

UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Mención Periodismo

Trabajo Especial de Grado

EL RITMO DE LA GRAN CIUDAD

Reportaje sobre la música popular con raíces tradicionales en Caracas

Trabajo de investigación presentado por:

María Gabriela Fernández B.

Tutor:

Mariela Martín Paesano

Caracas, septiembre de 2012

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

A los músicos, cultores y trabajadores que estudian, conservan, transmiten y mejoran la producción de géneros tradicionales en Venezuela.

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, Glenys Bellorín, por darme ejemplo de lucha, ser mi apoyo incondicional y convertirse en mi primera y más orgullosa lectora.

A María Cecilia, Francisco y Juan Carlos por los momentos de risas y por motivarme a dar lo mejor.

A Giannina Olivieri, Liza López, Alejandro Fernández Nays, Acianela Montes de Oca, Juan Carlos Solórzano, Oláguer Chacón y todos los profesores que me transmitieron su pasión por el Periodismo.

Al equipo de El Ucabista que lideró María Fernanda Mujica, por la amistad, por la exigencia y por el espacio para plasmar mis inicios en sus páginas.

A la Universidad Católica Andrés Bello, por formarme en los caminos de la Comunicación desde los bastiones de la ética y la conciencia social.

A todos mis entrevistados, por la confianza y por el trabajo maravilloso que realizan en sus producciones artísticas.

A Dios, por su compañía y por las posibilidades.

A los lectores que se acerquen a estas páginas.

Gracias por confiar.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	8
EL MÉTODO	10
Ficha técnica de la investigación	12
Objetivos.....	13
Objetivo general.....	13
Objetivos específicos	13
Paradigma y perspectiva teórica	13
Tipo de investigación.....	14
Modalidad y género	17
Delimitación de la investigación	18
Público lector	19
Mapa de actores	20
Logros	25
Limitaciones	26
Estructura del reportaje.....	26
CAPÍTULO I. EL RITMO EN SU TIEMPO	29
Miradas al contratiempo	33
Tecnología musical.....	34
“¡Estamos al aire!”	35
La era LP.....	36
Una fiesta de inclusión.....	38
Y suena a nacionalismo	39
Momento para el entretenimiento.....	40
Se inicia la Onda nueva	42

La Voz Universitaria.....	44
Tocar y Luchar.....	45
Los maestros del cuatro	46
Calidad sin dólares.....	47
Empieza el 1X1.....	49
El poder de las disqueras	50
Llega la era digital	51
CAPÍTULO II. EL SON DE AHORA	54
Las primeras notas	57
Valor estético y calidad	62
Evolución instrumental.....	64
La fusión como género	69
No existe el “neofolklore”	71
Un fenómeno mundial	73
CAPÍTULO III. EL PORQUÉ DE LA GUARACHA	75
Formación y tradición.....	78
Vivir de la música.....	80
Y no solo la academia.....	82
Tocar para cobrar.....	85
El cuatro no es rojo	87
CDs a la carta.....	88
CAPÍTULO IV. LO QUE SUENA PIEDRAS TRAE	90
No basta tocar	93
Los medios tradicionales olvidan la tradición	98
Una traba, la payola	101
Las redes sociales como alternativa.....	103

El futuro promete	106
FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA.....	110
Fuentes bibliográficas	110
Fuentes hemerográficas	111
Fuentes electrónicas.....	111
Tesis y trabajo académicos	114
Fuentes audiovisuales	115
Documentos legales	115
ANEXOS	116
Esquema del origen de los géneros venezolanos	117
Música escuchada en Venezuela a mediados del siglo XX	118
Fotografías	119
Portadas de discos.....	114

INTRODUCCIÓN

La Caracas del movimiento y del alboroto es también una Caracas musical cuando un cuatro y unas maracas empiezan a sonar en los espacios de bares, plazas, o salas de conciertos que coexisten en el valle que cuida el Ávila. Las facilidades de promoción en las redes sociales, la aceptación de lo popular y la búsqueda de nuevos puestos de trabajo han logrado que, a pesar de la influencia de la globalización, e incluso gracias a ella, en los rincones de la capital venezolana se geste una generación de músicos que viste de gala a los géneros tradicionales y que brinda al ciudadano la oportunidad de conectarse con su identidad y de conocer y disfrutar los sonidos de las distintas regiones del país.

El ritmo de la gran ciudad fue elaborado como respuesta a la necesidad de registrar periódicamente la actualidad de la música tradicional venezolana, reconociendo la importancia y responsabilidad que acarrea presenciar un momento que, al estar ligado a la cultura y la identidad, trasciende de las modas. La investigación busca contribuir en la conservación y el reconocimiento de este fenómeno musical y de sus protagonistas, así como relatar su vínculo con la ciudad.

El reportaje cuenta con cuatro capítulos a través de los cuales se demuestra la relación entre música y sociedad y se brinda un panorama sobre los aportes y las vivencias de la nueva generación de músicos residenciados en la capital venezolana que interpretan géneros con raíces tradicionales. La redacción de cada capítulo lleva como hilo conductor la narración de un concierto y se vale de los eventos ocurridos en estos encuentros para abordar las distintas aristas del tema.

El capítulo uno, titulado el “Ritmo en su tiempo”, realiza una evolución histórica por los momentos claves de la música tradicional en Caracas. Marca precedentes para el resto del texto y descifra la influencia de los contextos políticos, sociales o económicos en cada momento musical capitalino, así como el efecto de la evolución de las tecnologías de almacenamiento y reproducción de música en la producción artística de estas épocas.

“El son de ahora” es el nombre del capítulo dos. En él, se describen las características de la generación de músicos que han desarrollado sus carreras desde el 2000 hasta 2012 en Caracas. Se señalan los aspectos en común que unen y agrupan a estos instrumentistas, así como los factores musicales que los diferencian del pasado.

La influencia de las medidas tomadas por el Estado venezolano en el impulso de las producciones tradicionales es estudiada en el capítulo tres, nombrado “El porqué de la guaracha”. En este también se aborda la relación cada vez más aceptada entre música académica y popular, un aspecto importante al considerar el reconocimiento internacional que posee Venezuela por sus orquestas.

El cuarto y último capítulo describe la relación entre los músicos que interpretan géneros populares con raíces tradicionales y los medios de comunicación. “Lo que suena piedras trae” revela la manera en la que las redes sociales se convirtieron en la mejor alternativa de promoción para los músicos, ante las dificultades para acceder a los medios tradicionales.

EL MÉTODO

Justificación

A efectos de este Trabajo Especial de Grado, la música popular con raíces tradicionales venezolanas se define como una corriente musical compuesta por géneros que tienen su origen en las tradiciones venezolanas y que, por tanto, están ampliamente ligadas con el folklore de la nación. Es popular porque es interpretada por músicos que hacen sus carreras en el mundo artístico como solistas o en conjuntos estables y comercializan sus productos musicales. Tiene raíces tradicionales porque sus composiciones mantienen elementos sonoros y de composición propios de la música tradicional venezolana.

La música evoluciona con el tiempo al ser influenciada por las características sociales en las que se desenvuelven los compositores e intérpretes, y esto se hace aún más evidente cuando se trata de música popular. El investigador José Antonio Calcaño, en su obra *La ciudad y su música* (1985), se dedica al estudio de la música como un hecho social, y relaciona esta visión con la historia caraqueña, revelando la aparición ritmos y géneros característicos de momentos históricos determinados que reflejan los contextos culturales y sociales del pueblo.

En la actualidad, en medio de una urbe globalizada y llena de altibajos de tipo económico y social como es Caracas, se ha desarrollado un movimiento activo dentro del panorama cultural de la ciudad. En este destaca la producción de música popular con raíces tradicionales venezolanas por parte de una generación de intérpretes jóvenes que, en su mayoría, poseen altos niveles de formación

musical, y que han sabido incluir a sus piezas (de origen tradicional) elementos de su entorno y los sonidos o instrumentos que, por la globalización, llegan a Venezuela desde distintos rincones del mundo.

Las características de este momento musical que atraviesa Caracas y el trabajo de los músicos e intérpretes que lo protagonizan, integran un fenómeno que es parte de la identidad colectiva de la ciudad y que, como hecho social, ha sido influenciado por los factores cultural y político del entorno. La presente investigación se propone estudiar la producción actual de música popular con raíces tradicionales venezolanas en Caracas para explorar sus características y describir los motivos que impulsaron su formación.

Este hecho social no ha sido abordado con anterioridad a través de un trabajo periodístico de amplio alcance, aun cuando los integrantes de esta generación musical son personajes que merecen ser retratados por la calidad de sus composiciones, evaluada y premiada en distintos festivales nacionales e internacionales, y por la contribución técnica, melódica y artística que aportan sus producciones a la música nacional.

Estudiar el estado de la música popular con raíces tradicionales venezolanas en Caracas a través de las declaraciones de sus protagonistas, permitirá descubrir y difundir las características que integran la actualidad de este género, así como conocer el modo de vida y los trabajos artísticos de quienes se dedican a la composición o interpretación de música popular venezolana en la capital. Además, será un camino para revelar las técnicas de promoción artística utilizadas por los músicos y para estimular la discusión del tema en los medios.

Por otro lado, al ser poca la bibliografía e información actualizada sobre el estado de la música popular de tipo tradicional en Caracas, esta investigación puede significar un aporte para el desarrollo de futuros estudios sobre el tema.

1. Ficha técnica de la investigación

1.1. Título

El ritmo de la gran ciudad: Reportaje sobre la música popular con raíces tradicionales en Caracas.

1.2. Preguntas de la investigación

-¿Cuáles son las características actuales del movimiento de música popular de raíces tradicionales venezolanas en Caracas?

- ¿Cómo se presenta la relación música sociedad?

-¿Por qué sucede ahora?

1.2. Hipótesis

La música popular de raíces venezolanas tiene un lugar activo en la actualidad de los espacios culturales de Caracas porque su producción musical ha sido influenciada por el entorno, a través de las políticas nacionalistas tomadas por el Estado, la apertura de la música académica a lo popular, la globalización, las facilidades de promoción artística en las redes sociales y la necesidad de los músicos de encontrar empleos fuera de los sectores académicos.

2. Objetivos

2.1 Objetivo General

Registrar la actualidad de la música popular con raíces tradicionales venezolanas en Caracas por medio de un reportaje interpretativo.

2.2. Objetivos Específicos

- 2.2.1. Relacionar las nuevas tendencias de la música popular con raíces tradicionales venezolanas en Caracas con el contexto político-social.
- 2.2.2. Registrar el entorno en el que se desenvuelven los músicos de géneros nacionales para desarrollarse como artistas en Caracas.
- 2.2.3. Determinar la influencia de Internet y las redes sociales en la promoción artística de los músicos.
- 2.2.4. Dar a conocer las creaciones artísticas de los intérpretes de música popular venezolana residente en Caracas.
- 2.2.5. Contribuir a la investigación y conservación de la música tradicional.

3. Paradigma y perspectiva teórica

La investigación correspondiente al presente trabajo de grado se realizará bajo el paradigma constructivista. En su obra *El paradigma emergente*, Miguel Martínez Miguelez (1997) sostiene que este paradigma no concibe al conocimiento como una verdad única ni empírica, sino como una construcción de significados.

El constructivismo no busca controlar ni generar teorías estáticas sobre los fenómenos del mundo, sino crear conocimientos a través de una investigación en

la que predomina el carácter cualitativo y donde la subjetividad del investigador se admite como inevitable en su relación con el objeto de estudio.

El presente Trabajo Especial de Grado pretende generar nueva información sobre la actualidad de la música popular de raíces venezolanas en Caracas, tema sobre el cual existe poca documentación. Además, la construcción de este panorama se realiza, en su mayoría, a través de la observación y de la agrupación e interpretación de la información obtenida por medio de entrevistas a fuentes vivas que integran el contexto musical caraqueño o que son especialistas en la investigación de este tipo de fenómenos sociales, por lo que se hace presente la mirada del investigador y las de las fuentes consultadas.

Para el constructivismo es también clave la interdisciplinariedad, es decir, el uso integrado de diversas ciencias o áreas del conocimiento durante la investigación, a fin de obtener resultados más completos.

Para estudiar la actualidad de la música popular de raíces tradicionales venezolanas en Caracas, fue necesario utilizar herramientas y conceptos pertenecientes a diversas áreas del conocimiento como el periodismo, la sociología, la historia, la psicología, la musicología y la etnomusicología. Ante las magnitudes del fenómeno, se admite que el resultado final representa una verdad de entre tantas posibles para el estudio del hecho.

4. Tipo de investigación

El Trabajo Especial de Grado titulado *El ritmo de la gran ciudad: Reportaje sobre la música popular de raíces tradicionales en Caracas* es una investigación

de tipo cualitativa. Según Taylor y Bogdan (1988): “El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan”.

Para los autores, los investigadores cualitativos deben estudiar y procurar comprender a las personas dentro de su propio marco de referencia, para lo que es preciso experimentar la realidad como ellos lo hacen y comprender desde la mirada del otro, sin buscar la verdad absoluta. De igual modo, resaltan la posibilidad humanística del método, sobre todo ante la percepción de conceptos subjetivos que tengan que ver con la sensibilidad de las fuentes.

Entre las clasificaciones de la investigación cualitativa, la presente es una investigación de tipo exploratoria. Según el libro *El proyecto de Investigación* de Fidias G. Arias (1999), la investigación exploratoria “se encarga de buscar el porqué de los hechos mediante el establecimiento de relaciones causa-efecto”. Así pues, el presente trabajo de grado puede calificarse como exploratorio porque estudia las características de la nueva generación de la música popular venezolana en Caracas y se preocupa en determinar los motivos por los cuales este fenómeno ha cobrado importancia en la actualidad.

Para ampliar la definición conceptual de este tipo de investigación, puede mencionarse que, según la docente y especialista en investigación colombiana Jany Lozano, “una investigación exploratoria recoge e identifica antecedentes generales, números y cuantificaciones, temas y tópicos respecto del problema investigado, sugerencias de aspectos relacionados que deberían examinarse en profundidad en futuras investigaciones”. Además, añade que su objetivo es

“documentar ciertas experiencias, examinar temas o problemas poco estudiados o que no han sido abordados antes. Por lo general investigan tendencias, identifican relaciones potenciales entre variables y establecen el tono de investigaciones posteriores más rigurosas”.

En el libro *Grupos de discusión*, del español Ramón Llopis Goig (2004), se define a este tipo de investigación como una en la que “se intenta tener una familiarización con un tema del que se tiene conocimiento general, para plantear posteriores investigaciones u obtener hipótesis”.

Por otra parte, el profesor Mohammad Naghi Namakforoosh (2000), en su obra *Metodología de la investigación*, utiliza una definición clave para el presente Trabajo de Grado, donde sostiene que el objetivo de la investigación exploratoria “es captar una perspectiva general del problema” y ayudar a dividir un problema muy grande en unos “subproblemas” más precisos hasta poder reflejarlos en la hipótesis.

La presente investigación estudia de manera general la actualidad de la música tradicional con raíces venezolanas en Caracas, y determina las características que integran el fenómeno y las principales causas que lo originaron, con lo que se observa el proceso de división y precisión de factores dentro del tema. En este Trabajo Especial de Grado se narran las características que integran el entorno de los músicos y se reflejan las tendencias e inclinaciones de la actualidad de la música popular en Caracas a través de un análisis del fenómeno que considera, entre otras cosas, el papel de los medios de comunicación, la actuación de los organismos del Estado, las vivencias de los

músicos, la oferta y demanda de empleos musicales y la disposición de locales para conciertos.

5. **Modalidad y género**

El presente Trabajo Especial de Grado es un reportaje interpretativo sobre la actualidad de la música popular de raíces tradicionales venezolanas en Caracas. La modalidad que se utilizará —de acuerdo a los parámetros de la escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello— es la modalidad 2: Periodismo de investigación, submodalidad 1: Reportaje interpretativo.

Alex Grijelmo (1997), en su libro *El estilo del periodista*, sostiene que el reportaje “es un texto informativo que incluye elementos noticiosos, declaraciones de diversos personajes, ambiente, color y que fundamentalmente tiene carácter descriptivo. Se presta mucho más al estilo que una noticia”. Añade que así como la noticia puede ser interpretativa, “el reportaje también puede experimentar esta transformación”.

En el libro *Escribir en Prensa* (2004) de Benavides y Quintero se define al reportaje como “un género periodístico interpretativo que aborda el qué y el por qué de un asunto, acontecimiento, o fenómeno de interés general, con el propósito de situarlo en un contexto simbólico-social amplio, brindándole al lector de un modo instructivo y ameno antecedentes, comparaciones y consecuencias relevantes que lo ayuden a entenderlo”.

El *Manual de géneros periodísticos* del venezolano Robinson Lizano señala que el punto de partida del reportaje interpretativo “son los hechos

noticiosos, cifras, estadísticas o temas de actualidad que son analizados con técnicas periodísticas. No se trata de expresar hechos aislados, sino mostrar las relaciones entre sucesos o acontecimientos en diferentes momentos.

En el listado de modalidades de trabajos de grado publicado por la escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, el reportaje se define como “el abordaje profundo, desde el punto de vista del periodismo interpretativo, de un tema o acontecimiento de interés social, de actualidad nacional o internacional”.

Así pues, se seleccionó esta modalidad con el fin de ofrecer una visión integral sobre la actualidad de la música popular con raíces tradicionales venezolanas dentro de la realidad social caraqueña, resaltando las características del desarrollo profesional de los músicos y su relación con la actualidad cultural de la ciudad. Para la redacción de este reportaje fue necesario revisar fuentes documentales y realizar entrevistas a músicos y expertos, decodificar la información, relacionarla con la hipótesis, integrar los géneros periodísticos que coexisten en el reportaje y manejar adecuadamente los factores y elementos informativos e interpretativos.

6. Delimitación de la investigación

El presente Trabajo de Grado estudia la actualidad de la música popular de raíces tradicionales venezolanas en la capital del país a través de un reportaje interpretativo. Se desarrolla en Caracas y se realizó en base a los testimonios obtenidos por parte de representantes y miembros de la actualidad de la música popular caraqueña, así como de elementos obtenidos a través de la observación de

las relaciones entre los músicos y del entorno en el que se desenvuelven. El grupo entrevistado está integrado por treinta personas, entre músicos, investigadores y expertos.

Este trabajo pretende ser el punto de partida de una documentación periodística sobre la música tradicional con raíces venezolanas en Caracas, que incluya las vivencias de sus protagonistas, las características del fenómeno musical, las causas del resurgimiento que vive la producción musical de géneros populares con raíces venezolanas y las posibilidades de subsistencia que existe dentro de este mundo para los músicos, y para esas generaciones de relevo que se forman con prontitud.

En materia temporal, la investigación reseña a modo de antecedentes la evolución histórica de la música popular venezolana en Caracas desde 1950, pero como el estudio del fenómeno está ligado a la actualidad, este Trabajo Especial de Grado estudiará el período transcurrido entre 2010 y 2012.

7. Público lector

El Trabajo Especial de Grado está dirigido a público general. Trata un tema de periodismo especializado pero cumple con la obligación del periodista de hacer comprensibles e interesantes los temas de estudio.

8. Mapa de actores

Fuente	Tipo de fuente	Motivo
Alí Alejandro Primera	Coordinador de Producción Artística del Centro nacional del disco en Venezuela	-Información sobre la actualidad de la música popular en Caracas. -Relación de los músicos con los medios de comunicación.
Álvaro Paiva	Músico, productor y compositor	-Entrevista de personalidad -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas. -Relación de los músicos con los medios de comunicación.
Andrés Eloy Rodríguez	Director de publicidad y propaganda de la Orquesta Sinfónica Venezuela	-Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas. -Formación de los músicos.

		-Relación de los músicos con los medios de comunicación.
Aquiles Báez	Compositor, cantautor y productor.	-Entrevista de personalidad. -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas. -Relación de los músicos con los medios de comunicación.
Carlos Fernández	Coordinador musical Ucab	-Evolución de la música popular venezolana en Caracas. -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas.
Daniel Blanco	Guitarrista	-Actualidad de la música en Caracas. -Dificultades para la promoción en redes sociales.

