien toque un instrumento, tenga buena voz y la use para cantar, quien escriba letras, o componga música para ellas; puede ser también alguien que sepa leer música y ejecutarla con algún instrumento. Pero para los fines de este ensayo fotográfico, y sin ninguna pretensión de exhaustividad por ser esta una investigación descriptiva, se definió al músico con una delimitación dinámica, abierta al cambio: un músico "*es*" en tanto vive de, por y para la música. Que se dedica a ella y que vive de los ingresos que ésta le genera. Que hace, ejecuta, compone o interpreta canciones actualmente en Caracas, sin importar dónde se presenta o con cuánta frecuencia, sin importar si ha publicado discos o no, sin importar el lugar ni momento de creación de la música, sin importar tampoco el grado de instrucción del músico, ni el género al que su música pertenezca... Sin importar qué instrumento utilice para hacer música (armónicos, melódicos o máquinas).

Y ¿qué ámbito o particularidad se quiere fotografiar del músico? En esta investigación se quiso describir al músico como "un ser con doble sustancia: hay una sustancia onírica y divina del ídolo y hay una sustancia humana y cotidiana de una persona próxima" (Morin, 1996: p.277). En tal sentido, se retrataron músicos en su

ambiente laboral(ensayos, conciertos, backstage) así como en su contexto cotidiano (en la calle o en su casa, con su novia o mascota). Con estos retratos se busca mostrar al músico como un personaje que efectivamente tiene una dimensión pública, pero también una privada tan normal como la de cualquier otro individuo de la ciudad.

V.2.- William Claxton: fotógrafo del Jazz (aproximación al tema)

Después de que se tuvo claro el tema a desarrollar con el ensayo fotográfico, se dio inicio a una pequeña investigación en busca de autores que con anterioridad se hayan dedicado a retratar personajes públicos. Son muchos los fotógrafos que dedican su vida a fotografiar celebridades: actores, modelos, músicos, pintores, presidentes, literatos, deportistas. Pero no son tantos los que abordan las manifestaciones culturales -como la música- con ojo documental, retratando al artista no solo como profesional de su medio, sino también como ser humano; en busca de una imagen cercana, intima y sincera. Tal es el caso del norteamericano William Claxton, "el fotógrafo de Jazz más famoso de todo el mundo, apreciado y venerado por músicos y aficionados" (Thomsom, 1997: p.1). Este fotógrafo en compañía del musicólogo alemán Joachim Berendt, emprendió un viaje de un año en 1959 por todos los Estados Unidos en busca de músicos de Jazz en las ciudades que habían participado en la evolución y desarrollo de tal género (Labari, 2005:el mundo.com).

Su trabajo fotográfico consta de innumerables retratos a los más reconocidos "Jazzistas" de la época en las más diversas situaciones: desde los camerinos, ensayos,

conciertos o "jam sessions" al borde de una piscina; hasta caminando por la calle justo después de salir de la cárcel (Art Pepper), en el carro, en la habitación de su hotel de turno etc. William Claxton vivió el Jazz, se hizo parte de sus dinámicas para poder entrar al mundo de sus protagonistas: "la clave de su obra está en la relación intensa que mantiene con los músicos" (Thomsom, 1997: p.1). Dice Claxton al respecto que de sus grandes virtudes "era la de ganarse la confianza de los músicos, a veces altivos otras desconfiados, para retratarlos en sus ambientes más intimistas, casi familiares" (SwingKid, Tomajazz.com)

Claxton fotografío músicos de la talla de Steve McQueen, Wes Montgomery, Cal Tjader, Ray Charles, y un sin fin de etcéteras. Su mayor aporte es que "ha sabido retener e inmortalizar no sólo el sonido, sino también el espíritu de los grandes artistas del género: la intensa concentración de Miles Davis, la fragilidad de Chet Baker al tomar el micrófono, la radiante vitalidad de Louis Armstrong" (Thomsom, 1997: p.1). Para realizar sus fotografías, Claxton trabaja con película blanco y negro y con la adquisición de su Rolleiflex, "pasó a fotografiar únicamente con luz ambiental" (Thomsom, 1997: p.1).

De este fotógrafo se tomaron elementos técnicos para la realización del ensayo fotográfico: se utilizaron rollos de 400 asas forzadas a 1600 asas, para ganar grano, obtener mayor contraste, y contar con mayor registro de luz en las condiciones difíciles como lo son los conciertos y ensayos en estudio. Además se buscará en el ensayo ese tono intimista y cercano con el personaje retratado que logra Claxton en sus fotografías,

sin pretender en modo alguno fotografiar como él pues cada ojo es un mundo. En cuanto a la presentación de la imagen, se trabajó para lograr una relación sujeto-fondo, donde el contexto tuvo lugar protagónico en tanto se quiere situar al sujeto (músico) en su contexto laboral y personal, público y privado.

En el caso venezolano, es importante hacer referencia a un fotógrafo que durante años se ha ocupado de fotografiar a músicos y bandas venezolanas de la talla de: *Sentimiento Muerto*, *PAN*, *Seguridad Nacional*, *Desorden Público* o *Dermis Tatú*. Con su trabajo, Iván Gabaldón ha contribuido a la construcción de un archivo fotográfico de la historia y evolución de la música en Caracas.

V.3.- El Ensayo Fotográfico (la técnica fotográfica)

Para la instrumentación de un ensayo fotográfico, es precisa la elaboración clara del tema antes de la aproximación fotográfica: después de la selección y delimitación del tema, es bueno responder preguntas como ¿qué se quiere fotografiar?, ¿qué parte específica de ese tema se quiere abordar? y ¿de qué manera?. Para la realización de este ensayo fotográfico se realizó tal procedimiento concluyendo que el tema era el músico en Caracas desde una doble dimensión de personaje público en su ámbito laboral, que se monta en una tarima para ser escuchado, que ensaya para materializar su música en un disco, que pasa horas en su casa tocando hasta el cansancio; y de persona común, como cualquier otra que camina por la calle o come arepa después de las fiestas.

Se utilizó al retrato como base, género y forma de aproximación al sujeto. Las sesiones fotográficas se realizaron de una manera un poco documental en tanto no se utilizan luces artificiales, y no hay una dirección clásica del personaje pues se utilizó en su lugar la interacción como método. Interactuar con el músico fue el camino más efectivo para encontrar el momento de disparar, esperando el clima de confianza necesario para acercarse un poco más al personaje, cuando por fin se siente cómodo aunque lo apunten con el objetivo de la cámara. De esta manera se buscó encontrar más cercanía con el sujeto fotografiado, un manejo menos despreocupado del contexto como parte fundamental del cuadro (en tanto sitúa al sujeto en su contexto cotidiano, laboral, social o urbano), y un clima en la fotografía que la mostrara dinámica para incluir al espectador, hacerlo partícipe de la sensación del personaje y su entorno... Del momento. Las locaciones para las sesiones se ajustaron a las posibilidades y limitaciones de los músicos.

Para la realización de este ensayo fotográfico se contó con una cámara fotográfica marca Cannon, modelo Eos Revel 3000, con lente 28-80mm y película Ilford Hp5 asa 400, forzada a 1600 asas.

V.4.- El músico: 40 fotogramas (el proceso fotográfico)

El primer paso era seleccionar a los músicos a los que se quería retratar. El segundo buscar la forma de acceder a ellos: conseguir a un músico puede ser tarea fácil o difícil dependiendo del caso. Muchas veces no se encontraban en la ciudad, otras estaban

ocupados con la grabación de un tema y muchas otras simplemente no estaban dispuestos a colaborar con el presente trabajo. Pero por otro lado, se consiguen músicos cálidos, siempre dispuestos a facilitar las cosas y colaborar con todo lo que les sea posible: bien sea que faciliten el acceso a la tarima durante el show al fotógrafo, le permitan asistir a un ensayo, caminen con él por las calles de Caracas en busca del lugar ideal para el retrato, o abriéndole las puertas de su casa llena de vivencias musicales (que muchas veces se materializan en un mini concierto para la cámara que lo busca y observa).