Daniel Rodiño	Coordinador de operaciones del Centro de la Diversidad Cultural	-Información sobre la actualidad de la música popular en Caracas.
Edward Ramírez	Músico/ Cuatrista. Integrante de C4Trío y del Ensamble Kapicúa.	-Entrevista de personalidad. -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas.
Eleazar López Contreras	Investigador musical, autor de libros sobre música popular venezolana en Caracas	-Evolución histórica de la música popular venezolana en Caracas.
Eric Chacón	Músico/Flautista de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar	-Entrevista de personalidad -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas.
Florycer Rivas	Soprano del Coro Sinfónico Juvenil Simón Bolívar	-Relación entre la música académica y la popular.
Francisco Bottaro	Director de despacho del viceministro de Cultura	-Historia de la música popular en Caracas.

		-Medidas tomadas por el Estado.
Gabriel Borrero	Músico y compositor. Integra el grupo de representantes del Proyecto Alma Llanera del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela.	-Entrevista de personalidad -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas.
George Amais	Coordinador de gestión de colecciones del Centro de la Diversidad Cultural /Antropólogo	-Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas. -Medidas tomadas por el Estado. -Mirada antropológica del fenómeno musical.
Gualberto Ibarreto	Cantautor	-Evolución de la música popular venezolana en Caracas. -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas.

Jorge Glem	Músico/ Cuatrista	-Entrevista de personalidad -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas.
Lerryns Hernández	Baterista y percusionista Bongó Proyect	-Técnicas de promoción artística.
Liliam Frías	Músico	-Entrevista de personalidad -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas.
Manuel Rangel	Músico/ Maraquero	-Entrevista de personalidad -Información sobre la actualidad de la música popular venezolana en Caracas.
Marcy Alejandra Rangel	Periodista y promotora cultural.	-Promoción de músicos en los medios de comunicación.

Marialessandra Herrera	Coordinadora de medios de Guataca Producciones	-Promoción de músicos de géneros tradicionales en los medios de comunicación.
Rafael “El pollo” Brito	Cuatrista/Animador	-Información sobre la actualidad de la música popular en Caracas.
Tulio Hernández	Sociólogo y gestor cultural	-Relación música-sociedad

9. Limitaciones

La principal limitación presente en la investigación de la actualidad de la música popular con raíces tradicionales venezolanas en Caracas es la polarización política de las fuentes y la tendencia de cada una a resaltar los atributos de su sector y rechazar al contrario. Para sortear este factor, fue necesario valerse de la observación y del contraste, dudar de cada declaración y confirmar varias veces los datos obtenidos, sobre todo cuando estos incluían observaciones sobre las acciones del Gobierno nacional en materia musical.

10. Logros

- Aún cuando hay poco material bibliográfico sobre la música popular con raíces tradicionales venezolanas y cuando la cobertura periodística al fenómeno musical actual es reducida, este trabajo de investigación recoge en un solo material la actualidad de estos géneros musicales en su contexto socio-político a partir de los testimonios de sus protagonistas.
- Las políticas nacionalistas tomadas por el Gobierno: Resalta la realización del Sistema Nacional de las Culturas Populares y las condiciones en las que este se desenvuelve.
- Haber explicado las nuevas tendencias de promoción y popularización de artistas de música popular con raíces tradicionales venezolanas a través de internet y las redes sociales

11. Estructura del reportaje

Capítulo I: El ritmo en su tiempo

Define el concepto de música popular de raíces tradicionales venezolanas y presenta el fenómeno. Realiza una evolución histórica del hecho musical en Caracas en la que comenta brevemente la aparición de la música en la ciudad en tiempos de la colonia, y profundiza en la evolución y las vicisitudes de esta música popular con raíces tradicionales a partir de la segunda mitad del siglo XX, relacionándola con el contexto socio-político de Caracas para la época. Destaca los aspectos fundamentales de estas décadas a modo de antecedentes para el estudio de la actualidad.

Capítulo II: El son de ahora

Describe las características de la nueva generación que interpreta música popular con raíces tradicionales venezolanas en Caracas y señala que ese movimiento que engalana salas de conciertos orquestales, teatros, auditorios y hasta bares capitalinos posee características particulares que lo distinguen de los que se han desarrollado en otros momentos históricos. Los factores, que fueron obtenidos de las entrevistas a músicos y expertos son: la juventud, la alta formación musical y calidad interpretativa, la evolución en forma y uso de los instrumentos tradicionales, la tendencia a internacionalizarse y la inclusión de instrumentos y sonidos foráneos.

Capítulo III: El porqué de la guaracha

Revela los motivos que ocasionaron la aparición de este fenómeno musical en este momento histórico-social. Involucra los aspectos del entorno y la diversidad de factores económicos, políticos y sociales que influyeron en la producción musical y en sus protagonistas. Estudia el porqué e identifica como causas a los siguientes factores:

- La apertura de la música académica a lo popular: Se estudia como un proceso global que se dio en Venezuela como respuesta a las inquietudes y vocaciones de los músicos y también como manera de sobrevivir ante las presiones externas.

- La formación de agrupaciones a partir de la necesidad de los nuevos músicos de encontrar puestos de trabajo ante la falta de ofertas en las orquestas que, por lo general, ya tienen a sus miembros completos.
- La globalización: Músicos venezolanos como parte de la aldea global donde pueden familiarizarse con nuevos géneros realizar creaciones cada vez más internacionales.
- Las políticas nacionalistas tomadas por el Gobierno: Resalta la realización del Sistema Nacional de las Culturas Populares y las condiciones en las que este se desenvuelve.

Capítulo IV: Lo que suena, piedras trae

Estudia la relación de los músicos con los medios de comunicación tradicionales y las dificultades que tienen para darse a conocer a través de esos canales. Ante esto, sugiere el uso de redes sociales como una alternativa, ya que permiten publicar música e información sobre conciertos de manera gratuita.

CAPÍTULO I

EL RITMO EN SU TIEMPO

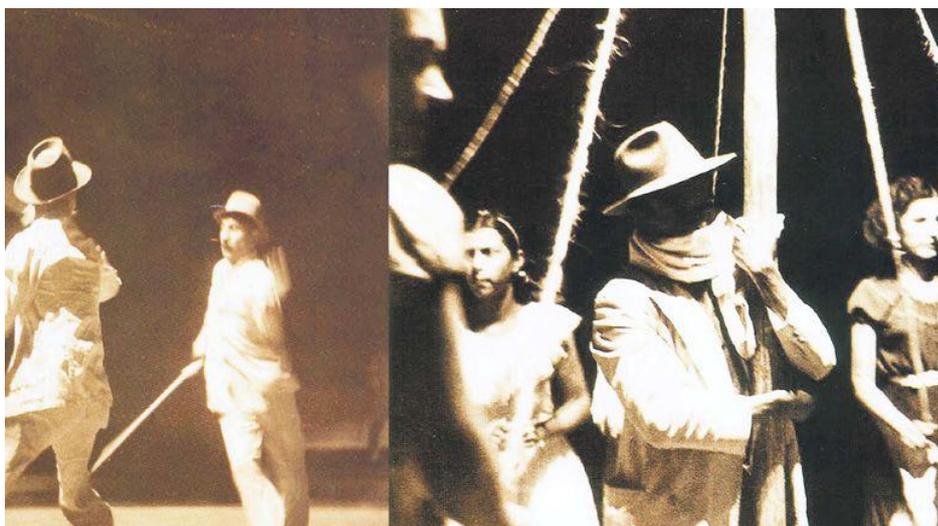


Imagen de la celebración de La Fiesta de la Tradición en el Nuevo Circo de Caracas en 1948. Foto: Unearte.

I

“Cinco, seis, siete, ocho” y empieza la magia. Las notas vuelan por los aires, acarician los oídos y animan las almas. Las cabezas se mueven rítmicamente, y algunos aplauden, mitad apenados, mitad alegres, tratando de ajustarse al tiempo de la música.

El Gavilán tocuyano se vuelve un Caballo viejo. También la Negra Matea da vueltas por el salón y narra con canto fino sus cuentos con el pilón. Aunque El Negro estaba muerto, conversa con El Catire, y la inocente Mercedes luce un vestido esmeralda.

En este bar caraqueño llamado Trasncho Lounge salen del cuatro, como fantasmas, las más emblemáticas representaciones de la música Venezolana. El ambiente es alegre, festivo, y lleno de esa cultura que no se muestra distante, sino que canta como en familia, que toca con precisión e invita a bailar pegao’.

Pedacitos del pasado viajan al hoy con las notas, y los jóvenes se apropian de la música en su canto. Podría parecer raro, muchachos con piezas viejas, pero en el ritmo se siente la estampa del nuevo siglo, la frescura del presente, la mirada caraqueña.

Lo antiguo ya suena a nuevo y la curiosidad se expande. Algún suceso del hoy ha generado estos ritmos, algún suceso de ayer ha traído estas miradas.

La música puede ser estudiada desde dos grandes niveles. Por un lado, su composición formal, en cuanto fenómeno integrado por notas y silencios en partituras, así como de ritmo, melodía y armonía. Pero también está su estudio como manifestación cultural, como un fenómeno que tiene su origen e impacto en la propia sociedad.

El historiador y compositor venezolano José Antonio Calcaño, en su obra *La Ciudad y su música*, define a la música como “un fenómeno estrictamente social” que resulta de las condiciones de la comunidad. Para él, cada composición es característica de momentos históricos determinados y refleja la influencia de los contextos culturales y sociales del sector en el que se desenvuelven los músicos. Desde esta postura, cada época impulsa aspectos específicos dentro de la música del lugar, con el desarrollo de estilos novedosos y la adaptación de los géneros tradicionales a las tendencias a las que están expuestas las nuevas generaciones. Y así sucede en el bar.

Partituras y conceptos

Venezuela posee más de 41 géneros musicales distintos que han surgido dentro de su territorio y que han crecido en torno a la evolución social del país. Normalmente se distribuyen entre cuatro categorías (infantiles, de trabajo, de culto y de diversión), y son consideradas como formas musicales de carácter popular, propias de esta nación y ligadas a sus tradiciones.

La clasificación también suele hacerse según la influencia recibida por cada género en su origen. Así, se identifican raíces musicales afro, europeas y criollas que llegaron al país y crecieron en él hasta producir géneros nuevos y

mestizos aceptados y valorados como elementos folklóricos y propios de la nación.

El merengue caraqueño, el vals, el joropo, el calypso, el golpe larense, el polo, el galerón, los aguinaldos, las gaitas, el bambuco, el tamunangue, el golpe central, el pasaje, y otras manifestaciones como los cantos de ordeño, de pilón y de arrullo, son algunos de estos géneros de tradición venezolana.

Siguiendo lo expresado por la investigadora Isabel Arentz en su *Manual del folklore venezolano*, en el campo de la etnomusicología (que estudia la relación música sociedad) es posible identificar cuatro tipos de producción musical: folklórica, tradicional, popular y académica. Para esta autora, la música folklórica se caracteriza por no tener a un autor identificable sino corresponder a la voz del pueblo y trascender temporalmente en el repertorio de identificación nacional. La tradicional suele estar asociada al folklore y aparece ligada a festividades y manifestaciones culturales o religiosas de cada sector. La música popular es también realizada y aceptada por miembros de la comunidad pero posee un autor identificable y se realiza con la intención de promocionarse, realizar conciertos o discos y obtener ganancias económicas. Por último la música académica se reconoce por estar escrita y conservada a través de la notación musical, así como estar ligada a grandes composiciones orquestales.

La interpretación de música de origen venezolano realizada por artistas que buscan reconocimiento económico y personal, como la efectuada por los nuevos músicos que derrochan su talento en el bar de Caracas, podría definirse entonces como música popular con raíces tradicionales venezolanas. Es popular

porque viene del pueblo y porque es interpretada por músicos que, con estudios formales o sin ellos, llegan a destacarse en el mundo artístico como solistas o en conjuntos estables. Tiene raíces tradicionales porque, si bien admite composiciones nuevas u originales, estas mantienen elementos sonoros y de composición propios de la música tradicional venezolana.

Miradas al contratiempo

A través de los años, y en etapas bien definidas, piezas de distintos géneros nutrieron con sus producciones al panorama social y musical venezolano. Yendo a la historia para darle un breve vistazo, se dice que en Caracas inició formalmente la producción musical con las canciones eclesiásticas tocadas en órgano durante las misas en la Catedral, mucho antes de los movimientos independentistas. Además, se interpretaron variaciones de cantos y danzas españolas como el minué y el fandango, resultado del asentamiento de blancos en la ciudad y del fortalecimiento de la raza criolla.

Los ritmos africanos y los cantos de pilón sonaban en secreto en reuniones de esclavos, mientras que el vals y el pasodoble (todavía vigentes en las grandes celebraciones de la capital) engalanaban a los grandes salones y a las fiestas de la ciudad. Guerra y cambios de gobierno detuvieron la producción con la destrucción de instrumentos y partituras, pero el vals volvió triunfante y observó la aparición de las más movidas creaciones de danza-merengue y joropo e interpretaciones musicales en los teatros y plazas de una Venezuela que empezaba a serenarse.

Entre los compositores más importantes de finales del siglo XIX resaltaron Teresa Carreño, Ramón Delgado Palacios, Federico Vollmer, Rafael Izaza y Ricardo Pérez.

Tecnología musical

En su obra *La música popular de Venezuela*, Luis Felipe Ramón y Rivera habla sobre la evolución en el consumo musical a partir de la llegada de nuevas tecnologías: “Antes de 1910 conocieron los venezolanos como extraordinaria novedad unos aparatos de cilindros que permitían escuchar música y voces. Con el advenimiento de la explotación petrolífera coincide la modernización de los aparatos reproductores del sonido, especialmente vitrolas, gramófonos y discos”.

El periodista argentino especializado en comunicación digital y doctor en Lingüística Aplicada y Lenguajes de la Comunicación en la Universidad Católica de Milano, Carlos Alberto Scolari, publicó en la revista digital de comunicaciones *Digitalísimo* en abril de 2011 un ensayo sobre la influencia de la tecnología en la música. El texto, titulado “Evoluciones mediáticas: el medio, el mensaje y la música” señala que cada medio va acompañado de un negocio musical y que las producciones artísticas siempre debieron adaptarse a cada uno de estos formatos.

Con relación a este primer desarrollo tecnológico musical, Scolari explica: “En la época de Edison el negocio era vender canciones. El dispositivo no permitía reproducir más allá de una canción por vez (registradas primero en cilindros -fonógrafo- y luego en los primeros discos de pasta -gramófono-). La llegada de los nuevos medios de reproducción hizo entrar en crisis la producción

de partituras y redujo las performances musicales familiares. La radio también aportó lo suyo en esta reconfiguración de las prácticas musicales”.

Este fenómeno se vivió a lo largo y ancho del mundo y, aunque con cierto retraso, también se presentó en Venezuela, donde la aparición de este para entonces revolucionario medio de comunicación trajo consigo nuevas maneras de producción y difusión musical.

“¡Estamos al aire!”

Aunque la invención de la radio se remonta a 1902, llegó al país en 1926 por medio de la emisora AYRE. En su libro *La era de la radio en Venezuela* el periodista y dramaturgo venezolano Javier Vidal describe la programación de esta incipiente emisora: “En las primeras horas de la mañana se leían las noticias de El Nuevo diario. Se reproducían discos en pasta de 78 revoluciones. En la noche una pequeña orquesta de salón, una orquesta bajo la dirección de Pedro Elías Gutiérrez”.

Los espacios musicales de AYRE también estaban integrados por “María Irazábal con su grupo de piano y canto y una orquesta dirigida por el maestro Carlos Bonet”. Además, Vidal resalta un programa vespertino de dos horas llamado *El Almacén Americano* en el que, según describe, “las transmisiones se hacían de un modo simple: Los discos se reproducían en una victrola de las llamadas ‘Credensa’ y Ricardo Espina anunciaba la pieza. Se utilizaba un micrófono gigantesco de 12 pulgadas de diámetro que se colocaba ante la victrola, y la única propaganda comercial era decir ‘Esta es una grabación de Víctor’”.

AYRE estuvo poco tiempo en el aire, pero su aparición marcó pauta para las comunicaciones y la música en Venezuela. Con solo dos años de transmisión, cerró a causa de problemas económicos y políticos. Más tarde, utilizando algunos equipos de AYRE fundaron la Broadcasting Caracas que pasó a llamarse Radio Caracas en 1937, dos años después de la muerte de Juan Vicente Gómez. En materia de música tradicional, esta emisora popularizó la realización de concursos radiales regulares de, por ejemplo, aguinaldos en las temporadas decembrinas, así como las cada vez más famosas canciones de merengue caraqueño.

La era LP

Con la salida del poder del dictador Juan Vicente Gómez y la aparición y llegada al país de los discos LP, nuevos géneros extranjeros como los foxtrots, rumbas y tangos se pusieron de moda en la capital y generaron todo un movimiento de aparición de orquestas y cantantes venezolanos de son cubano y de tango, restando espacio a la música de raíces tradicionales.

Los discos de estos géneros resultaban muy baratos, mientras que la mayoría de los músicos y orquestas nacionales grababan sus producciones en el exterior porque la industria de la grabación aun no había llegado a Venezuela, un ejemplo son Vicente Flores, Alfonso Larraín y la Billos Caracas Boys. Ramón y Rivera reseña: “La introducción del disco, vendido a precio de fácil adquisición para una gran mayoría, determinó el comienzo de la decadencia del oficio del músico profesional”. Más que decadencia, valdría hablar de cambio de oficio pues su empleo de entonces se redujo a causa la facilidad de reproducción de música y

muchos debieron, pues, dedicarse a la grabación de discos o transmisión en radio, y a tocar en los incipientes locales nocturnos de la capital.

La tesis del doctorado en música del director del despacho del viceministro del Poder Popular para la Cultura de Venezuela, Francisco Bottaro, se centra en el estudio de la producción de música popular nacional durante la década de 1940. Este trabajo académico titulado *Música popular y medios de comunicación de la Venezuela de los años 40* describe a un país que, gracias al boom petrolero, podía traer al país a las más famosas orquestas latinocaribeñas que debieron mirar hacia adentro del continente por no poder trasladarse a Europa, a causa de la Segunda Guerra Mundial.

Para esta época también se dio un fuerte incremento en la migración de la población rural a sectores urbanos, aspecto que tuvo influencia en la llegada de música tradicional de otros estados a Caracas. Para Bottaro, los géneros musicales rurales se fueron adaptando a la capital en la medida en que se dio esta migración. Datos del Instituto Nacional de Estadística señalan que entre el descenso del número de población la rural y el aumento de la urbana, las dos curvas poblacionales se encontraron a principios de 1940.

La nocturnidad era uno de los aspectos que resultaban más llamativos de la vida de ciudad. Se hizo oficio de muchos músicos animar las noches de los bares y restaurantes, y hoy, dando un vistazo alrededor del local Trasncho Lounge, queda claro que el gesto caló y se mantuvo. Son las 12 de la noche de un miércoles ciudadano y músicos de alta categoría tocan cuatros, bajo, maracas y flauta dulce y melódica para un público que aplaude encendido y que se deja

llevar por esta mágica y casi juguetona reunión de artistas. Ahí están, haciendo complicadísimos movimientos en ritmos de 3x4 y 5x8 con melodías inspiradas en los géneros tradicionales del oriente, el llano y Los Andes, sin dejar de sonreír. Tal vez ya se saben parte de esta historia patria.

Una fiesta de inclusión

En medio de los múltiples crujidos políticos y sociales generados en las primeras décadas del siglo XX en torno a una Venezuela bélica y política, era poco lo que en Caracas se conocía sobre la música y las danzas producidas en el resto de los estados del país. Así, mientras Puerto Rico, Cuba, México y Argentina disfrutaban y exportaban sus manifestaciones musicales, Venezuela se encontraba prácticamente inmóvil y recibía a buen ánimo los ritmos extranjeros pero aportaba poco a esta especie de primera globalización de la música.

En octubre de 1946, la etnomusicología adquirió categoría científica en Venezuela con la fundación del Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, concebido por el investigador Juan Liscano. El departamento de música estaba dirigido por Luis Felipe Ramón y Rivera con asesoría de Isabel Arentz, pero desde 1948 hasta 1952 el cargo estuvo en manos de Francisco Carreño.

No fue sino hasta 1948, con la presidencia de Rómulo Gallegos, que se realizó el primer festival que trajo a Caracas una muestra de la producción musical del interior de Venezuela. Bajo la dirección de Juan Liscano, *La Gran fiesta de la tradición, cantos y danzas de Venezuela* se celebró en Nuevo Circo y contó con la presencia de representantes de las provincias, seleccionados por el investigador

Arturo Álvarez D'Armas, quienes mostraron a los caraqueños el Sebucán, los Chimbangles, los Diablos Danzantes de Yare, la Parranda de San Pedro, la Chichamaya y, entre otros, el Joropo.

En su obra *Estampas musicales de Caracas*, el investigador musical Eleazar López Contreras (nieto mayor del ex presidente venezolano del mismo nombre) explica que en esta fiesta de la tradición “se emplearon todos los recursos técnicos para realizar cada acto y se presentaron todas las deslumbrantes y novedosas manifestaciones folklóricas regionales ejecutadas por sus auténticos cultivadores”.

La importancia de este hecho la describió el sociólogo e investigador cultural venezolano Tulio Hernández al declarar que este festival representó “la entrada del pueblo y de las regiones venezolanas como protagonistas de formas culturales legítimas y diversas, que sumadas, unidas o combinadas, darían pie a la consolidación de una vigorosa y auténtica cultura nacional, hasta entonces inexistente”.

Y suena a nacionalismo

En el transcurso de la década de 1950 la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez apoyó la producción musical venezolana de ritmos tradicionales. En este período se popularizó Juan Vicente Torrealba con sus pasajes llaneros que marcaron pauta en la composición de música en el país y se inició la producción coreográfica de la bailarina de danza nacionalista Yolanda Moreno.

De igual modo, el general solía organizar numerosas festividades en la capital en las que había oportunidad de disfrutar de música venezolana, sobre todo la llanera, que era su favorita. Un ejemplo de esto se encuentra en las fiestas celebradas en el Club Campestre Los Cortijos (hoy un área industrial que para entonces era en una zona verde de las afueras de la ciudad) donde se presentaba un espectáculo de toros coleados con parrilla, bebidas alcohólicas y arpa, cuatro y maracas. Otro suceso era la Fiesta brava de toros y toreros en Nuevo Circo, en la cual orquestas musicales interpretaban pasodobles criollos para amenizar la jornada. Ambas historias fueron relatadas por el investigador López Contreras.

La seguridad que reinaba en la ciudad (para los que no se enfrentaban al dictador) también permitía la realización de serenatas de balcón, en las que orquestas ostentaban un repertorio romántico de música criolla con la que múltiples galanes pretendieron conquistar a las damas caraqueñas de entonces.

Momento para el entretenimiento

En 1960 aparecieron las primeras discografías de uno de los más reconocidos músicos tradicionales de Venezuela, Simón Díaz, también llamado “Tío Simón” por el programa televisivo que conduciría más tarde. Este llanero conocido por la autoría y la popularización de importantes géneros del folklore venezolano como la tonada, se posicionó a partir de esta década como uno de los grandes humoristas del país y como un símbolo de las más genuinas expresiones de la cultura popular.

En esta década, América Latina y el mundo vivió una importante etapa de transformación del pensamiento reflejado en la evolución de ritmos musicales, los

cuales, además, tenían facilidades para su difusión gracias a los numerosos conciertos que presentaban y a las labores de la prensa, la radio y la televisión. En Caracas, era común escuchar salsa, bossanova, pop y, sobre todo, el jazz y el rock and roll, según afirma Gherson Maldonado, investigador del archivo musical de la emisora Radio Nacional de Venezuela.

Para entonces, también aparecieron las primeras discotecas de la ciudad, con las que la capital venezolana se unió al movimiento mundial de entretenimiento generado por estos locales nocturnos de corte juvenil. Entre las principales discotecas de Caracas resaltaban el Hippopotamo, en Los Palos Grandes; Morocota, en Altamira Sur; y Discoteca Eva, en el sótano del Centro Comercial Chacaíto. Los jóvenes acudían a divertirse y escuchar canciones nuevas en estos locales, pero en ellos era poca o nula la presencia de composiciones de música tradicional.

Tras el éxito de las discotecas, surgió en Caracas el fenómeno de las cervecerías, las cuales ofrecían un servicio de entretenimiento más económico y menos restrictivo. Según explica López Contreras, en este tipo de locales, al igual que en los cabarets, había una leve presencia de la música criolla (sobre todo de las incipientes y alegres gaitas), pero en general predominaba la música cubana, porque estos locales acogieron a muchos músicos que partieron de su isla con la presidencia de Fidel Castro. La cervecería más famosa de la época era la Haway Kay, de Bello Monte.

En el área estatal, apareció en 1965 el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, y el antiguo Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales cambió su nombre a Instituto Nacional del Folklore (Inaf).

Se inicia la Onda nueva

Frente a este panorama, que mostraba por un lado un importante avance e intercambio en la música de países extranjeros y por otro la expansión del entretenimiento musical y dancístico en el país, el músico Aldemaro Romero se embarcó en un proyecto que se convirtió en un hito para la historia musical caraqueña.

Romero, quien fue un importante pianista, compositor, arreglista y director de orquesta venezolano, se interesó en generar un estilo que fusionara ritmos extranjeros (sobre todo el jazz) con el joropo llanero. El resultado fue un magistral tipo de composición al que él mismo denominó Onda Nueva. Este género fue anteriormente intentado por la orquesta Maure de Barquisimeto y por Alí Agüero, pero nunca con tanto impacto.

Luego de acudir como músico invitado a la celebración del Festival de Música Latina en México, Romero tuvo la idea de realizar un festival internacional en Caracas en el que todos los participantes adaptaran sus canciones al estilo de la Onda Nueva. Contactó con compañeros y amigos y, finalmente, logró que músicos de la talla de Armando Manzanero, Aztor Piazzolla, Agustín Alguero, Paul Mauriat, Frank Pourcel, Jacques Braunstein y, entre otros, Tito Puente, se interesaran en participar.

En este momento Venezuela vivía uno de los momentos de mayor bonanza económica de su historia, por lo que había capacidad para pensar en grande y para producir un importante festival internacional. Finalmente, se celebraron con éxito tres ediciones de Onda Nueva, en el Teatro Municipal de Caracas, en 1971, 1972 y 1973, pero el festival se vino a menos por la falta de apoyo gubernamental.

La Onda Nueva de Aldemaro Romero, fue el aporte de Venezuela a este círculo de renovación de la música mundial y significó un verdadero avance en la estructura musical del joropo. Para lograrlo, Romero incorporó bajo y metales a sus composiciones y ensambló la tendencia mundial con la tradición venezolana.

El músico e investigador venezolano Rafael Salazar, en su *Curso de apreciación de las formas musicales venezolanas* celebrado en abril de 2007 en la sede de la Radio Nacional de Venezuela, “la Onda Nueva es un joropo con variaciones dadas fundamentalmente por la batería, pero sigue siendo un joropo, un joropo urbano que puedes bailar”. Asegura que, a pesar de la incorporación de instrumentos distintos, debe ser considerada como música tradicional y folklórica: “Una versión que utilice nuevos instrumentos pero conserve la base rítmica y el carácter musical, sigue siendo tradicional. Los instrumentos enriquecen y la letra puede cambiar, pero mientras conserve la forma musical sigue siendo folklore”.

Ese tipo de música popular es parecida a la que esta noche resuena en las paredes del local Trasncho Lounge. Pero no es Aldemaro el que la interpreta, ni tampoco son sus piezas las que suenan. Los músicos, cargados de técnica y virtuosismo, tocan piezas casi inéditas que, en su mayoría, son de la autoría de alguno de los presentes. Estos jóvenes talentosos integran el colectivo de la

Movida Acústica Urbana (MAU), uno de los tantos movimientos que interpretan géneros tradicionales y que han luchado y ganando un espacio en el acontecer caraqueño del siglo XXI.

La Voz Universitaria

Otro lugar en el que la música tradicional venezolana cobró vida durante la década de 1970 fue en la Universidad Central de Venezuela (UCV) con el canto coral de su Orfeón Universitario, que es el coro activo más antiguo del país, y con la realización de concursos como La Voz Universitaria.

En los auditorios de “la casa que vence las sombras” y, específicamente, en el Aula Magna, dieron sus primeros pasos artistas como Lilia Vera, Cecilia Todd, Soledad Bravo y Gualberto Ibarreto, quienes con sus características voces hicieron populares canciones provenientes en su mayoría del interior del país, como polos margariteños, cantos de pilón y de ordeño o, en el caso de Ibarreto, canciones basadas en la poesía de Luis Mariano Rivera.

Gherson Maldonado asegura que este momento de la música fue muy rico para la capital, pero comenta que, al haberse generado dentro de la Universidad, la música se segmentó al público académico o al de mayor nivel o interés intelectual y se alejó de a poco de los gustos populares. Otro artista que se inició en los auditorios de la UCV fue el reconocido Alí Primera quien, por su tipo de música (canciones de protesta con armonías tradicionales) también se dio a conocer en otros estados del país.

En la década de 1970 apareció también la agrupación venezolana Serenata Guayanesa, la cual trajo a la capital representaciones de la música del sur del país. Así, apareció en 1972 en el mercado venezolano, su disco *Serenata Guayanesa* con un repertorio donde destacaron temas tradicionales y ligeramente infantiles como “El Sapo” y “Casta Paloma”. En 1973, publicaron su segundo material discográfico, donde popularizaron el Calypso del Callao, con el que iniciaron una exitosa carrera artística que llega hasta la actualidad.

En 1979 también se dio el debut de la agrupación El cuarteto en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela. Esta agrupación que integra los sonidos del cuatro, la flauta, la guitarra y el contrabajo significó un gran aporte para la música instrumental venezolana, gracias a la técnica de ejecución de los instrumentos en la interpretación de géneros tradicionales.

Por otro lado, se creó en el país el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Indef) a pedido de la Organización de los Estados Americanos (OEA), y en él se inició un trabajo de investigación, recuperación, y divulgación de los elementos folklóricos de Venezuela, Latinoamérica y el Caribe.

Tocar y luchar

A principios de la década de 1970, el clarinetista, pianista, organista, profesor ejecutante, director orquestal y economista José Antonio Abreu, oriundo de Trujillo, Venezuela, decidió iniciar junto a ocho estudiantes de la Escuela José Ángel Lamas el proyecto educativo musical y orquestal que hoy es conocido como el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela.

Sobre el proceso de fundación, la página web del Sistema recoge: “Respaldados por un decreto oficial de 1964 (que contemplaba la obligatoriedad de la práctica en grupo para todos los alumnos de las escuelas de música del Estado) se reúnen convocados por la necesidad de crear un programa de características pedagógicas propias y originales, capaz de adaptar la metodología de enseñanza existente en otros países a nuestra realidad. (...) Convocando más jóvenes de Caracas y del interior del país, especialmente de Maracay y Barquisimeto, Abreu conformó la primera Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela”.

El Sistema inició como un proyecto que pudiera ejecutar y sintetizar los conocimientos pedagógicos, económicos y musicales de Abreu, y lograr, al mismo tiempo, impulsar el desarrollo comunitario en Venezuela a través de la formación de una orquesta en la que se impartieran valores, disciplina y excelencia musical. Algunos aseguran que comenzó con 11 músicos en un garaje dispuesto con 25 atriles.

Una vez establecida, la orquesta dio su primer concierto el 30 de abril de 1975, aunque ya tenía figura legal desde el 12 de febrero de ese mismo año. Para 1976, ya empezaba a recibir elogios internacionales, en el Festival Internacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles de Aberdeen (Escocia).

En la actualidad, el Sistema de Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela cuenta con más de 280 escuelas de música distribuidas a lo largo y ancho del país, en las que se han formado alrededor de 400 mil niños y jóvenes, la mayoría de escasos recursos.

Los maestros del cuatro

En el campo de la música tradicional, la década de 1980 fue especialmente valiosa para el desarrollo de los instrumentos musicales tradicionales, en particular del cuatro. El maestro Hernán Gamboa, quien fue miembro fundador, cuatrista y cantante barítono de la agrupación Serenata Guayanesa durante 15 años, inició su carrera como solista a partir de 1985 y, desde entonces, ha sido reconocido como uno de los más importantes cuatristas del país por haber elevado el estatus del cuatro a un instrumento de concierto y desarrollado nuevas sonoridades con el “rascapunteo”, que combina charrasqueo del cuatro con el punteo de la guitarra. Durante su carrera musical de más de 40 años, Gamboa ha compuesto o arreglado más de 200 obras, ha hecho más de 35 grabaciones y ha tocado en más de 60 países de América, Europa y Asia.

Otro músico cuyo nombre figura con fuerza en este primer movimiento de grandes cuatristas es el maestro Asdrúbal “Cheo” Hurtado, un instrumentista versátil capaz de tocar la mayoría de los instrumentos de cuerda de Latinoamérica. En 1975 resultó ganador del Festival Nacional del Cuatro, celebrado en Ciudad Bolívar, pero fue en 1985 cuando dio el salto definitivo en su carrera musical cuando junto a Luis Julio Toro y a Cristóbal Soto fundó el Gurrufío Chamber Ensemble, que más tarde incorporará a otros músicos y pasó a llamarse Ensemble Gurrufío, que innovó al dar espacio a los solos y la improvisación en la música tradicional.

Calidad sin dólares

Mientras los auditorios de las universidades apoyaban al talento de jóvenes artistas nacionales y el Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela daba sus primeros pasos, la bonanza petrolera permitía que en los salones musicales de los grandes hoteles de la época y en los teatros y bares más frecuentados por la juventud se presentaran artistas internacionales de altísimo nivel, cuyas canciones también tenían recurrente privilegio en las emisoras radiales de la capital.

Por su parte, en 1981, el Ministerio de Educación llevó a cabo una reestructuración del plan de estudios de la nación, y el Indef tuvo la posibilidad de colaborar en las discusiones de los nuevos programas. Allí, se incorporó a la educación básica la asignatura “Folklore” y se preparó un manual guía para los profesores que dictaran la materia, titulado “Folklore y currículum”.

Al cabo de dos años, la devaluación del bolívar ocurrida el fatídico 18 de febrero de 1983, que pasó a la historia como “el viernes negro”, tuvo un fuerte impacto en la economía nacional y dificultó la realización de conciertos de figuras internacionales, ya que era muy costoso traerlas al país. Así pues, se inició una búsqueda de artistas nacionales a los que los medios de comunicación les brindaron apoyo. De esta coyuntura surgieron compositores y cantantes como Yordano, Franco de Vita, Ilan Chester, Guillermo Dávila y Ricardo Montaner, así como las bandas Daiquirí, Medioevo y Témpano.

Estos artistas interpretaban una música de gran aceptación para el público caraqueño, pero no se interesaron en estos momentos por producir géneros

venezolanos. Para el investigador López Contreras, era natural que estos jóvenes se inclinaran por “ritmos más modernos y bailables, porque era lo que más sonaba en las emisoras”. Además, describe que producir esta música les abrió las puertas a los hogares de los venezolanos y a los teatros de otros países de Latinoamérica.

Una de las manifestaciones que tuvo un gran éxito en el sector académico musical fue la ola de producción de vales venezolanos compuestos e interpretados en piano por grandes músicos del país. Entre ellos destacó la pianista Luisa Elena Paesano con su reconocida composición *El Trancao*.

Empieza el 1x1

Frente a este panorama, en 1985 el presidente Jaime Lusinchi hizo entrar en vigor las disposiciones propuestas el 3 de diciembre de 1974 por el gobierno de Carlos Andrés Pérez en el Decreto 598 (1x1) para proteger la producción musical venezolana de la avalancha de música importada. Esta normativa legal obligaba a las emisoras a dedicar como mínimo 50% de sus espacios musicales a la transmisión de música venezolana.

Un reportaje publicado en la página 35 de la edición 53 de la revista Comunicación del Centro Gumilla en marzo 1986, escrito por Bertha Brito, reflexiona sobre las implicaciones de esta ley y su impacto en la Venezuela de entonces. En el texto, titulado *1x1 Escaramuza en una batalla perdida*, se describe como “una vieja aspiración” a la búsqueda de protección estatal hacia el folklore y los géneros tradicionales por parte de los músicos del país, pero señala que la medida resultó insuficiente para hacerle frente al “bombardeo mediático”.

Haciendo un registro del comportamiento de las emisoras de entonces, la investigadora alcanzó a encontrar vacíos en la ley, señalados en su texto al decir que gran parte de las emisoras violaban el Decreto 589 “mediante las grabaciones de artistas nacionales que interpretan música de autores extranjeros” o presentando “la música venezolana antes de las 6 de la mañana y después de las 10 de la noche”. Además, añadió que el organismo “encargado de controlar el cumplimiento de la normativa se limita a sancionar la multa de infracciones (cuatro mil bolívares) y a reconocer públicamente su incapacidad para aplicar otros correctivos. La emisoras, por su parte, incluyen dentro de los costos de la programación la irrisoria sanción”.

La mayoría de las emisoras respondían a esta situación con el argumento de que la música extranjera era la preferida de las jóvenes y que era la que les daba más dinero y sintonía. Frente a esto, Brito reflexiona sobre el poder de los medios de comunicación y las posibilidades que estos tienen de influir en los gustos cuando, en sus palabras, “la concentración horizontal de los medios, fenómeno que se acelera en nuestro país, ha puesto en manos de pocos y poderosos grupos de empresas una multiplicidad de medios: radio, prensa, TV, disqueras, publicidad, etc”.

El poder de las disqueras

Un gran número de artistas venezolanos crecieron ante los ojos del público durante esta década de la mano de las emisoras de radio y de las televisoras, gracias a sus respectivos contratos con las dos principales disqueras que surgieron en el país: Sonográfica, aliada con Radio Caracas Televisión; y Sonorodven,

vinculada con Venevisión. Gherson Maldonado pone especial atención en el tema de las disqueras y critica: “La alianza entre ellas y canales de televisión producía que cada disquera se dedicara a la promoción de sus artistas en las telenovelas de su respectivo canal. Esto, por supuesto, los ayudaba a ser más famosos, pero de algún modo excluía a otra cantidad de artistas y géneros que no tenían esos contratos”.

La fuerza de las dos disqueras influía en que la promoción de sus artistas se realizara con insistencia en las radios, haciendo dificultosa la carrera de los músicos independientes. La mayoría de las veces el éxito radiofónico era el resultado natural de la popularización de alguno de los cantantes gracias a la colocación de sus canciones en las telenovelas. Sin embargo, en la época existieron denuncias contra algunos productores a quienes se les atribuía pagar a los dueños de medios radiofónicos para que colocaran a sus artistas con cierta regularidad en las principales emisoras de la ciudad.

Llega la era digital

Con la última década del siglo XX venezolano llegó al país la tecnología de grabación y reproducción digital la cual trajo grandes cambios en la producción de música en el país. Otro suceso importante de esta década fue la aparición del CD, junto con su reproductor portable, Discman. Todo esto, junto a la aparición de las computadoras en los hogares, disminuyó la influencia de las disqueras y la radio en la difusión musical pues se disparó la tendencia a realizar copias ilegales de los discos reduciendo las ganancias de las grandes empresas, y la radio dejó de ser la única alternativa de los caraqueños para escuchar a sus artistas favoritos.