Después de haberlos contactado, se pautó con el músico o la banda un día, lugar y hora para la sesión que se realizó, según el caso, en exteriores o interiores. En cuanto a los interiores, hubo muchas veces limitaciones técnicas, pues no se utilizó luz artificial para la realización de las fotografías y trabajar en interiores se tornaba casi imposible pues las condiciones de luz dentro de los estudio de ensayo son tan pobres que no se lograba registro fotográfico con tiempos de obturación menores al segundo, cono todo y que se utilizaba la película forzada. Entre los músicos retratados ensayando podemos mencionar al cantante de *Desorden Público* Horacio Blanco, Joan bajista de *Los Javeling* o Alfredo Naranjo, famoso percusionista, y vibrafonista ensayando con *El Guajeo* - agrupación de sala- en El Maní es Así. La otra situación de interiores que se manejó durante la realización de las fotografías, fueron aquellas realizadas en las casas de músicos como las de Cangrejo, baterista de *Seguridad Nacional* y rocanrolero por excelencia o las de Aldo, bajista de *KP9000*.

En las sesiones desarrolladas en exteriores siempre se buscó el juego de luces y sombras, que no sólo embellecen la imagen sino que también la llenan de dramatismo. En tal sentido fue fundamental el manejo del fondo de las fotografías como medio para situar al músico en su contexto laboral (en tarima), urbano (una pared cualquiera), o íntimo (el patio de su casa). Tal es el caso de sesiones como la de Breker, cantante de la agrupación *Chuck Norris* y Dj, en la avenida Francisco de Miranda, la sesión de Axel guitarrista y cantante de *Los Chevynovas* en una calle de Chuao o la del tecladista de *Jahbafana*, Coco, en el anfiteatro de Caricuao zona musical por excelencia.

Una vez culminadas todas las sesiones fotográficas, inicia el proceso de revelado de las 50 películas utilizadas para continuar con la elaboración de contactos. Hecho esto se inicia el proceso de selección de las imágenes: de las 1800 imágenes iniciales solo 500 son copiadas para visualizar en pruebas de trabajo y de allí seleccionar solo 40 imágenes finales. Todo este proceso contó con la guía de la fotógrafa y laboratorista profesional Carolina Burbano, quien tiene años de reconocida experiencia en el medio fotográfico. Las 40 fotos finales se harán en papel de 8x10 pulgadas, y serán copiadas artesanalmente por Carolina Burbano en papel fotográfico RC brillante buscando que las copias finales tengan un contraste marcado, que vaya del blanco puro al negro puro pasando por la gama de grises.

CAPÍTULO VI

SE MUESTRAN CAMALEONES NOCHE Y DÍA

El capítulo seis *Se muestran camaleones noche y día*, está compuesto por el ensayo fotográfico propiamente dicho: cuarenta retratos a músicos en Caracas, que intentan delinear su doble dimensión de personaje público, de tarima, de la gente, que ensaya y graba discos que hablan de su contexto social; y el personaje privado, que camina por las calles de su ciudad, hace música en su casa o come hamburguesas en la calle del hambre.

En tal sentido, este ensayo fotográfico pretende situar al músico de forma cercana, personal e intima, como una persona cualquiera que simplemente se dedica a la música y por tanto, se mueve dentro de lo que significa su industria. Las fotografías serán entregadas en una caja debidamente identificada.

ALGO PARECIDO A UNAS CONCLUSIÓNES

La búsqueda de un tema de tesis se basó en la instrumentación práctica de la ciencia más básica y pura: la observación. En tal práctica se repetían sin parar tres palabras en mi mente: fotografía, ciudad y música. El tema de la música ha sido pasión de muchos y vivencia de todos. Hoy en día el silencio es la condición sonora que menos acompaña al transcurrir cotidiano: "la vida está llena de sonidos. Sólo la muerte es silente" (Quintero, 2005: p.33).

Así, decidí explorar un aspecto de la vida quienes hicieran posible escuchar música dentro de los parámetros y lineamientos de su realidad social y urbano. *Se muestran camaleones noche y día*, es una primera aproximación fotográfica al hecho de la música y sus protagonistas como parte del contexto social e individual. Esta investigación quiso situar –a través de sus actores protagonistas- una manifestación artística (la música) como parte fundamental de la cultura y sus dinámicas así como vehículo trasmisor de discursos y realidades. Con esto, se deseaba fomentar la unión de las manifestaciones culturales en pro del desarrollo integral de las artes en nuestro país, lleno de talento y de historia.