En su texto publicado en *Digitalísimo* el argentino Carlos Alberto Scolari reflexiona sobre el CD de audio y la posterior llegada de los reproductores de MP3 a finales de 1990: “Podemos decir que nos encontramos de frente a un proceso progresivo de desmaterialización musical; el CD audio es, dentro de esta perspectiva, un soporte de transición. La música primero se digitalizó en un dispositivo circular de unos 80 minutos y posteriormente se liberó del soporte material (que marcaba una continuidad con el pasado del LP) para convertirse en un MP3 que circula libre por las redes. (...) El paso del LP al CD no implicó grandes cambios en los modelos negocio, pero esta continuidad duraría poco con la difusión de las redes P2P y el formato MP3”.

Así mismo, y en relación con las consecuencias de este proceso de transformación de formato, añade que, además de la piratería, la digitalización de la música también trajo consigo la difusión del remix como práctica cultural. “El texto musical digitalizado pide a gritos ser manipulado, remixado y distribuido globalmente en las redes. Nuevos géneros -como la música electrónica contemporánea o el rap- se encuentran a su gusto en este entorno marcado por las prácticas post-productivas y el reciclaje de otros textos musicales”.

Es así como la tecnología abre las puertas a un nuevo siglo en el que la globalización y la era digital han generado un nuevo sistema de producción y ha logrado facilidades para la transmisión de géneros fusionados y nuevas ideas musicales.

Las últimas notas de estos bienaventurados cuatros suenan en el aire tras una ola de aplausos de los animados jóvenes que asistieron este miércoles al bar

Trasnocho Lounge en Caracas. Los músicos sonrían, miran a su público, reciben los aplausos con humildad, bajan la cabeza y luego los invitan a viva voz “vengan el próximo miércoles a disfrutar de otra noche de Movida Acústica Urbana”.

Uno a uno empiezan a salir los asistentes del local y quedan ellos, los integrantes de los ensambles Los Sinvergüenzas, Kapicúa, C4 Trío, enCayapa, Nuevas Almas y Kamarata Jazz, un sector de los representantes juveniles de la movida de música tradicional que ha llenado de vida a muchos bares y teatros de Caracas. Ahí están, como resultado de un camino histórico, como reivindicadores de un proceso de decantación musical y de dinamismo cultural, identificados en una generación con características comunes y con causas claras de aparición.

CAPÍTULO II

EL SON DE AHORA



La Orquesta Infantil y Juvenil de Guárico interpreta música tradicional en el Centro de Acción Social para la Música en Caracas.

Foto: Fundamusal Bolívar.

II

La sala Simón Bolívar del Centro de Acción Social para la Música, sede nacional del Sistema de Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, se vistió de fiesta esa tarde. En una de las frecuentes presentaciones de entrada libre realizadas en la sala, se consolidó una tendencia cada vez más habitual en la presentación orquestal en Venezuela, en la que músicos e instrumentos de costumbre y formación académica comparten espacio y melodías con los autóctonos arpa, cuatro y maracas, en un repertorio integrado por composiciones nacionales de tipo tradicional.

Aunque no era el primer concierto con estas características, las butacas de la sala estaban abarrotadas. Los asistentes se miraban entre ellos, cómplices, incapaces de aguantar las ganas de aplaudir con una ola de elogios rítmicos, aun en contra de las normas que, en general, impone el recinto. Esta tarde del jueves 12 de abril de 2012, el público se contagió con la energía que inspiraban el solo de cuatro de Jorge Glem; el de arpa, realizado por Gabriel Borrero; el sonido de las maracas de Jair Acosta; y la maestría en el bajo de David Carpio.

Estos distinguidos (y jóvenes) venezolanos, la música que interpretan y el impacto que producen en el público son sólo una pequeña muestra de las dimensiones artísticas de una nueva generación que desde hace casi una década se ha venido gestando en todos los rincones del país y ha sabido asentarse en el acontecer capitalino, aun en medio de la difícil situación en la que se mueve la ciudad. Ellos han hecho de la calidad su etiqueta, y se han merecido nuevos y

numerosos espacios en los que hoy florece la música popular venezolana de raíz tradicional.

En esta oportunidad, el concierto se desarrolló en el marco del incipiente Proyecto Alma Llanera del Sistema de Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, el cual se fundó bajo inspiración del maestro José Antonio Abreu, creador del Sistema. El proyecto cuenta con un presupuesto de 395 millones de bolívares aprobados por el gobierno nacional el 20 de marzo de 2012, los cuales, según afirmó el presidente Hugo Chávez, serán tomados del Fondo Miranda y permitirán la creación de 275 orquestas de música tradicional en todo el país. Gabriel Borrero, músico que a sus 21 años está encargado de desarrollar este proyecto en la capital, asegura que aún no han quedado claras las directrices por las que se regirá el plan educativo, pero que conoce que estas orquestas se formarán de manera paralela e interpretarán piezas nacionales utilizando instrumentos tradicionales de cada región.

La creación y el fortalecimiento de proyectos de este tipo, en conjunto con la cada vez más frecuente realización de conciertos a sala llena en la capital por parte de músicos venezolanos de diversa procedencia geográfica y educativa, dan pie a la identificación de un verdadero fenómeno artístico.

Este movimiento musical que engalana salas de conciertos orquestales, teatros, auditorios y hasta bares capitalinos posee características particulares que lo diferencia de los que se han desarrollado en otros momentos históricos. Entre estas resaltan la juventud, la alta formación musical y calidad interpretativa, la evolución en forma y uso de los instrumentos tradicionales, y la tendencia a internacionalizarse.

Las primeras notas

La mayoría de los músicos que hoy cursan triunfantes el panorama capitalino iniciaron su formación a temprana edad e hicieron gala de su talento desde sus primeros acercamientos a la interpretación de música tradicional, hasta encontrarse con personas claves que les orientaron en sus caminos. Edward Ramírez, uno de los principales cuatristas de la actualidad, integrante del Ensamble Kapicúa y del cuarteto C4 Trío, empezó su instrucción musical alrededor de los seis años.

Recuerda sus inicios sonriendo: “En mi casa siempre se ha escuchado música y, estando pequeño, mis padres me metieron en un plan vacacional donde había muchas actividades. El profesor que daba clases ahí se llama Víctor Villanueva y él pedía que lleváramos un cuatro. Casualmente, mi tía me había regalado uno hace uno o dos años y no me lo dejaban tocar porque pensaban que lo iba romper. Pero el curso se me daba muy fácil, le ponía empeño, me aprendía las letras y las tocaba de memoria, y entonces el profesor habló con mis padres cuando se acabó el plan vacacional para que me siguieran apoyando con lo de la música”. Desde entonces, no detuvo su aprendizaje.

Otra historia a destacar es la del propio Borrero, quien, oriundo de Táchira, inició su formación en ritmos populares sin integrarse a ninguna escuela ni centro de educación musical sino a través de la práctica de los instrumentos musicales del joropo llanero y el aprendizaje de la técnica de otros artistas desde muy niño.

“En una oportunidad Simón Díaz fue a San Cristóbal y pude conocerlo. Yo tenía siete años, él me escuchó y le gustó tanto mi trabajo que me invitó a formar parte de su elenco infantil. En 1999, tuve un concierto con este elenco en el teatro

Teresa Carreño y con diez años me destaqué porque lo normal era que los niños que estaban con el Tío Simón cantaran y, en cambio, yo tocaba. Para suerte mía, uno de los asistentes me recomendó con el maestro Abreu, él me fue a ver y me propuso tomar una beca para venir a estudiar música cada quince días en Caracas. Me dio como instrumento el violín y ahí fue que empecé a aprender de teoría musical y esas cosas”, explica Borrero.

El flautista de la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar Eric Chacón, que en paralelo realiza proyectos de música popular, nació en una familia de músicos y, aunque ya había recibido nociones en su hogar, comenzó a aprender música de manera formal a los 10 años en el Sistema. “Cuando empiezas la instrucción ahí, inicias tocando una flautica dulce y unos instrumentos de percusión muy básicos y luego viene la escogencia de los instrumentos como tal. A mí me llamaron la atención los de viento en específico, porque en mi familia mi padre y mi abuelo ya tocaban instrumentos de cuerda, entonces quería diferenciarme. Estaba entre el clarinete y la flauta, pero en el momento había más posibilidad en mi casa de adquirir la flauta y por ahí me fui, además que le sentí una sonoridad bellísima y con el tiempo vi que también la podía adaptar hacia cualquier género”.

Ellos son parte de una oleada de venezolanos que iniciaron su carrera musical a edades tempranas (en su mayoría, antes de los doce años) y que, con el tiempo, dieron lugar al surgimiento de esta nueva generación de músicos profesionales con un promedio de edad que no supera los treinta. Esta característica, los une y agrupa, y, según algunos, también influye en la calidad y receptividad de sus producciones musicales.

El talentoso maraquero larense Manuel Rangel, quien también es ícono de este fenómeno musical, asegura: “la mayoría de estos artistas son parte de generaciones jóvenes que vienen con propuestas más abiertas y frescas, por lo que han calado perfectamente en el público caraqueño y del interior del país”.

En efecto, Mariana Bacalao, especialista en opinión pública, aseguraba en una entrevista concedida al periodista Erick Lezama en 2011 para un reportaje publicado en el blog avenidaperidismo.wordpress.com, que para impulsar la expansión de la música popular de raíz tradicional es necesario “que se conozcan exponentes de la música venezolana jóvenes, que hagan música que genere empatía, y exploten todos los géneros musicales del país”.

En la actualidad, gran parte de los músicos concuerda en que, aunque todavía queda camino por recorrer, hay una tendencia a la aparición de un público cada vez más amplio de jóvenes interesados en apoyar a los artistas que interpretan géneros de raíces tradicionales. Para el cuatrista Edward Ramírez, la clave está en la calidad: “Mientras uno sea bueno y constante, los toques se van consiguiendo, los viajes van llegando y poco a poco vas teniendo seguidores a los que les guste la música que estás haciendo”.

Valor estético y calidad

La obra *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* recoge diversas posturas sobre la valoración estética de la música popular, presentada y estudiada en trabajos individuales realizados por diez musicólogos o etnomusicólogos latinoamericanos. El especialista en música y profesor del postgrado en Comunicación en la Universidad Federal Fluminense de Brasil, Felipe Trotta, explica en su ensayo *Criterios de calidad en la música popular: el*

caso de la samba brasileña los factores utilizados para determinar la calidad de una producción musical.

Trotta se plantea la existencia de posibilidades múltiples de valoración de un mismo género y profundiza en los estándares de calidad y “buen gusto” con los que tradicionalmente son evaluados las piezas musicales. Por un lado, describe una visión erudita en la que la calidad depende de “la complejidad armónica-melódica, el control y comportamiento atento y físicamente neutro de la audiencia, la autoría reconocida, la innovación estilística y la referencia a la tradición” en las creaciones.

De igual modo, asegura que tras la aparición de las tecnologías de sonoridad eléctrica y amplificación, así como el aprecio del público joven hacia estas, surgió la participación corporal como un nuevo criterio de valoración musical, propiciado a través de la realización de grandes conciertos (en estadios, por ejemplo) y, sobre todo, del baile.

“Un buen concierto se mide por la respuesta física de la audiencia, por la velocidad con la que las personas saltan de sus asientos y por cuán alto gritan”, aseguró en una oportunidad el sociólogo y musicólogo británico Simon Frith, refiriéndose al rock.

Hablar de calidad musical, entonces, deja de ser un concepto etéreo para convertirse en un factor que depende de las características del contexto y que requiere del cumplimiento de ciertos parámetros. La producción de música popular con raíces tradicionales de Venezuela realizada por la nueva generación de compositores e intérpretes en Caracas puede ser estudiada a partir de estos

factores para determinar su calidad (ya vislumbrada en las ovaciones de pie que el público suele brindarles en los conciertos).

La mayoría de las canciones interpretadas por estos jóvenes músicos son de su autoría. Un ejemplo representativo de esto es el trío venezolano musical Kapicúa, quienes son conocidos por haber iniciado el proceso de formación e impulso de la Movida Acústica Urbana y por utilizar al cuatro, la bandola y la guitarra como instrumentos para interpretar composiciones originales de música venezolana con vanguardia. Su segundo disco, *Brevedad*, salió al mercado en 2011 y cuenta con nueve canciones, todas de autor. Esta agrupación está integrada por Álvaro Paiva, en la guitarra; Jorge Torres, en la bandolina; y Edward Ramírez, en el cuatro.

En relación con la complejidad armónica-melódica de las pizas, basta echar un vistazo a los solos que interpreta cada músico en las presentaciones de cualquiera de los ensambles de la Movida Acústica Urbana o, incluso, a los que en el concierto con la orquesta desarrollaron los instrumentistas de música popular de raíz tradicional, para apreciar el alto nivel en la ejecución y la compleja y, sobre todo, rápida interpretación y, a veces, improvisación de melodías.

Esta cualidad que se ha convertido en sello de esta generación musical sorprende a muchos y alerta a otros, como es el caso del doctor en Música y director de despacho del viceministro del Poder Popular para la Cultura de Venezuela, Francisco Bottaro, quien, si bien admite apreciar el trabajo de estos nuevos músicos advierte su preocupación porque, a su juicio, “a veces es el virtuosismo el que toma la palabra por encima del contenido estético y de representación geográfica y tradicional que tiene la música tradicional”.

Por su parte, el flautista, docente y director del área de comunicaciones de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, Andrés Eloy Rodríguez asegura que esta situación ha surgido de la necesidad de los instrumentistas de “innovar en la producción de sonidos y, sobre todo, de diferenciarse de los otros”.

Sobre el último factor, relacionado con la innovación estilística y la referencia a la tradición, se obtiene que ambos factores integran las principales características de esta generación, en la que a través de nuevas técnicas de ejecución e interpretación y la popularización de sus canciones, los músicos mantienen elementos de sonoridad y estructura musical propios de los géneros tradicionales de Venezuela. Un ejemplo de esto se escucha en los temas “Son con Pajarillo”, de C4 Trío; la gaita “Lenteja del lago”, de Kapicúa; la “Mañana Tuyera”, del guitarrista y productor Aquiles Báez; “Qué comodidad” de Pomarrosa y, entre muchas otras, “Si yo fuera”, de Vasallos del Sol.

Calidad de exportación

De la misma forma en que esta generación musical se ha hecho con espacios importantes en la capital de Venezuela, también han sido numerosas las oportunidades en las que los instrumentos y géneros criollos han sido interpretados y admirados en importantes escenarios internacionales, beneficio del que hasta ahora habían gozado pocos intérpretes del folklore.

La agrupación C4 trío, reconocida por el virtuosismo de sus integrantes en la interpretación del cuatro, realizó en abril de 2012 una gira en la que recorrieron varias ciudades del exterior. El concierto de la agrupación en Nueva York fue todo un éxito, y los asistentes (latinos y americanos) se mostraron admirados ante la calidad de sus composiciones.

Para Andrés Eloy Rodríguez, la música producida en la actualidad “es realmente buena”, y atribuye esta situación al alto nivel de interpretación de los músicos: “Si tienes un instrumentista de mayor calidad técnica, esto repercute en la propuesta musical”, explica.

Sólo el Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela ha formado musicalmente a más de 400 mil músicos en sus escuelas, conservatorios y orquestas a lo largo de su trayectoria, sin contar a los otros miles que han obtenido formación musical en conservatorios independientes y escuelas privadas.

Para Rodríguez, es importante pensar en la evolución en el aprendizaje y transmisión de géneros tradicionales que ha ido ocurriendo en Venezuela: “Anteriormente, el contacto con la música popular de tipo folklórico de las mayorías se daba, en general, en reuniones familiares o festividades. Se aprendía a tocar de manera más empírica o por imitación, y las canciones se aprendían por tradición oral. Con el tiempo, y con el resultado de la masificación de la formación musical y el surgimiento de intérpretes que sirvieron de escuelas auditivas, apareció la necesidad de escribir esta música, lo que permitió preservarla e internacionalizarla. Ha sido un proceso evolutivo, si ves videos de Hernán Gamboa, Freddy Reyna y Cheo Hurtado ves tres formas distintas de tocar el cuatro, hace veinte años. Ahorita puedes encontrar decenas”.

El investigador musical Eleazar López Contreras, comparte esta visión y sostiene que la calidad de las nuevas piezas populares se debe a tres factores fundamentales: la instrucción de los músicos, la inspiración en generaciones anteriores y la obtención de nuevas tendencias gracias a la globalización.

Así, jóvenes que iniciaron sus estudios musicales desde temprana edad y que viven en un mundo globalizado (en el que es posible escuchar y practicar todo tipo de géneros) se encuentran en facultades de componer, producir, e interpretar piezas con amplia riqueza musical y sonidos que, sin dejar de ser venezolanos, resultan cada vez más internacionales. Se trata, pues, de un suceso complejo en el que la música se nutre de la influencia cultural del entorno y de la incorporación de elementos académicos.

Evolución instrumental

Aplausos, gritos de sorpresa y silencios admirados demostraban que el público disfrutaba del concierto. La orquesta seguía ahí, interpretando con maestría y destreza las piezas venezolanas y dejando momentos claves para los solos de arpa, cuatro y maracas. La música que producían estos instrumentos causaba sorpresa en todos “¡Bien tocado!”, exclamó un hombre mayor que luego lanzó en susurro “esto es una vaina nueva”.

Y el señor apuntó bien. Una de las principales características que influyen en el desempeño de esta generación es la propia evolución que los instrumentos musicales tradicionales han vivido en los últimos tiempos, tanto en sus estructuras como en las técnicas de interpretación con las que los usa cada músico. Estas diferencias han influido en su papel en la estructura musical, integrada por melodías, armonía y percusión.

Uno de los instrumentos en los que es notable la variación es el cuatro, al que muchos catalogan como el instrumento musical del momento en Venezuela.

Familia de la guitarra, hecho de madera y compuesto por una caja de resonancia, una barra con catorce trastes y cuatro cuerdas (afinadas en las notas

La, Re, Fa y Si) es característico de la música llanera venezolana, pero también es utilizado en la mayoría de los ritmos nacionales. Tradicionalmente, ha sido usado como acompañante del arpa o la bandola, con lo que le aporta armonía a las piezas musicales.

Sin embargo, con la influencia del maestro Freddy Reyna, se empezaron a gestar nuevas modalidades de interpretación con el cuatro, con floreos y rasgueos orientados a la producción de melodías, término que es definido por la Real Academia Española como la “composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento”.

Esta variación de producción de sonidos armónicos a melódicos impulsó el surgimiento de músicos que se interesaron en convertir al cuatro en un instrumento solista y que han servido de ejemplo para los jóvenes de la actualidad. Entre estos maestros destacan Cheo Hurtado y Rafael “El Pollo” Brito, quienes, cada uno con su estilo particular, consiguieron nuevas maneras de ejecución con la mano derecha y uso de más dedos, aumentando la velocidad y añadiendo novedosas variaciones a los rasgueos.

La aparición y el éxito de estas tendencias, junto con todo un movimiento educativo y social desarrollado con programas como la competencia anual La Siembra del Cuatro, en la que participan cuatristas jóvenes de todo el país, los trabajos de rescate de la tradición de la agrupación Convencuela y los talleres y conciertos ofrecidos por instituciones como la Fundación Bigott, gestaron toda una escuela auditiva que tuvo gran influencia en la nueva generación.

El cuatrista Jorge Glem, considerado como uno de los principales virtuosos del cuatro en la actualidad, se declara partidario de esta evolución

musical, y ha desarrollado un estilo particular en el alcanza altas velocidades de interpretación e introduce percusión a sus rápidos rasgueos. Esto favorece la presencia y posicionamiento del sonido del cuatro como solista en conciertos. “Las posibilidades del cuatro son infinitas, puede introducirse en nuevos géneros, puede producir nuevos sonidos, es tremendo”, afirma sonriente.

Gabriel Borrero celebra esta situación y comenta: “Tal ha sido la evolución que ha tenido este instrumento que ahora en las interpretaciones y grabaciones de la música tradicional se deja siempre un solo de cuatro en cada pieza”.

En el texto de presentación del segundo disco de la agrupación C4 Trío, llamado *Entre manos*, el periodista venezolano César Miguel Rondón escribió sobre esta evolución: “Es cierto que nuestro instrumento más emblemático ha tenido, en ciclos caprichosos y nada predecibles, sus momentos de esplendor. Desde cuando el maestro Freddy Reyna decidió ponerle pantalones largos, ampliándole hasta el infinito el repertorio y regalándole un nuevo lenguaje, hasta los días que corren cuando los jóvenes instrumentistas no cesan, gozándose, de descubrirles nuevas sonoridades y derroteros, el cuatro, para decirlo en palabras del maestro Guayanés Cheo Hurtado, ha tenido sus instantes en lo que ha dejado de ser el acompañante tradicional para ser el novedoso protagonista. Y, puntualizando, nunca había experimentado un protagonismo tan rebotante y magnífico como el que vive hoy”.

Además de esta evolución interpretativa (o tal vez como consecuencia de ella), la propia forma y estructura del cuatro también ha presentado variaciones físicas que le permiten producir un mayor número de notas y, con esto, fortalecer

sus posibilidades como solista. Para lograrlo, los luthiers añadieron tres trastes al instrumento, con lo que se hizo posible obtener mayores agudos. Así, el cuatro común que solía poseer catorce trastes, pasó a tener diecisiete cuando se usa como solista.

De igual modo, han aparecido nuevas variaciones del instrumento como el cuatro de conciertos de 24 trastes, con 22 en la trastera y dos adicionales en la golpera; el cuatro doble, compuesto por dos brazos de 17 trastes cada uno, con dos encordaduras: una con cuerdas tradicionales y la segunda con cuerdas de guitarra; y, entre otros, el cuatro con cuerdas metálicas, mandado a construir recientemente por Edward Ramírez en la búsqueda de nuevos sonidos, más cercanos al arpa.

En julio de 2011, el lutier Alfonso Sandoval, oriundo de Cumaná, viajó a Francia como invitado para participar en el *Festival de Pince Cordes* (Abrazadera de Cuerdas), promovido por el Museo de la Luthería de la ciudad de Châtenay-Malabry. En el evento, el músico portolacruzano de 20 años Antonio “Toñito” León interpretó canciones de repertorio nacional y algunas adaptaciones de temas franceses con el cuatro doble desarrollado por Sandoval, quien además dictó una conferencia titulada “Los instrumentos musicales de doble brazo en Venezuela”, la cual tuvo alta receptividad en el público internacional.

Para referirse a este fenómeno que ha sorprendido a especialistas nacionales y extranjeros, e introducir un nuevo tema al estudio, el maraquero Manuel Rangel explica: “En particular, hay algunos instrumentos venezolanos que han tenido una gran evolución que ha permitido atrapar la atención del público. Podría mencionar al cuatro, pero también a las maracas. Ambos instrumentos se

han convertido en protagonistas y solistas, y esto ha marcado una pauta significativa en la historia de la música venezolana”.

Cabe destacar que la evolución física de las maracas también ha sido bastante notable. Comúnmente este instrumento de percusión se compone por una totuma esférica (dentro de la cual se introducen semillas de capacho o semillas espuma de sapo) y un mango ajustado en la parte inferior, por el que se toma el instrumento. La manera de tocarlas es batiéndolas rítmicamente hacia adelante y en dirección al suelo.

Posteriormente, los luthiers produjeron nuevas maracas con totumas más refinadas y apostaron por introducir el mango dentro de la esfera y prolongarlo hasta afuera. Tiene el nombre de maraca de palo atravesado, y su forma generó la necesidad de tocarlas diferente, batiendo las maracas hacia arriba. Además, permitió la producción de mayor variedad de sonidos que, al combinarse con las semillas espuma de sapo, resultaron de mejor calidad que los anteriores.

Este tipo de maracas es ya común entre los intérpretes, y la nueva técnica dio pie a la aparición de complicados solos de maracas en los que le han permitido convertirse en instrumento principal de un sin número de piezas. Inclusive algunos músicos han iniciado una tendencia de realizar ocasionales malabarismos sin perder el ritmo y aportando color a la ejecución, aunque Rangel asegura que esta práctica le resta posibilidades sonoras al instrumento.

La riqueza musical redescubierta en las maracas, se ha internacionalizado de manera sorprendente, al punto de que el propio Rangel toca con frecuencia en presentaciones en el exterior del país. Recientemente, se le concedió el honor de

realizar la apertura del Encuentro Internacional de Percusión, celebrado del 9 al 12 de noviembre de 2011 en la localidad de Tatuí, Sao Paulo (Brasil).

Otros instrumentos que han vivido variaciones en los últimos tiempos son el arpa y la flauta. Aunque los cambios no han sido tan representativos, destaca, en el caso del arpa, la ampliación del uso de la mano derecha para producir sonidos bajos con el bordón (cuerdas gruesas ubicadas al final del instrumento).

En relación con la flauta, Andrés Eloy Rodríguez explica que no ha habido cambios físicos importantes sino variaciones de orden técnico como la utilización de la práctica extendida de tocar y cantar, “en la que uno sopla un sonido e interpone las cuerdas vocales, con lo que también entra el sonido de la voz y sale a través del instrumento”.

La fusión como género

El público, todo de pie, explotó en aplausos con el fin del concierto y las personas sonreían y se miraban con el pecho hinchado, con ese calorcito particular del que hablan los venezolanos cuando, estando afuera, oyen el alma llanera.

La internacionalización de los músicos presentes, la calidad de las piezas, y el uso de instrumentos en plena evolución, se unieron para lograr sonidos particulares en los que los asistentes podían identificar un paso al frente en la producción de música popular de raíz tradicional en Venezuela.

Es, pues, reflejo de una tendencia musical que se desarrolla mayoritariamente en el plano instrumental en todo el mundo donde unir géneros e instrumentos en la búsqueda de nuevos sonidos se ha hecho un fenómeno cada vez más común entre los músicos de todos los sectores y mejor aceptado por el público. En el plano de la música popular con raíces tradicionales de Venezuela,

resalta la creación de melodías que suelen ser producidas por el cuatro solista o, en ocasiones, la flauta, capaces de fusionar géneros venezolanos con sonidos y técnicas de interpretación académicos o foráneos.

Lilliam Frías, quien comenzó su carrera musical hace treinta años como cantante de la agrupación Un solo pueblo, ha dedicado su vida a la interpretación de música y se declara una apasionada de las tradiciones venezolanas. Oriunda de Barlovento, en Miranda, creció oyendo el sonido de los tambores y se enamoró de los matices de cada toque e instrumento utilizados para celebrar la fiesta de los santos de este estado. Su cercanía a la música venezolana es tal que formó con su familia, en la urbanización La Pastora de Caracas, la agrupación La Parranda de Lilliam, dedicada a tocar música de raíces tradicionales. Sin embargo, desde su posición como artista consagrada, admite su admiración por la realización de fusiones en la música popular y confiesa, sonriente, haber emprendido recientemente con su parranda la inclusión de nuevos géneros en sus piezas: “La fusión es lo mejor que le pudo pasar a la música venezolana porque ayuda a atraer a los chamos. Eso sí, quien la haga debe hacerla bien, cuidando los parámetros de nuestra música y adaptando la extranjera a la nuestra, nunca al revés”. La parranda de Lilliam posee una canción con presencia de rap: una gaita de tambora llamada “Parece mentira”.

El cuatrista Jorge Glem asegura que las fronteras de la música están cada vez más diluidas y que, entre el fenómeno de la globalización, las posibilidades de viajar y las facilidades para escuchar cualquier tipo de composición “hoy en día la música es simplemente música, sin etiquetas, porque poco a poco vas notando que puedes incluir nuevas estructuras, instrumentos o sonidos de géneros distintos y

que encajan perfectamente con, por ejemplo, la música venezolana, y hasta puedes adaptarla y tocarla con un cuatro”.

No existe el “Neofolklore”

Con treinta años de dedicación a la música venezolana, el cuatrista y animador Rafael “El Pollo” Brito asegura, entre risas, que no dejará de interpretar géneros tradicionales “así en algún momento todo cambie tanto que tenga que cantar canciones como el reggaetonero Pitbull”. Para él, las variaciones de la música son un proceso natural y serán positivas siempre que “impliquen evolución, estén bien hechas y no olviden nunca las raíces de donde vienen”.

En 2006, con el estreno de su versión de la canción “Una casa bella para ti”, original de Juan Briceño, Germán Fleitas e Iris Camacho, las principales emisoras de radio de la ciudad le convirtieron en abanderado de un género al que dieron por nombre “neofolklore”.

Ante la mención de este término, Brito sonríe: “Para mí, la palabra ‘neofolklore’ no existe, y muchos músicos a los que se les pregunte dirán lo mismo, No hay un folklore nuevo porque el folklore, por definición, es uno solo; lo que sí hemos sacado son versiones nuevas, fusiones nuevas”. Seguidamente, bromea: “Si haces un pabellón con chigüire no le puedes poner neopabellón, sería simplemente una mezcla, un pabellón con un cambio, con chigüire”.

La popularización de este término se realizó con rapidez a través de los medio de comunicación social del país, y pronto fue común escuchar a numerosos animadores de radio y televisión presentar el género de las piezas que iniciarían a continuación con el nombre “neofolklore”.

El guitarrista Álvaro Paiva, miembro del ensamble Kapicúa y de Cabijazz, se ha sentido fascinado por la música desde su niñez, pero las negativas del “Niño Jesús” de regalarle una guitarra eléctrica en diciembre, le hicieron postergar sus estudios formales de música hasta la adolescencia. En la actualidad, es considerado como uno de los más importantes guitarristas de la música popular en Caracas, y es reconocido por muchos como fundador de la Movida Acústica Urbana. Desde su visión como músico, lamenta la difusión del término “neofolklore” y comparte con Brito la postura de que “es una contradicción hablar de él como género porque el folklore es atemporal, nunca es nuevo ni viejo, es uno y evoluciona con su gente”.

Para Brito, “eso de neofolklore lo inventaron solamente para crear un espacio en la radio y vender más”. En su opinión, parte de la mezcla de conceptos responde a la búsqueda de una salida de las emisoras para cumplir con las cuotas de música venezolana impuestas por la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, donde se exige que al menos 50% de las obras musicales completas a transmitir deben ser consideradas “Obras musicales nacionales”, y al menos 50% de estas deben corresponder a la categoría “Obras musicales de la tradición venezolana”.

Así, numerosas agrupaciones de géneros urbanos como rock, pop, hip hop o reggae han intentado incluir sonidos venezolanos en sus piezas para encontrar una oportunidad de sonar en las emisoras. “El problema no está en que lo hagan, sino en que lo hagan por oportunismo y en que lo hagan sin aplicar un verdadero conocimiento sobre la estructura musical venezolana”, critica Paiva.

Lo cierto es que este término, por demás frecuente, referido a la posibilidad de fusionar géneros urbanos con música tradicional, bien sirve para respaldar la postura del cuatrista Jorge Glem, quien asegura que “la música venezolana aguanta de todo, mientras se haga bien”.

Un fenómeno mundial

El antropólogo y coordinador de gestión de Colecciones del Centro de la Diversidad Cultural de Venezuela, George Amaís, explica la tendencia a fusionar a partir del concepto de Interculturalidad. Para él, este fenómeno social está relacionado con “el reconocimiento, en el entendido de que las diferencias de uno pueden ser provechosas para el otro. Se entiende la igualdad en el respeto de las diferencias y en la posibilidad de tomar aspectos para la mejora”.

Al estudiar la interpretación musical de los artistas populares de música tradicional en Caracas resalta una clara influencia del jazz, con su tendencia a la improvisación, y el peculiar tratamiento sonoro y armónico basado en los gospels y sobre todo en el blues. De igual modo se aprecia la presencia de géneros como el bossanova, de Brasil, y el Son Cubano.

En un ensayo publicado el 27 de agosto de 2011 en la página web *Prodavinchi*, titulado “Espacios de encuentro, música e identidad”, Aquiles Báez realiza una reflexión sobre el proceso de intercambio cultural. Para él, este es un fenómeno que ya había ocurrido en el país: “Los Venezolanos tenemos la cualidad de ser el resultado de varios intercambios a nivel de nuestras raíces, por eso la identidad del venezolano es la sumatoria de todas las identidades que se mezclaron, creando una nueva cultura desde el punto de vista antropológico. Sacar un documento de identidad único del venezolano, sería un proceso muy

complicado, podría decirse que imposible. Somos una consecuencia de muchas cosas, y nuestra música no escapa a ese paradigma”.

Al preguntarle sobre la tendencia a la búsqueda del jazz específicamente, el violinista y arpista Gabriel Borrero expresa: “No sólo es aquí, es un proceso más grande, músicos de todo el mundo apuntan a este género porque el jazz es todo, es lo más difícil y a la vez lo más libre, y tienes que ser muy bueno para tocarlo como debe ser. Es el reto final y aquí lo han adaptado perfectamente a la música que tradicionalmente se llama venezolana”.

Como otra característica de lo que hoy se toca como música popular de raíz nacional es la incorporación de instrumentos musicales foráneos (sumada a la evolución de los tradicionales) que aportan aires renovados y cada vez más internacionales a la producción musical venezolana. Entre los instrumentos que se han introducido y que cada vez resultan más comunes en las presentaciones destacan el cajón flamenco, el oboe, el violín, el clarinete, el bajo eléctrico y la batería.

El día anterior al concierto, Jorge Glem, el cuatrista, había tocado con el colectivo Movida Acústica Urbana, en el bar Trasncho Lounge, y veinticuatro horas más tarde lo hizo con la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar, en el Centro de Acción Social para la Música, ambos a sala llena. Esta nueva onda, que no suena a Onda Nueva, tiene adeptos en varios sectores de la población y tiene un importante terreno ganado en la movida cultural caraqueña.

CAPÍTULO III

EL PORQUÉ DE LA GUARACHA



La Parranda de San Pedro de Guatire y Guarenas canta y baila en la sede principal del Centro de la Diversidad Cultural, en Caracas.

Foto: Centro de la Diversidad Cultural.

III

Con los rostros pintarrajeados de negro y ataviados con sombreros, levitas y trajes combinados entre rojo y amarillo, los parranderos de San Pedro de Guatire y Guarenas hicieron su entrada al lugar del evento.

Un toldo alto y blanco protegía la tarima y el sonido de los cuatros y maracas dirigía el caminar de estos hombres que llegaban al escenario en dos filas ordenadas. "El San Pedro de mi tierra es un santo milagroso, juega chapa con los negros y descubre a los tramposos (...) Dos cosas tiene Guatire que no las tiene otro pueblo, la rica conserva e' sidra y la Parranda de San Pedro". Como estos, una gran cantidad de versos eran entonados por el cantante principal y repetidos por los presentes. Uno de los parranderos levantaba al Santo, otro ondeaba una bandera amarilla y roja y el resto bailaba acompañado por el personaje de María Ignacia (un hombre vestido como mujer que porta a una muñeca) y los tucusitos (dos niños con un disfraz semejante a un arlequín).

Este evento se celebró el sábado 10 de marzo de 2012 como uno de las regulares presentaciones de música tradicional realizadas en la sede principal del Centro de la Diversidad Cultural, ubicada en Los Rosales, Caracas. Esta institución fue fundada en 1946 con el nombre de Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales y, tras numerosos cambios y reorientaciones, tomó su nombre actual el 16 de agosto de 2006, ateniéndose al concepto de Diversidad

Cultural, definido por la Unesco como “la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad (...) tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras”.

El Centro de la Diversidad Cultural en Venezuela se ocupa del rescate, resguardo y constante presentación de manifestaciones tradicionales, concediéndoles espacios, fondos y, en el caso de la sede en Caracas, llevándolos hasta la capital para que los ciudadanos conozcan y tal vez se identifiquen con estas manifestaciones de la cultura venezolana.

El recinto se alza como una quinta que trascendió al tiempo, con ventanales coloniales, paredes blancas y altas y un grande y verde jardín que contrasta con las grises calles de la zona. Todos los sábados del año, el Centro de la Diversidad Cultural presenta en sus espacios abiertos una manifestación cultural proveniente de cualquier parte del territorio nacional y luego, los domingos, realizan otro concierto en el Paseo Los Próceres.

La realización de eventos de este tipo, el reconocimiento y surgimiento de nuevos músicos y cultores, y, sobre todo, la continua asistencia a sus conciertos genera una incógnita alrededor de los elementos de contexto que han motivado el auge de este movimiento en la capital. Allí se distinguen aspectos interconectados como los resultados de las políticas estatales y gubernamentales, la cada vez más

aceptada relación entre la música académica y la popular, y la necesidad de los músicos de encontrar sustento y puestos de trabajo.

Formación y tradición

La educación que reciben los estudiantes en el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela, en las escuelas privadas y estatales de música, y la genuina transmisión de habilidades y técnicas de interpretación de instrumentos o cantos de generación en generación en comunidades y familias, permiten a los músicos desarrollar su conocimiento en otros ámbitos del panorama artístico nacional.

En los últimos diez años se ha extendido como tendencia global la relación cada vez más aceptada entre la música académica y la popular. Este fenómeno que trasciende las fronteras se hace especialmente claro en este país donde florece el Sistema de Orquestas y donde la identidad del venezolano invita a todos los músicos desde sus propias familias a aventurarse con nuevos géneros. Frases como “¡Tócate una salsa ahí!” ó “¿Te sabes ‘María Antonia’, de Gualberto?”, se escuchan con más frecuencia de la imaginable en las reuniones familiares de estos músicos académicos.

El flautista y encargado de las comunicaciones de la Orquesta Sinfónica Venezuela, Andrés Eloy Rodríguez, se muestra de acuerdo con este planteamiento y asegura: “A veces es fácil ver a músicos que llevan dos vidas, siempre ligados a su instrumento. Al principio empiezan a aventurarse respondiendo a peticiones de sus familiares o amigos, y luego ven una posibilidad en este tipo de música”.

Florycer Rivas, quien es comunicadora social y soprano del Coro Sinfónico Juvenil Simón Bolívar, reflexiona sobre esta relación y asegura: “todavía hay algunos profesores que ven un poco mal que formen agrupaciones de música popular, pero la versatilidad del músico del Sistema está aprobada mientras sea música enriquecedora y que beneficie al músico. Porque por ejemplo los de las orquestas no pueden tocar en mariachis, pero en cuartetos de música venezolana sí, o de jazz”.

Con respecto al tema coral, Rivas asegura que el proceso es más complicado que con los instrumentistas: “A la profesora de canto no le gusta que sus alumnos de canto lírico interpreten música popular porque la técnica es muy distinta y puedes enviciar la voz y perder habilidades para hacer canto lírico. Pero en los instrumentos yo creo que si es más abierto, y uno ahí adentro sabe que hay mucha gente que tiene sus bandas aparte”. En este sentido, da alta importancia a las migraciones internas que ha vivido el país, desde estados con mayor tendencia rural hacia la capital: “La mayoría de los músicos que sé que tocan música venezolana y también están en la orquesta vienen de otros estados del país y dicen que siempre han estado relacionados con estos tipos de música”. El caso de los inicios en la instrucción musical del arpista tradicional y violinista académico Gabriel Borrero, es una muestra de ello.

El Coro Sinfónico Juvenil Simón Bolívar realizó en junio de 2012 su primera gira internacional y visitaron ciudades de Alemania, donde mostraron un repertorio que incluía temas de origen tradicional y dictaron un taller de música venezolana en la Universidad de Colonia para la Música y la Danza. Para Rivas, esto forma parte de la responsabilidad que esta institución posee y acepta en la

difusión de la riqueza musical venezolana por el mundo. Además, asegura que en este caso sí fue permitido cantar este tipo de canciones porque fueron interpretadas a modo sinfónico y no como se realiza popularmente.