En esta afanada búsqueda de una sonoridad que nos describa como caraqueños, en la búsqueda de algo homogéneo y delimitado, me tomé con camaleones que cambian de colores, con una industria musical que no favorece, ni fomenta y mucho menos colabora con la producción de discos de artistas nacionales. La mayoría de las bandas que

producen un disco hoy en día en la ciudad de Caracas, tienen que hacerlo en estudios privados, pagando las horas de grabación, de técnicos... Me encontré también gran diversidad en cuánto a géneros musicales: grupos de salsa, hip hop, ska, reggae, rock y música electrónica.

Aún faltan muchos músicos por retratar: grandes, regulares, famosos y desafortunados. Los que tocan en la calle, los mariachis, los que van al American Idol con el sueño de ser cantantes. Pero, y sin que me quede nada por dentro, culminar este ensayo fotográfico cambió mi vida, no sólo por haberme llenado de conocimiento (y con él de escepticismo), sino por todas las gratificantes experiencias en el mundo de la música y su actores. Este trabajo es, sin duda alguna, resultado del esfuerzo, tiempo y dedicación de músicos increíbles en tanto virtuosos del arte y cálidos seres humanos. El aprendizaje por primera vez trasciende las letras y llega a ser parte y para la vida, conclusiones después de tantos y tantos cuestionamientos, buscar el por qué, el cómo y el con qué de cada palabra, cada disparo y así de este ensayo fotográfico.

Este trabajo reafirmó mi adoración por las artes como medio de expresión, como parte fundamentales de la cultura y la comunicación. Abrió puertas con miles de caminos, de formas y métodos, entre los cuales este fue perfecto para conocer una de las caras de la vida del músico, de esos juglares urbanos. Me deja, sin embargo, con preguntas sin respuesta, tal vez contestables por algún otro camino, a través de otro instrumento: ¿tiene imagen la música? ¿puede realmente materializarse en una imagen? No podemos materializar los sentires humanos en una imagen, pero sí encontrar esencias que los

materialicen y evoquen, que los trasladen en el tiempo y el espacio global. Podemos generar con la fotografía alegres sonrisas o profunda consternación. Como todo mensaje, dependerá de quién lo dice, cómo y por qué canal.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrios, L. Bisbal, M. Martín-Barbero, J. Guzmán, C. Aguirre, J (1999). *Industria Cultural. De la crisis de la sensibilidad a la seducción massmediática.* Caracas: Litterae Editores.
- Borja, J. Castells, M. (1997). *Local y global. La gestación de las ciudades en la era de la información.* Madrid: Santillana, S.A. Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de Sociología.* Madrid: Ediciones Istmo.
- Cerón, M. (2006). *Desorden Público. Buscando algo en el Caribe.* Caracas: AlterLibris Ediciones.
- Costa, P. Pérez, J. Tropea, F. (1996).*Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia.* Barcelona: Ediciones Piados Ibérica.
- Fondo de Cultura Económica. *Diccionario de Sociología.* (1980) México.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Larrique, D. (2006). "Las ciudades destruyen las costumbres. Hacia una propia sonoridad caraqueña y otros comentarios" en revista *Tharsis* #16. Caracas: P.C.I-U.C.V
- Monsiváis, C. (1999). *Amor Perdido.* México D.F: Biblioteca Era.
- Morin, E. (1995). *Sociología.* Madrid: Editorial Tecnos.
- Pacanins, F. (2005). *Tropicalia caraqueña. Crónicas de música urbana del siglo XX.* Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

- Quintero, A. (2005). *¡Salsa, Sabor y Control! Sociología de la música "tropical"*. México D.F: Siglo XXI Editores.
- Sánchez, I. (2005). *Contra la tiranía de la música*. Barcelona: Revista de antropología Iberoamericana.
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Santillana, S.A. Taurus.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Thomson, M. (1997). *William Claxton Jazz Seen. 30 postcards*. Alemania: Editorial Taschen
- Vila, P. (1996). *Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*. Revista Transcultural de música.

Publicaciones digitales

- Labari, N. (2005). *Jazz Life es un libro de lujo con imagen y sonido*. Consultado el (3 de Agosto de 2006): http://www.elmundo.es/el mundo/2005/10/11/cultura/1129055344.htm
- SwingKid. P. (2006). Nombre del artículo. Consultado el (3 de Agosto de 2006): http://www.tomajazz.com/perfiles/fotografias/claxton_jazz-life.htm