Por su parte, el tenor venezolano Aquiles Machado, que ha alcanzado éxito en numerosas óperas (hasta el punto de haber recibido una ovación de 25 minutos en su debut como “Pinkerton” en *Madame Butterfly* en La Scala de Milán, en 2007) grabó en 2005 un disco de música tradicional con el guitarrista Aquiles Báez, titulado *La canción de Venezuela*. Sobre su decisión de incursionar en este proyecto popular a pesar de su ejercicio profesional en el canto lírico, comenta en una entrevista concedida al periodista Albinson Linares y publicada en la página web Prodavinci: “Intenté en esos discos hacer música popular, no ser un cantante lírico, porque en mis inicios canté mucho del repertorio popular sobre todo caraqueño en locales como ‘La Guacharaca’. Pero reflexionando sobre el asunto, si tuviese que hacer un *cross over* habría que reflexionar sobre cómo podría la música venezolana influenciar los lenguajes formales”.

Para Rodríguez, la principal influencia puede verse en las presentaciones orquestales con repertorios nacionales y también reside “en que estos centros educativos de música formal o académica han tenido que abrir cátedras de instrumentos tradicionales para ajustarse a las peticiones de sus alumnos y ayudarlos a saciar estas necesidades”. El flautista Eric Chacón coincide en este planteamiento y destaca: “Muchos de mis compañeros músicos que integramos la Orquesta Simón Bolívar tenemos en paralelo un proyecto musical de tipo popular”.

Vivir de la música

Si lo propuesto por Chacón es cierto entre los miembros de la Orquesta (quienes reciben un sueldo competitivo) es, con más razón, una realidad que se presenta con frecuencia entre los músicos que después de sus años de estudios académicos no resultan seleccionados en las audiciones como instrumentista de orquesta.

En relación con el ingreso económico de estos músicos académicos, los cantantes del Coro Sinfónico Juvenil Simón Bolívar reciben un sueldo de 2mil bolívares mensuales, un músico de la Orquesta Teresa Carreño gana 5mil bolívares, y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Caracas paga 6mil a sus músicos, mientras que los miembros de la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar B ganan 15mil, los de la A 18mil y los principales 25mil. En el nivel de practicante, un músico de la Simón Bolívar recibe 2mil bolívares y un cantante del Coro, no recibe sueldo.

Estas orquestas emplean en Caracas a un aproximado de 850 músicos distribuidos de la siguiente manera: La Teresa Carreño y la Sinfónica Juvenil de Caracas poseen un aproximado de 200 músicos, cada una; la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar B cuenta con una cifra cercana a 300, y la A a 150. En la historia del Sistema se ha graduado 400mil.

Además de las orquestas principales el Sistema cuenta con otras agrupaciones como las orquestas Latinocaribeña, la de Rock Sinfónico o la Banda, pero, a pesar de todo, la enorme cantidad de egresados y músicos en formación supera al número de plazas laborales disponibles.

“En este mundo los puestos de trabajo son reducidos y la demanda es bastante alta. La mayoría de las orquestas ya tienen sus puestos ocupados y, si por casualidad hay una vacante, todas las personas que tocan ese instrumento quisieran estar ahí. Si no eres seleccionado puedes optar por la docencia o, si tienes el nivel, la composición, pero si la intención es continuar activos en la música, es normal que decidan formar agrupaciones por fuera, porque el músico tiene que vivir de algo”, plantea Rodríguez.

Es así como una vez recibida la formación necesaria, los músicos académicos pueden desarrollar sus carreras en otros ámbitos. Por motivo de la globalización, pueden tomar elementos foráneos y, a causa de la formación de la familia venezolana y del éxodo rural, se hace casi natural el interés y la dedicación parcial o completa hacia la música popular cuando, bien por necesidad o por gusto, el músico se hace integrante de una nueva agrupación.

Y no solo en la academia

La formación musical de tipo académico y el destino de sus egresados es tan solo una variante en las causas que han enrumbado al movimiento de música popular con raíces tradicionales de Venezuela en Caracas. En este sentido, e incluyendo el tema político a la situación económica, también las medidas tomadas recientemente por el Estado venezolano han tenido una repercusión en este fenómeno.

El día de la celebración de la Parranda de San Pedro, los músicos, cantantes y bailarines presentaron las características de esta tradición y, después del espectáculo, se aprovechó el encuentro para que el vicepresidente ejecutivo de

la República, Elías Jaua, y el ministro del Poder Popular para la Cultura, Pedro Calzadilla, presentes en el evento, rubricaran el expediente que postula, ante la Unesco, a las Parrandas de San Pedro de Guarenas y Guatire como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. La discusión de esta petición, así como la respuesta a la solicitud de los Diablos Danzantes, será realizada en noviembre de 2012, en Granada.

El Estado venezolano ha impulsado la creación y, en algunos casos, el cambio de nombre y líneas de acción de organismos dedicados al estudio, preservación y presentación de la música tradicional venezolana.

Daniel Rodiño, coordinador de operaciones del Centro de la Diversidad Cultural es el encargado de contactar a los artistas y organizar los espectáculos semanales de esta institución. En su opinión, una de las principales contribuciones recientes de la política cultural del Estado venezolano es la constitución del Sistema Nacional de Culturas Populares, porque en él se aglutinan los principales cultores de tradiciones intangibles del país y reciben un apoyo por su trabajo.

El ministro del Poder Popular para la Cultura, Farruco Sesto, declaró el 3 de mayo de 2012 (un día antes de la inauguración del Sistema) a través del programa *Con pie izquierdo* de la emisora Ciudad Alba 96.3FM, que este proyecto cultural “permitirá tener una programación nacional extensa, intensa, permanente, continua, en la que se dé el diálogo intercultural, donde pueda trasladarse la danza Maremare de Delta Amacuro a Maracaibo y la Wayúu al Delta, es decir, que será como un soporte financiero que antes no teníamos. Los

recursos no serán para los funcionarios o intermediarios sino directamente para los creadores”.

En efecto, este Sistema agrupa en sus redes a agrupaciones de actividad permanente y reconocida autenticidad artística en la creación o práctica de las manifestaciones culturales tradicionales y populares. Según expresa la declaración de principios que de este proyecto realiza el Ministerio del poder popular para la Cultura en su página web oficial, “el Sistema Nacional de las Culturas Populares es el espacio estratégico que organiza el trabajo en común entre aquellas instituciones públicas del Gobierno Bolivariano relacionadas con la gestión cultural, y las instituciones, agrupaciones, colectivos y figuras individuales que activan profesionalmente en los ámbitos de creación de las culturas populares y tradicionales”. Además, los miembros del Sistema están comprometidos a la realización de talleres que aseguren la difusión de las tradiciones que pregonan.

Rodiño sostiene que el principal valor práctico de esta propuesta se encuentra en la posibilidad de institucionalizar a estos artistas y entablar un puente entre ellos y el resto de las organizaciones para que puedan ser llamados para presentaciones o eventos. La Red de Patrimonio Cultural Inmaterial, adscrita al Sistema, tiene sedes en los principales estados del país y agrupa en un listado de cultores incluidos por inscripción voluntaria a los representantes del patrimonio cultural inmaterial. Esto permite al Centro de la Diversidad Cultural entrar en contacto con ellos y “de alguna manera los une y los acerca a la posibilidad de dar a conocer su trabajo”, señala Rodiño.

Más allá del reconocimiento, el tema económico también toma importancia en este proyecto estatal, pues se le asegura un pago a los cultores en reconocimiento de sus labores artísticas y de resguardo de la tradición.

La agrupación La parranda de Lilliam, por ejemplo, asegura haber sido contratada varias veces para tocar en escuelas y sitios públicos, y que muchos de estas gestiones se han realizado a través del Sistema Nacional de Culturas Populares porque, aunque estos centros educativos no puedan pagar el concierto, el Sistema ofrece al músico un pago por sus labores en la difusión de la cultura.

El coordinador de Colecciones del Centro de la Diversidad Cultural, George Amaiz, vislumbra a este proyecto como uno de los más importantes realizados recientemente por el ente cultural del Estado venezolano, y defiende como algo positivo que “cumple con un proceso de reivindicación de los históricamente olvidados”. Sin embargo, asegura que el incipiente Sistema aun padece de algunos errores en su estructura “que esperamos que los vayan puliendo mientras agarre más forma”. Espera que no ocurra con este plan el desorden que manifiesta haber visto en el I Censo de Patrimonio Cultural realizado en 2004 donde, a juicio de Amaiz, se inició una ola de “Patrimonialización” e hizo falta mejoras en la metodología de la clasificación.

Con el Sistema Nacional de Culturas Populares la principal queja hasta el momento ha estado relacionada con el retraso del pago. La agrupación La Parranda de Lilliam se encuentra a la espera del pago de sus últimos 6 conciertos “los hicimos desde hace un montón de tiempo y equivale a un montón de plata, pero nos tienen esperando”.

Tocar para cobrar

Aunque para muchos resulta beneficiosa la posibilidad de recibir ingresos económicos que les permitan vivir como artistas y continuar preservando un elemento de la cultura, también es cierto que esta instauración de políticas de subsidio ha generado visiones y condiciones que pueden resultar negativas para la tradición.

Amaiz lo mira de esta manera: “Es un poco raro tener que pagarle a alguien por ser cultor porque es como si a cada miembro de la sociedad el Estado le pagara por ser lo que es”.

De igual modo la edición número doce de la revista *Así Somos*, adscrita al Sistema Masivo de Revistas, se dedica a la descripción del modo de vida en los barrios caraqueños y, en un texto referido a las tradiciones, se critica a las políticas de financiamiento y subsidio estatal como un proceso de descontextualización de las manifestaciones culturales.

En el reportaje titulado “Las celebraciones tradicionales de lo espontáneo a lo condicionado”, la psicóloga y productora cultural Nelly Ramos define esta situación como “una especie de concubinato que se nutre con la relación institución-agrupación en la que uno garantiza su gestión y el otro espera la retribución económica garantizando una determinada cantidad de actuaciones públicas”.

Para Ramos, “las políticas de subsidio y formas conexas, más que representar un apoyo económico establecieron una relación de dependencia que debilitó el desarrollo de una dinámica que antes era autónoma”.

A este respecto, Amaiz critica una situación que asegura cada vez más frecuente en la población venezolana, y es “la cantidad de personas que como saben tocar un tambor o un instrumento, o con solo decir que toca, esperan recibir fácil dinero del Estado”.

El cuatro no es rojo

Entre los aspectos seleccionados por Ramos para describir la descontextualización de estas tradiciones resaltan elementos como “el desvío de una atención centrada en hechos específicos hacia la solicitud de subsidios y financiamiento cultural (...) y el sometimiento a la imposición publicitaria de la institución en las celebraciones locales”.

Durante la presentación de la Parranda de San Pedro de Guatire y Guarenas, el cantante profería en su canción versos tradicionales extraídos de la verdadera celebración. Sin embargo, entre ellos y por agradecimiento a la invitación, también se coreó la frase “Un sonido muy sincero de una manera agradable a las redes culturales, al Ministro y al Alcalde”. Según el planteamiento de Ramos, esto puede ser visto como una inclusión de aspectos externos a lo que podía haber sido una presentación genuina.

Por la frecuente realización de eventos de este tipo en instituciones públicas y la inclusión de presentaciones de música tradicional en las cadenas

televisivas, marchas y los discursos presidenciales, existe una tendencia social a considerar a los géneros tradicionales como “música chavista”.

La cantante Lilliam Frías reflexiona al respecto y señala que “el chavismo musicalmente está representado por la música venezolana y si perteneces a ese grupo político es probable que te llamen más para conciertos institucionales”.

Sin embargo, más allá de los discursos, la música como elemento de identidad se hace presente en talentos de todas las tendencias. Artistas como el guitarrista Álvaro Paiva critican la falta de apoyo estatal a los que poseen una posición política distinta a la gubernamental: “Supuestamente hay entes dedicadas a colaborar con el músico en la grabación de sus discos o para hacer conciertos, pero es clara la diferencia entre los beneficios que reciben uno u otros de parte del Estado”.

CDs a la carta

Alí Alejandro Primera, familiar del fallecido cantautor falconiano Alí Primera y coordinador de Producción Artística del Centro Nacional del Disco (Cendis), es el encargado de escuchar, seleccionar y promover los proyectos que serán patrocinados por esa institución.

El Cendis se dedica a la producción, edición, reedición y distribución de obras audiovisuales, en formato de discos compactos digitales y brinda apoyo a los artistas de manera gratuita con la intención de difundir la producción nacional, poniendo especial atención a la música popular con raíces tradicionales.

Primera asegura que en 2011 la institución recibió 500 solicitudes, de las cuales 200 fueron atendidas. En relación con los criterios de selección de estos proyectos y la influencia del tema político, declaró: “Nosotros apoyamos a los músicos y, aunque es cierto que la institución está con el proceso, nuestra labor es difundir y publicar música que refleje la identidad nacional y lo único que vale aquí para elegir es que los proyectos que traigan tengan futuro y estén bien hechos”.

En una época en la que muchos dudan sobre el futuro del disco, tenerlo es, para los músicos, una especie de sueño. “La muestra material de tu trabajo, algo que le puedes enseñar a todos”, señala el flautista Eric Chacón.

Los flashes de las cámaras y los aplausos del público, más dirigidos a los parranderos que a los representantes estatales, dieron fin a la presentación de los cultores de Guarenas y Guatire en el Centro de la Diversidad Cultural de Caracas. Pronto el lugar se convirtió en un remolino de trajes rojos y amarillos que andaba de un lado al otro para tomarse fotografías y pedirle al camarógrafo que subiera el video en You Tube.

CAPÍTULO IV

LO QUE SUENA, PIEDRAS TRAE



Concierto de la Movida Acústica Urbana. De izquierda a derecha, Jorge Torres, Jorge Glem, Edward Ramírez, Héctor Molina y Álvaro Paiva.

Foto: Alex Lanz.

IV

El ruido de la corneta asusta al conductor paciente y altera al delicado. Un perro cruza la vía y ladra, mientras chilla la moto de un hombre que apenas logra frenar y que grita, sin reservas, en contra del animal. Los caraqueños viven esta tarde ruidosa como una más, con paciencia, internos en los sonidos de una ciudad que quiere ser rápida pero anda lento. Son las 4:30 pm en la urbanización El Rosal, Caracas, y, a pocos metros de los desaires del tráfico capitalino, un grupo de personas conversan animadas y se dirigen a la entrada de un evento colorido y tradicional.

Los días 4 y 5 de agosto de 2012 el Centro Cultural Chacao presentó en su teatro la 8va edición de la Fiesta de la Tradición. Este evento ha sido organizado desde 2004, inspirado en el festival que llevó a cabo Juan Liscano en el Nuevo Circo de Caracas en 1948. En esta oportunidad, contó con la presencia de reconocidas figuras de la música venezolana como Aquiles Báez, Serenata Guayanesa, la Movida Acústica Urbana y Convenezuela (agrupación a la que estaba dedicada esta edición). Además, presentaron a cultores musicales oriundos de diferentes regiones, traídos hasta Caracas para ofrecer una muestra de las tradiciones de estos sectores del país. Tal y como ocurrió en la época de Liscano.

Sin embargo, más allá de las diferencias del recinto, de los rostros, o de un mero asunto temporal, mucho en esta nueva Fiesta difiere de aquella del Nuevo Circo. Aunque las tradiciones permanecen, no lo han hecho como expresiones estancadas en el tiempo sino que, manteniendo sus valores y principios, se han

adaptado al contexto de actualidad en el cual se desenvuelven, y no sólo por ser presentadas sobre un escenario y no en su entorno natural, sino por la incorporación de elementos que, aunque pueden parecer foráneos a los más tradicionalistas, “son parte del proceso natural de evolución de una sociedad”, según expresó el compositor Rafael Salazar en su *Curso de apreciación de las formas musicales venezolanas*, dirigido en 2010 a un grupo de musicalizadores y productores de la Radio Nacional de Venezuela, disponible en la página web de la emisora.

Es así como el festival no solo se convirtió en una vitrina de exposición de algunas tradiciones nacionales sino también de las variaciones que estas han presentado. Los cambios fueron desde el uso de nuevas telas en el vestuario de las bailarinas (manteniendo elementos de colores y diseños) o la presentación de una pieza original con presencia del cuatro solista y de novedosos acordes por parte de la Movida Acústica Urbana (conservando la sonoridad folklórica), hasta las estrategias utilizadas para la promoción del evento e incluso los medios seleccionados para tal fin.

En sus dos horas de duración, el festival presentó una mirada al panorama diverso de la música popular con raíces tradicionales de Venezuela en Caracas, sumándose a los *Miércoles de la MAU* y a las *Noches de Guataca* promovidas por la Movida Acústica Urbana y por la disquera Guataca Producciones, los conciertos de fin de semana que realiza con regularidad el Centro de la Diversidad Cultural en los Próceres y en su sede en Los Rosales; y, entre otros, a los frecuentes conciertos promovidos por la Fundación Bigott y por el propio

Convenezuela. Esto, sin contar a los celebrados con menos soporte institucional en restaurantes, locales nocturnos, fiestas y plazas.

Es así como la música popular con raíces tradicionales ha logrado ganar espacios en diferentes rincones de Caracas intentando atraer al público a cada una de sus presentaciones. Sin embargo, aun cuando el talento y las ganas de realizar trabajos grandes se hacen presentes en estos artistas, la mayoría de los músicos coincide en que una de las principales dificultades que enfrentan en el desarrollo de sus carreras está en hallar la ocasión de dar a conocer su trabajo, a causa de las restringidas posibilidades de promoción en los principales medios de comunicación del país.

No basta tocar

“A nosotros como músicos al principio nos toca hacer de todo para ir creando un nombre”, explica el cuatrista Edward Ramírez. “Solo de toque en toque y gracias al boca a boca puedes conseguir nuevos conciertos, ganar algo del dinero que necesitas y, tal vez, empezar a ser contactado por gente de algún medio. A menos que tengas plata, claro”.

El talento no siempre es proporcional a la fama cuando estar en los medios de comunicación, darse a conocer y recibir un *feedback* público depende de la posibilidad de realizar una importante campaña de promoción, así como de una gran disposición de dinero, tiempo y del logro de relaciones asertivas con determinados contactos.

La cantante Lilliam Frías se apoya en su trayectoria artística para asegurar la necesidad de que los músicos posean un equipo de trabajo o una persona que les ayude a relacionarse con los medios de comunicación y que además les apoye en la organización de una agenda artística. “En mi caso, mi cuñada, que es mi manager, ha hecho un trabajo muy bueno con La Parranda de Lilliam. Se encarga de negociar el pago, de fijar las fechas y de enviar información sobre nosotros a los medios para que la gente siempre sepa algo de uno. Esto te ayuda muchísimo, y yo he visto que hasta hace que te tomen más en serio”.

Sin embargo, el trabajo del promotor musical siempre tiene un costo, y el músico debe poseer la posibilidad de pagarlo.

Marialessandría Herrera es coordinadora de medios de Guataca Producciones. A sus 23 años, esta egresada de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello tiene en sus manos la promoción de seis platos fuertes de la música en Venezuela, nada más y nada menos que C4 Trío, Aquiles Báez; el pianista y arreglista cubano residenciado en el país, Cesar Orozco; el trompetista Pacho Flores (ganador del premio Maurice André de Francia, lo que lo acredita como uno de los mejores trompetistas del mundo); el cantante lírico que ha incursionado en la música popular, Aquiles Machado; y el mandolinista de Kapicúa, Jorge Torres.

Guataca Producciones es, en principio, una asociación civil sin fines de lucro que fue fundada por Ernesto Rangel y Aquiles Báez en 2009 como una plataforma para impulsar el nuevo talento musical venezolano. Además, se encarga de la realización frecuente de conciertos y eventos culturales, siempre en

la búsqueda de la proyección de artistas criollos. Los músicos a los que selecciona para su catálogo tienen tres coincidencias fundamentales en sus propuestas: vanguardia, raíz y producción nacional. Estos “artistas Guataca” tienen asegurada en sus contratos la promoción a través de esta organización, pero Guataca Producciones también ofrece asesorías y apoyo en la presencia en medios para aquellos que deseen contratar sus servicios.

La propia Herrera es la encargada de recibir las solicitudes y de proponer planes de promoción a músicos externos. El artista puede escoger la cantidad de tiempo que desee contratar el servicio y el tipo de medios en los que espera aparecer. “En Guataca tenemos toda una especie de lista de precios, pero tratamos de hacer planes especiales a los músicos que están empezando. Para alguien pequeño, dos semanas en los medios puede costar dos mil bolívares; y mes y medio puede variar entre tres mil o cinco mil bolívares mensuales, según la cantidad de promoción”.

Sobre la importancia de sus labores, Herrera apunta: “Los músicos son músicos. Nos hacen vibrar con sus composiciones y hacen que el mundo sea más bonito con sus canciones, son maravillosos en su profesión, pero trabajar con los medios es otra cosa. Por eso es importante que se dejen ayudar por un equipo de prensa, para que puedan impulsar su presencia en esta área”.

La periodista Marcy Rangel realiza frecuentes reportajes y reseñas sobre el panorama cultural caraqueño en diversas páginas web venezolanas y actúa como propagadora de información sobre eventos y espectáculos en la ciudad a través de estrategias de promoción en los medios de comunicación tradicionales y, sobre

todo, en las redes sociales. Aunque su especialidad son las artes escénicas (con predilección hacia la danza), ha trabajado con proyectos musicales y, en general, estos han estado ligados al jazz y a la música popular con raíces tradicionales.

Desde su visión como promotora cultural, Rangel explica el sistema de precios y modos de promoción como algo muy variable y, aunque asegura que algunas personas no cobran por realizar este trabajo, señala que lo común es que las tarifas oscilen entre 2mil y 12mil bolívares por proyecto, llegando a más si se trata de artistas de renombre.

Comenta que otra opción para los músicos es trabajar con agencias de comunicaciones “porque pueden pagarles un monto mensual tengan o no tengan actividad mediática. Y eso abarata costos”. Sin embargo, lograr un contrato con alguna agencia no es una tarea sencilla, y pagar una mensualidad no siempre resulta factible cuando los conciertos no surgen de manera regular.

Un músico que está iniciando su carrera suele ser invitado a tocar conciertos de manera gratuita o, cuando se le ofrece pago, se le propone cobrar en aproximado 600 bolívares por toque. Así lo confirma el guitarrista Daniel Blanco quien, tras 11 años de estudios musicales, está iniciando su carrera musical como guitarrista profesional: “Tratas de conseguir la mayor cantidad de toques para poder darte a conocer, pero la verdad es que veces te pagan muy poco. Es jodido poder pagar tus cosas si no tienes un trabajo extra”.

Un artista reconocido puede negociar su pago por conciertos y llegar a cobrar lo que considere justo por su trabajo en relación con el número de horas, el tipo de evento o su importancia económica o emocional. La cifra puede alcanzar

una suma realmente alta, sobre todo cuando se trata de artistas internacionales, por los que las grandes compañías productoras de eventos suelen pagar cifras descomunales.

Sin ir muy lejos, la agrupación C4 Trío que, de a poco, ha logrado un nombre en el panorama cultural caraqueño, expone en su página web los requerimientos que solicitan para sus contrataciones, y estos van desde la cantidad y tipo de sillas y micrófonos necesarios para el espectáculo hasta la realización de programas de mano, promoción publicitaria y un espacio y mesa disponibles para la venta de los CDs de la agrupación.

La posibilidad de pedir estos requerimientos y, por encima de todo, de obtener un pago justo dignifica la actividad del músico y le permite darse a conocer entre el público y continuar con su actividad artística. Sin embargo, para un músico que empieza su carrera, y al que apenas se le paga 600 bolívares por toque, es cada vez más complicado recaudar a través de conciertos el dinero suficiente para saciar sus necesidades básicas, mantener su proyecto musical y pagar a una agencia de comunicaciones o a un promotor cultural para publicitar su trabajo en los medios.

Una muestra de esto ocurrió en la celebración de la Fiesta de la Tradición. Entre una ola de aplausos, el músico Aquiles Báez hizo entrada con su guitarra en el escenario del teatro del Centro Cultural Chacao. Apareció sonriente y tranquilo, aunque algo afectado por el calor de las luces del escenario. Cuando cesó la ovación del público, y mientras Báez ajustaba su guitarra, la integrante de la agrupación Convenezuela encargada de presentar a este artista agradeció su

presencia y la del resto de los cultores musicales participantes, y señaló que los artistas que mostraban su talento en ese encuentro lo hacían sin recibir remuneración alguna. “¡Ah! ¿no me van a pagar?”, bromeó Báez jugando al desentendido, y el público estalló en risas cuando a algún instrumentista le habrá dolido el bolsillo.

Los medios tradicionales olvidan la tradición

Mucho se ha discutido sobre la influencia de los medios de comunicación en las preferencias musicales del público, y más allá del enfrentamiento entre teorías sobre adoctrinamiento y sobre la música como negocio, lo cierto es que, tal y como explica Aquiles Báez al abordar este tema “a nadie le puede gustar algo que no conoce”.

En Venezuela, ya es una tendencia histórica la poca o nula presencia de música con raíces tradicionales en los principales medios de comunicación masivos y, bajo la excusa colocar “la música que vende” o “la música que gusta”, los responsables de las principales emisoras de radio del país, así como de los canales de televisión y las páginas de cultura de los periódicos hacen poco para colaborar con la preservación de las tradiciones y la difusión de los géneros nacionales.

El paso entre ser un desconocido que interpreta muy bien una pieza y ser un músico con cierta presencia en los medios de comunicación, entonces, no solo está delimitado por el talento o la cantidad de dinero disponible para conseguir un manager, un contrato o un promotor cultural sino también por la disposición de

los medios de colocar canciones o información sobre agrupaciones tradicionales en sus espacios.

En el buscador del registro web del periódico venezolano El Universal (uno de los diarios de mayor trayectoria en el país) tan solo quince resultados de textos con la palabra “tradicional” se asocian con el tema musical en el primer semestre de 2012. Esta especie de hemeroteca virtual, presenta un vistazo a una cifra que resulta similar en el buscador del diario El Nacional (donde aparecen 17 resultados) y que asciende a un aproximado de treinta artículos en el portal del diario Últimas Noticias, el cual es el periódico más vendido en el país.

El guitarrista Álvaro Paiva reflexiona al respecto y critica: “Es increíble ver cómo en las secciones de cultura la mayoría de los periódicos dedican una página entera a que Britney Spears se dobló un pie y colocan un texto muy breve sobre, por ejemplo, la muerte de Otilio Galíndez, que fue uno de los principales compositores de la música venezolana”.

Con relación a la televisión, Rafael “El Pollo” Brito, cuatrista y animador del magazine diurno del canal Venevisión, *Portada's*, tiene mucho por contar. En su experiencia como artista ha vivido la promoción en géneros tradicionales desde dos puntos de vista: como un músico y cuatrista que llegó a altos niveles de popularidad, y como animador de un programa de alta sintonía.

Señala que en la televisión nacional hay pocos espacios dedicados a la difusión de música tradicional y lamenta el desconocimiento de la población sobre la variedad de géneros e instrumentos venezolanos, más allá del arpa, cuatro y

maracas, lo que lo atribuye a vacíos en la educación básica del venezolano y al olvido de la función educativa de los medios.

Desde su experiencia, asegura que también es importante la actitud que tome el músico en la búsqueda de reconocimiento: “En mi caso fue difícil al principio, pero yo tengo que decir que desde que me moví a buscar espacios los medios me han apoyado a mí en todo, así que me parece que los medios de comunicación son nobles siempre que el artista tenga consistencia, calidad y toque puertas”.

De igual modo plantea una desigualdad entre la calidad de las canciones que producen algunos y la de las piezas que suelen ser difundidas los medios audiovisuales. Al respecto, señala: “A uno como músico le da mucha rabia cuando escucha en las radios y en la televisión una canción que no dice nada, con una música que la puede interpretar un niño de 14 años con un teclado y simplemente se pega por la cantidad de maquinaria que hay detrás”.

En el programa que conduce, existen segmentos de muestra y de concursos en los que se presentan músicos de distintas edades que interpretan canciones de géneros tradicionales venezolanos. Sobre las personas que tienen la oportunidad de presentarse, Brito cuenta una anécdota que invita a la reflexión: Un día mientras se peinaba le saludó un muchacho de Cabimas y él le hizo cantar para escucharlo, “empezó y estaba todo desafinado, así, por la nariz. Ahora vine hoy a animar el programa ¡y resulta que ese chamo fue el que vino a cantar para acá! Entonces estaba aquí cantando, doblando, “afinado”. Esa es la mentira que hay a

veces, los que llegan a los medios no siempre son los mejores, pero son los que encuentran el chance”.

Una traba, la payola

En materia musical, la radio es uno de los medios con mayor responsabilidad en la difusión de canciones y géneros en el país y en el mundo. La mayoría de los artistas dedicados a la música coinciden en valorar con gran importancia la posibilidad de aparecer en este medio para dar a conocer sus canciones y proyectos y, además, perciben como un verdadero sueño el escucharse a sí mismos a través de una emisora. Sin embargo, a pesar de las normativas del artículo 14 de la Ley de Responsabilidad Social de Radio y Televisión (Similar al 1x1), pegar en la radio siendo músico tradicional, no es una tarea fácil.

En Venezuela, la selección de canciones que aparecen repetidamente en las distintas emisoras de radio no siempre está mediada por la calidad de la pieza o el nivel interpretativo del artista, sino que, en ocasiones, llega a ser inducida por intereses de productoras o de los cantantes directamente, en el deseo de convertirse en número uno en escuchas.

La agencia de análisis de mercadeo Record Report es la única institución encargada de monitorear la presencia de artistas y canciones en la radio nacional y ofrecer listados numerados al respecto. Las carteleras que presenta (Top 100, Tradicional, Latino, Salsa, Rock nacional, Rock general, Nuevas esta semana, y Ascensos de la semana) son comúnmente consideradas como la muestra de la tendencia en los gustos musicales de la población y es utilizada por empresas,

agencias y hasta medios de comunicación para seleccionar a los artistas que incluirán en sus proyectos o espectáculos musicales.

Sin embargo, la fidelidad de estos listados se pone en tela de juicio cuando se estudia el alcance de la palabra payola. Este término no corresponde a un concepto nuevo ni tampoco a un mal único en Venezuela y proviene de la expresión en inglés “pay for all to play”, que significa “paga por todo para sonar”. Como su origen lo indica, implica a los dueños de medios que solicitan pagos o realizan chantajes a los artistas para colocarlos en su emisora un buen número de veces. Esta práctica es ilegal y quienes la practican suelen asegurar que estas piezas pagas se coloquen por encima de otras canciones solicitadas por el público o seleccionadas por los musicalizadores.

Gherson Maldonado, coordinador de Colecciones del Archivo Musical de la Radio Nacional de Venezuela, percibe al tema payola como “un vicio que se ha generalizado en los medios de comunicación privados” y que afecta al desempeño de la industria musical.

Para él, quien es fiel seguidor de la música popular y tradicional caribeña (con particular devoción por la salsa) este mercado impuesto por algunas emisoras del país, en el que es preciso pagar unas altas sumas de dinero para bombardear al público con sus canciones, es un arma nociva para el crecimiento de nuevos artistas y para el desarrollo de la producción nacional. “Entonces uno ve a músicos muy buenos que tocan cosas increíbles y simplemente no suenan en la radio porque no tienen la plata para pagar lo que cuesta estar ahí o porque no están de acuerdo con tener que pagar”.

La Sociedad de Autores y Compositores (Sacven) es el ente encargado de cobrar a las radios y llevar al artista el pago por el uso de los derechos de sus obras. En su declaración de valores, expuesta en su página web oficial, esta entidad se define como “un equipo de trabajo cuyas acciones diarias están orientadas a la defensa proactiva y efectiva del derecho de autor en Venezuela, a través de mecanismos transparentes, eficientes y profesionales de recaudación, distribución y administración de los derechos derivados del uso de nuestras obras”. Sin embargo, con la instauración y propagación de la payola el sistema dio un giro y, mientras las emisoras deben pagar mensualmente a Sacven 0.30% sobre el 60% de la facturación bruta anual declarada por la empresa ante la Comisión Nacional de Telecomunicaciones, los artistas o las agencias que los representan pagan a las emisoras cifras millonarias que, según critica el guitarrista Álvaro Paiva no tienen un techo fijo, pero “pueden llegar a rondar los sesenta mil bolívares mensuales”

Por si esto fuera poco, a esta situación se suma que la única empresa de monitoreo de radios de Venezuela no trabaja ni con 5% de las emisoras del país. De las al menos 400 emisoras que están inscritas en la cámara de radio nacional, 22 están incluidas en las listas de Record Report, y de estas solo seis corresponden a Caracas (Tiuna FM, 81.1FM, Radiorama, Caracas 92.9, Planeta, y Mega 107). Con esto, los resultados de sus mediciones pueden ser considerados inexactos pero, al ser la única entidad dedicada a realizar este monitoreo y dado el impacto que implica estar de número uno de las listas, muchos artistas desean formar parte (así sea pagando) de la parrilla musical de alguna de esas emisoras, y eso aumenta los precios.

Las redes sociales como alternativa

La mayor parte de la publicidad de la Fiesta de la Tradición de 2012 se realizó a través de internet, por medio de la página web de Cultura Chacao y de las cuentas en redes sociales de la entidad, así como las de los distintos músicos y bailarines participantes. Además, el uso de las nuevas tecnologías permitió la cada vez más frecuente venta virtual de los boletos, los que, por cierto, se agotaron en su totalidad.

La capacidad de las redes sociales para realizar publicidad de eventos y espectáculos musicales resulta arrolladora y se distingue por la cantidad de beneficios económicos y de alcance que posee en comparación con el resto de los medios de comunicación masivos.

La periodista y promotora cultural Marcy Rangel admite el valor de la aparición en los medios tradicionales desde el punto de vista de su respaldo físico. “Lo que no pasó ahí, no existe. Si una persona no escucha el tema en la radio, no ve al artista en los programas de más raiting de TV o no leyó la portada de El Nacional diciendo que tal artista se iba a presentar en tal sitio, eso no existió. Por eso cualquier cosa que salga publicitada en estos tres medios es un link directo a una página en internet. Más ahora, que con la situación socio-política, los medios han suavizado la línea y cada día apuestan más por lo refrescante, aunque no necesariamente sea cultural”.

Sin embargo, Rangel, que trabaja en la promoción de aproximadamente cinco eventos al mes —“dos proyectos a los que dedico 100% de mi energía y otros menores, que suelen ser los más ‘raiting’ porque ya no necesitan más

promoción que un anuncio, o una organización de la agenda que, de por sí, viene full”— acostumbra crear un evento de facebook para cada uno de estos encuentros y así se asegura de que la invitación sea recibida por los 2mil 400 amigos con los que cuenta en esta red social.

Esta tendencia a crear eventos resulta ventajosa a la hora de realizar publicidad de eventos musicales porque permite que, si se tiene suficientes contactos, la información llegue a miles de personas, enviada de manera gratuita y sin más movilización que un procedimiento simple desde un computador.

El baterista y percusionista de The Bongo Project Trío, Lerreyns Hernández, dictó la mañana del 14 de agosto de 2012 un taller titulado *¿Cómo salir del anonimato?* dirigido a músicos y artistas que quisieran dar a conocer su trabajo en los medios.

Desde su experiencia en el área comunicacional como músico, Hernández profundiza en la importancia del uso de las redes sociales para la promoción de los artistas como una respuesta ante las dificultades de acceso a los medios tradicionales. Para él, las facilidades de comunicación que concede internet deben ser vistas “como unas herramientas de marketing y promoción fantásticas por la posibilidad de estar en contacto con fans de manera inmediata, además de conocer gustos, preferencias, etc.”. De igual modo, añade que para un artista emergente “todo esto adquiere un valor enorme porque todos los servicios de alojamiento de audio y video son gratuitos, y la posibilidad de interconexión entre todas las redes es hoy una realidad. De esta manera un artista tiene, más que nunca en la historia

de la industria de la música, posibilidades únicas de proyectar y compartir sus proyectos no solo a nivel local sino, lo que es más importante, a nivel global”

En la apertura del 2do Foro de Marketing y Redes Sociales celebrado el 26 de junio de 2012, el colombiano Alex Castro quien es miembro de Comscore Latam (una de las firmas líderes en medición del mundo digital) realizó una ponencia titulada *Tendencias del E-Commerce en Venezuela*. En su intervención reveló que 90% de los venezolanos usa Facebook, que 33% visita Twitter y que Venezuela es el país de Latinoamérica que posee el mercado con mayor cantidad de jóvenes, entre 15 a 24 años, conectados en Internet.

De esta manera, la presencia de los músicos en las redes sociales se convierte en una posibilidad valiosa de acceder a un gran público de manera directa en sus perfiles y cuentas personales, con una cantidad reducida de filtros comerciales.

Es así como el uso de internet y, sobre todo, de las redes sociales se han convertido en una oportunidad para que los músicos encuentren una salida a los altos precios y a los problemas generados en la promoción artística. Así, mientras los medios tradicionales dejan poco espacio para la transmisión de música popular con raíces venezolanas, internet se convierte en una herramienta vital para que los intérpretes y compositores se den a conocer de forma gratuita, instantánea y directa hacia los seguidores, con altas posibilidades de que estos multipliquen la información a través de, por ejemplo, un retweet.

Para el cuatrista Jorge Glem, una promoción efectiva debe pasar primero por la constancia y la disciplina en hacer bien el trabajo musical para poder

conseguir seguidores en Twitter o amigos en Facebook. Explica: “Hoy tenemos a las redes sociales que nos ayudan inmensamente pero igual no va a ser lo mismo una persona que tenga diez seguidores a una que tenga doce mil”. Además, sugiere buscar apoyo entre los propios músicos: “Lo primordial es buscar los puntos importantes en las redes. Por ejemplo, cuando a mí me mandan música y me gusta, la trato de retwittear. Nosotros en la Movida Acústica Urbana apoyamos eso y lo tratamos de hacer porque queremos que se haga más grande el equipo y que se gane espacio para la música”.

Marialessandría Herrera, coordinadora de medios de la disquera dedicada a la promoción de artistas nacionales Guataca Producciones, sonrío al conversar sobre las redes sociales y, desde su mirada profesional, recomienda a los músicos abrirse unas cuentas en Facebook y Twitter y mantenerlas activas, siempre colocando las fechas de sus conciertos e información sobre los eventos. Además, les invita a aprovechar las oportunidades que brinda internet para escuchar nuevos tipos de música que puedan servir como inspiración para futuros proyectos, hacer contactos y seguir en Twitter a la gente involucrada con este medio, subir a internet videos y canciones para darse a conocer, grabar y quemar un disco (aunque sea con programas sencillos de grabación) y llevarlo siempre en el bolso para ofrecerlo cuando sea necesario y, sobre todo, dejarse ayudar por gente que sepa sobre el manejo de la información y promoción musical en las redes sociales.

El futuro promete

Hacia el cierre del evento, el teatro del Centro Cultural Chacao estalló en ovaciones al ritmo del “Calypso del Callao” interpretado por Serenata Guayanesa.

Mientras esta agrupación cantaba, los otros artistas que hicieron parte en el festival entraron al escenario e iniciaron a bailar siguiendo el son de la música y alentando a aplaudir a un público que ya seguía el ritmo en sus asientos.

Las 526 butacas de este recito estaban repletas y, entonces, sintiendo el calorcito del baile y repitiendo “el callao tunai, guasipati tumorrou nai” los jóvenes y adultos que asistieron al encuentro disfrutaron de esta fiesta que resultó tan criolla como un buen pabellón y fue casi tan cercana como un encuentro entre amigos.

La música popular con raíces tradicionales de Venezuela animó a unos cuantos cautivos esa noche y se hizo escuchar en medio de una ciudad que empezaba a acostumbrarse a las cornetas y al caos.

Como el calypso, como el merengue, como el joropo, como el tambor, hoy las noches de Caracas suenan como todo aquello que en ella vive. Huelen a café y “cervezas amigueras”, saben a tequeños y a queso telita, resguardan la identidad de una tierra urbanizada cuya música camina con traspiés, pero hacia arriba.

La actualidad de la música popular con raíces tradicionales de Venezuela en Caracas resulta movida y prometedora. Los músicos poseen la motivación de realizar nuevos proyectos, salvar tradiciones, generar fusiones y conquistar más público a través de presentaciones de calidad, el aprovechamiento de las oportunidades brindadas por el Estado, y la difusión de estos eventos en los medios de comunicación, sobre todo, en las redes sociales.

La música, como manifestación cultural, ha hecho coincidir a miembros de diferentes sectores de la sociedad, de modo que el maraquero Manuel Rangel; el coordinador de producción artística del Cendis, Alí Alejandro Primera; y el flautista y responsable de las comunicaciones de la Orquesta Sinfónica Venezuela, Andrés Eloy Rodríguez, están de acuerdo en que el momento musical que se ha vivido en los últimos años en la capital venezolana ha representado un avance para la composición, producción y difusión de géneros tradicionales del país, gracias a los trabajos de una generación con características particulares que recibe la influencia de los contextos políticos, sociales y culturales en los que se desenvuelve.

La música en Caracas floreció en sus pequeños bastiones y, cuan planta trepadora de partituras y notas, creció más allá de las sillas de los bares y se hizo escuchar en las calles, teatros y recintos orquestales. Hoy es más sencillo mirar hacia adentro y querer a lo propio, y se encuentra en la calidad el turno de hacer nudo y corbata a las nuevas composiciones. Hoy la música avanza, lenta pero segura, hacia un futuro que promete si sigue la buena brisa y encuentra buena gestión. Ya parece un ente vivo, un rasgueo de cuatro y un toque de tambor que se ajusta y reivindica al ritmo de la ciudad.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas:

Aretzm, I. (1984). *Manual de folklore venezolano*. Caracas: Monte Ávila.
Colección El Dorado.

Arias, F. (1999). *El proyecto de investigación: Guía para su elaboración*.
Caracas: Editorial Episteme.

Benavides, J y Quintero, C. (2004). *Escribir en prensa*. Madrid: Pearson
Educación.

Bogdan, R. y Taylor, S. (1988) *Introducción a los métodos cualitativos de la
investigación*. México: Editorial Paidus.

Calcaño, J. (1939). *Contribución al estudio de la música en Venezuela*. Caracas:
Editorial Élite

Calcaño, J. (1985). *La ciudad y su música*. Caracas: Monteávila editores.
Colección Letra y Solfa.

Grijelmo, A. (1997). *El estilo del periodista*. España: Editorial Taurus
pensamiento.

Lizano, R. (2010). *Manual de géneros periodísticos*. Caracas: Publicaciones
Ucab.

Llopis, R. (2004). *Grupos de discusión*. Madrid: Esic editorial.

López-Contreras, E. (2010) *Estampas musicales de Caracas*. Caracas: Limitada.

Martínez, M (1993). *El paradigma emergente: Hacia una nueva teoría de la
racionalidad científica*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Naghi, M. (2000). *Metodologías de investigación*. México D.F.: Editorial Limusa.

Ramón y Rivera, L. (1967) *Música indígena folklórica y popular de Venezuela*.

Texas: Ricordi Americana.

Ramón y Rivera, L. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Embajada de Venezuela.

Sans, J., López, R. (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Miranda: Fundación Imprenta de la Cultura.

Vidal, J. (2004). *La era de la radio en Venezuela*. Caracas: Aldafil ediciones.

Fuentes hemerográficas:

Brito, B. (1986). 1x1 escaramuza en una batalla perdida. *Comunicación Centro Gumilla*. Volumen 53, pp35.

Ramos, N. (2012). Las celebraciones tradicionales de lo espontáneo a lo condicionado. *Así Somos*. Volumen 12, pp 24.

Fuentes electrónicas:

Báez, A. (2011). Espacios de encuentro, música e identidad. *Prodavinci*.

Recuperado de: <http://prodavinci.com/2011/08/27/artes/espacios-de-encuentro-musica-e-identidad-por-aquiles-baez/> [Consulta Agosto de 2012]

Cartelera. Record Report. Recuperado el 15 de agosto de 2012 de <http://www.recordreport.com.ve/publico/>

Castreo, A. (2012). Tendencias del E-Commerce en Venezuela. *2do Foro de Marketing y Redes Sociales*. Recuperado de:

http://www.comscore.com/Press_Events/Press_Releases/2007/07/Latin_American_Internet_Usage [Consulta Agosto de 2012]

El grupo C4 Trío. C4 Trío. Recuperado el 2 de agosto de 2012 de:
<http://www.c4trio.com/>

El Nacional Web. Buscador. Recuperado el 21 de agosto de 2012 de
<http://www.el-nacional.com/busqueda/?q=tradici%C3%B3n&cx=partner-pub-1234819055948636%3A7617450301&cof=FORID%3A10&ie=UTF->

El Universal Web. Buscador. Recuperado el 21 de agosto de 2012 de
<http://www.eluniversal.com/resultado.shtml?cx=000299334537543304768%3Aajd-bshwhpo&cof=FORID%3A9&ie=ISO-8859-15&q=tradici%C3%B3n&sa.x=21&sa.y=10>

Escuela de Comunicación Social, Universidad Católica Andrés Bello.
Modalidades de trabajos de grado. (s.f.). Recuperado de:
<http://www.ucab.edu.ve/teg.html> [Consulta Agosto de 2012]

Fundación Musical Simón Bolívar. *Historia del Sistema* (s.f.). Recuperado de:
<http://www.fesnojiv.gob.ve/es/historia.html> [Consulta Agosto de 2012]

Hernández, L. (2012). ¿Cómo salir del anonimato? *The Bongo Project Trío*,
Recuperado de: <http://www.lerryms.net/bongo.html> [Consulta Agosto de 2012]

I Censo de Patrimonio Cultural Venezolano (2010). Instituto de Patrimonio Cultural de Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
Recuperado el 20 de julio de 2012 de

[http://www.ipc.gob.ve/ipc/index.php?option=com_content&view=categor
y&layout=blog&id=61&Itemid=108](http://www.ipc.gob.ve/ipc/index.php?option=com_content&view=categor&layout=blog&id=61&Itemid=108)

Lezama, E. (2011). La música venezolana es más que arpa, cuatro y maracas. *Avenidaperiodismo*. Recuperado de <http://avenidaperiodismo.wordpress.com/2012/01/22/la-musica-venezolana-es-mas-que-arpa-cuatro-y-maracas/> [Consulta Agosto de 2012]

Linares, A. (2011). Aquiles Machado: “No existe un límite para la creación artística”. *Prodavinci*. Recuperado de: <http://prodavinci.com/2011/03/03/actualidad/aquiles-machado-%E2%80%9Cno-existe-limites-para-la-creacion-artistica%E2%80%9D/> [Consulta Agosto de 2012]

Nuestra sociedad. Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela. Recuperado el 17 de agosto de 2012 de <http://www.sacven.org/quienes/nuestrasociedad.php>

Requisitos para el apoyo al Artista. Centro Nacional del Disco, Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Recuperado el 20 de agosto de 2012 de http://www.cendis.gob.ve/html/requisitos.php?id_contenidos=16

Salazar, R. (2007) Curso de apreciación de las formas musicales venezolanas. *Radio Nacional de Venezuela*. Recuperado de: <http://www.rnv.gob.ve/noticias/index.php?act=ST&f=50&t=117474> [Consulta Agosto de 2012]

Scolari, C. (2011). Evoluciones mediáticas: el medio, el mensaje y la música. *Hipermediaciones*. Recuperado de: <http://hipermediaciones.com/2011/04/21/evoluciones-mediaticas-el-medio-el-mensaje-y-la-musica/> [Consulta Agosto de 2012]

Sistema Nacional de Culturas Populares. (s.f.). Fundación Misión Cultura Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Recuperado de: http://www.misioncultura.gob.ve/index.php?option=com_content&view=category&id=37&Itemid=58 [Consulta Agosto de 2012]

Últimas Noticias. Buscador Web. Recuperado el 21 de agosto de 2012 de <http://www.ultimasnoticias.com.ve/resultadosbusqueda.aspx?cx=partner-pub-0948728800350681:uzqh4lhxtuv&cof=FORID:10&ie=ISO-8859-1&q=tradicion+2012&sa=Buscar&siteurl=www.ultimasnoticias.com.ve#1092>

Tesis y trabajos académicos:

Bottaro, F. (1994). *Música popular y medios de comunicación de la Venezuela de los años 40*. Tesis doctoral presentada como requisito parcial para optar al título de Doctor en Música. Instituto Pluridisciplinario de Estudios de América Latina de Toulouse. Universidad de Toulouse el Mirail. Toulouse, Francia.

Conde, C y Juhaz, A. (2007). *Caracas la concertino*. Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Licenciado en Comunicación

Social, mención Periodismo. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Fuentes audiovisuales:

Báez, A. (2003). *Reflejando El Dorado* (CD de audio). Caracas: Latin World.

Báez, A. y Machado, A. (2005). *La Canción de Venezuela* (CD de audio). Caracas: Independiente.

C4 Trío (2006). *Entre manos* (CD de audio). Caracas: Guataca Producciones.

Ensamble Kopicúa (2011). *Bravedad* (CD de audio). Caracas: Independiente.

Pomarrosa (2008). *Aguacero* (CD de audio). Caracas. Fundación Bigott.

Sesto, F. Con pie izquierdo. Emisora Ciudad Alba 96.3FM. Transmitido 3 de mayo de 2012.

Vasallos del sol (1999). *Tibio calor* (CD de audio). Caracas. Fundación Bigott.

Documentos legales

Declaración Universal de la Unesco sobre Patrimonio Cultural (2001, 2 de noviembre). París: Unesco.

Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión. (2011, 7 de febrero). Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela número 39.610.

ANEXOS

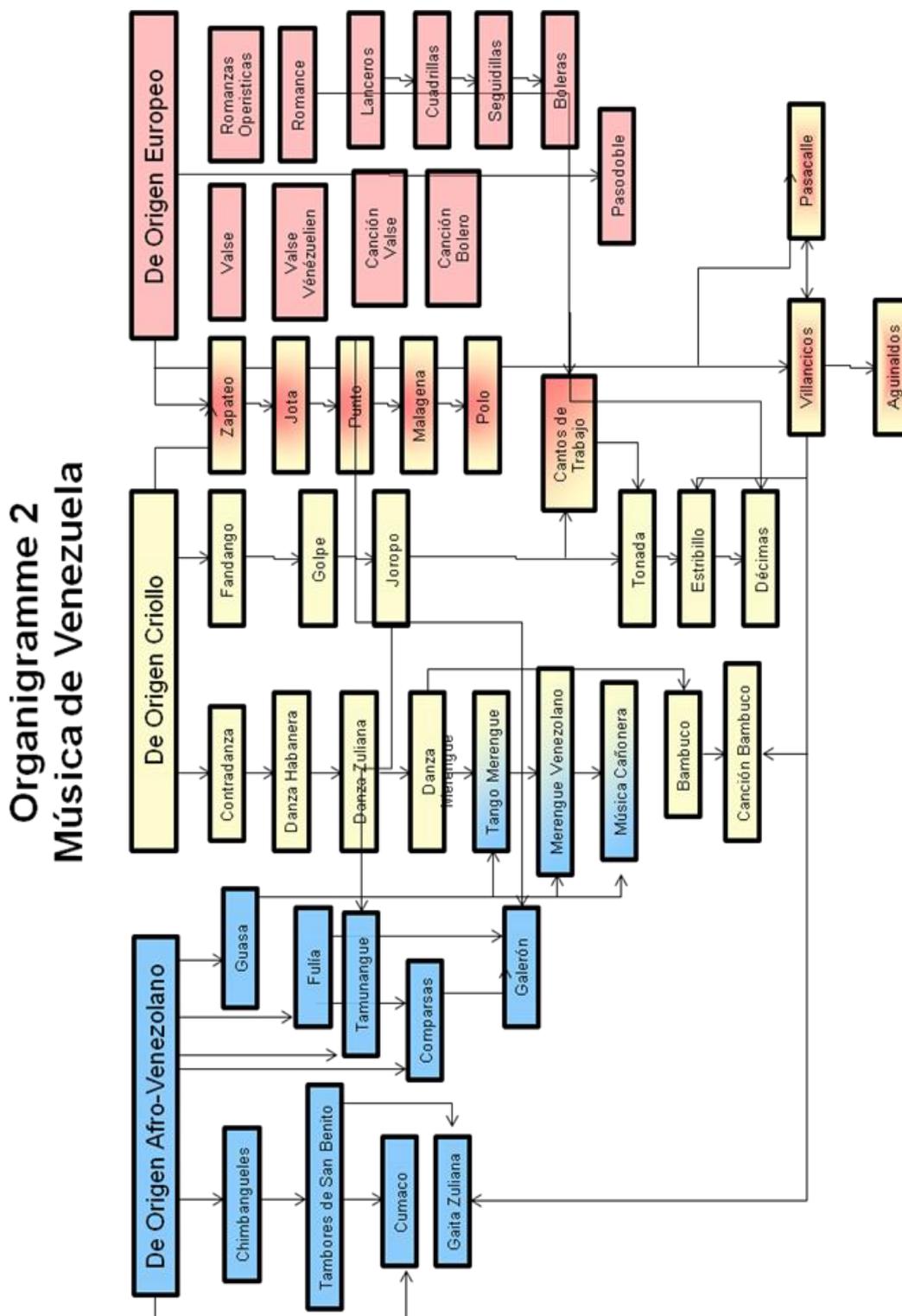


La Parranda de Lilliam preparándose para iniciar su concierto en Los Próceres.

Foto: La Parranda de Lilliam.

ANEXO I

Esquema sobre los orígenes de los géneros musicales venezolanos.
Elaborado por el doctor en música Francisco Bottaro.



ANEXO II

Tabla que señala los orígenes de la música más escuchada en Venezuela durante la mitad del Siglo XX. Según información publicada por Ramón y Rivera (1977) y adaptada a por Francisco Bottaro.

Argentina- Uruguay	Chile	Perú	Bolivia	Ecuador
Pericón Milonga Tango Vals	Cueca Tonada	Marinera Huayno Pasacalle Vals	Cueca Huayno Pasacalle	San Juanito Pasillo
Paraguay	Brasil	Colombia	Venezuela	Panamá
Polca Chamamé Chopí	Lundú Batuque Samba Modiña	Vals Pasillo Bambuco	Vals Joropo	Tamborito
Centroamérica	México	Rep. Dominicana	Cuba	Puerto Rico
Vals Pasillo Son	Corrido Huapango Son	Merengue	Criolla Danza Danzón Guajira Guaracha Rumba Son	Décima Plena Son
		Otras Antillas		
		Calipso		

ANEXO III

Fotografía de concierto de la Movida Acústica Urbana realizado en el bar Trasnocho Lounge en febrero de 2012. Se puede apreciar la amplia asistencia al evento.



Créditos: María Alejandra Mata

ANEXO 4

Fotografía realizada el 19 de abril de 2012. Refleja una presentación de arpistas del Proyecto Alma Llanera del Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela en la Sala Simón Bolívar del Centro de Acción Social para la Música.



Crédito: Fundamusical.

ANEXO 5

Fotografías que reflejan la presencia y participación del público en los conciertos de música popular con raíces tradicionales de Venezuela en el Paseo Los Próceres.



Créditos: Centro de la Diversidad Cultural.

ANEXO 6

Fotografía del Taller de Música Venezolana dictado por el Coro Sinfónico Juvenil Simón Bolívar a los estudiantes de la Universidad de los Altos Estudios Musicales y de la Danza de Alemania.



Créditos: Fundamusical.

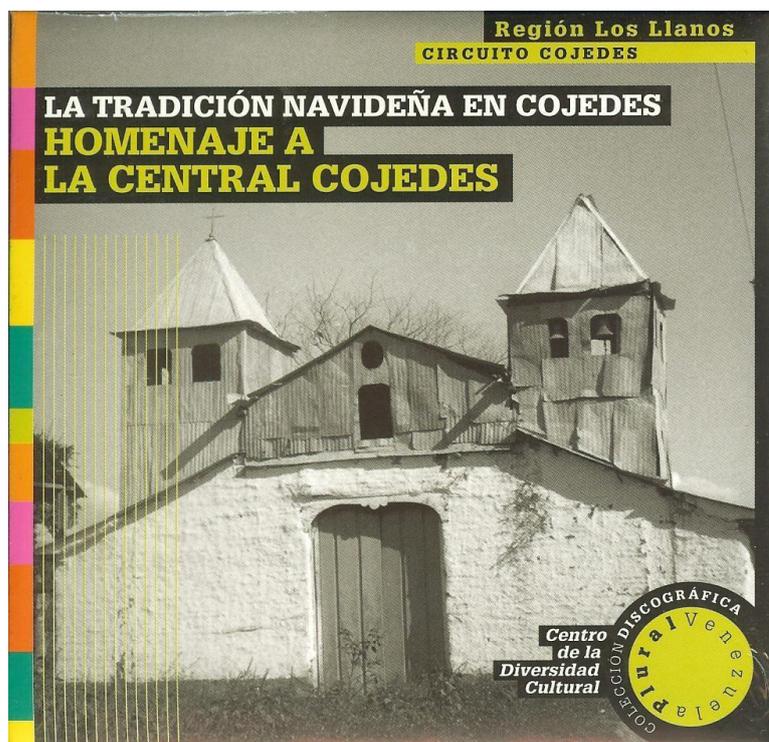
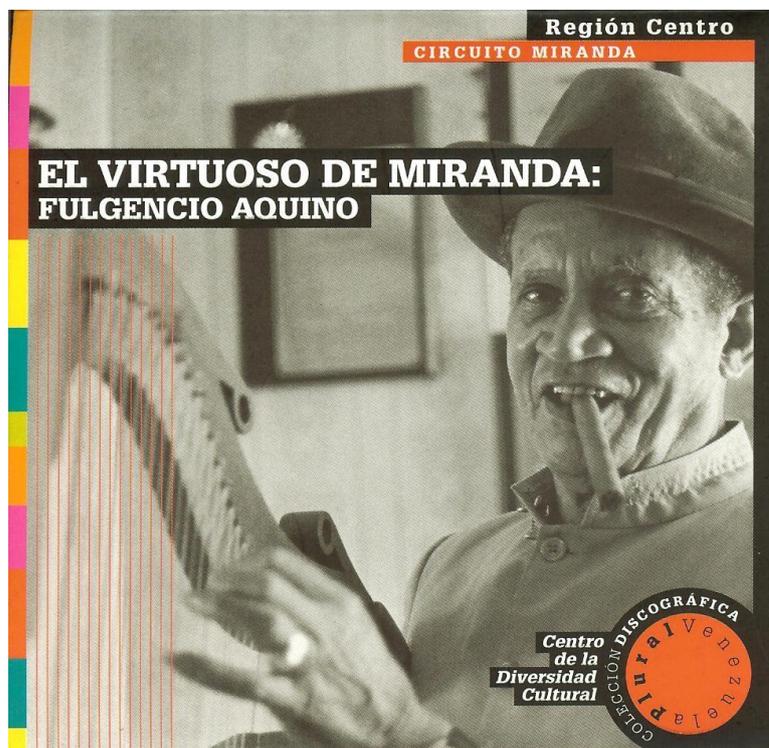
ANEXO 7

Portada del disco *El cuatro de Venezuela* del cuatrista pionero en la evolución del uso de este instrumento musical tradicional, Hernán Gamboa.



ANEXO 8

Muestras de portadas de discos distribuidos de manera gratuita por el Centro Nacional del Disco (Cendis) como parte de su colección Venezuela Plural.



ANEXO 9

Muestras de portadas de discos distribuidos de manera gratuita por el Centro Nacional del Disco (Cendis) como parte de su colección Venezuela Plural.

