AAT4426
BN: 184791

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
PROGRAMA DE POSTGRADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL

El consumo cultural de la Movida Acústica Urbana

OB: AAT4426 00/00000

presentado por:

Betancourt Johnson, Julio Alfredo
C.I. V-14.666.143

Para optar por el título de Magíster en Comunicación social
Mención: Comunicación para el Desarrollo Social

Tutor:
Prof. Carlos Delgado-Flores
C.I. V-9.647.633

Caracas, 10 de enero de 2017

Dedicatoria

A todos los músicos de la Movida Acústica Urbana

"Al comienzo fue el ritmo"
Frase atribuida por Valentina Marulanda al director de orquesta Hans von Bülow

"El consumo sirve para pensar"
Néstor García-Canclini

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y hermano, por su infinita paciencia e incondicional apoyo, no solo en esta investigación sino en todos los ámbitos de mi vida.

A mi tutor, Carlos Delgado-Flores, por su apertura, disposición y estimulante apoyo. Por ser un caudal de conocimiento y reto constante al intelecto, y porque su confianza ha sido clave en todo el proceso de investigación.

A Álvaro Paiva Bimbo, Marcy Rangel y Simón Balliache, por su gentileza.

A mis compañeros de estudio, especialmente a Aída Machado y Pável Sidorenko, por su cercanía, y por el nacimiento de una entrañable amistad.

A los integrantes de la MAU, por la música.

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
PROGRAMA DE POSTGRADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Consumo cultural de la Movida Acústica Urbana

Autor:

Julio Alfredo Betancourt Johnson
C.I. V-14.666.143

Tutor:

Carlos Delgado Flores
C. I. V-9.647.633

RESUMEN

La presente investigación pretende hacer un acercamiento exploratorio al movimiento musical desarrollado en Venezuela desde 2007, llamado Movida Acústica Urbana (MAU). Es un estudio eminentemente cualitativo que sigue un método hermenéutico, contrastando constantemente los hechos con la teoría como parte del proceso de interpretación, y en el que no se definen variables ni categorías. Por diseño, utiliza fuentes de datos secundarios, definiéndose como una investigación documental, y se complementa con entrevistas semiestrcuturadas que validan o enriquecen la información. Esta investigación se enmarca en los estudios de la Maestría en Comunicación para el desarrollo social de la Universidad Católica Andrés Bello y consta de tres partes, consistiendo la primera en una introducción en la que se expone el planteamiento del problema, se identifican los antecedentes, se justifica y establece la delimitación, y se determina la metodología. En la segunda parte se constituye un marco teórico-referencial en el cual se hace una caracterización del objeto de estudio, se contextualiza y se lleva a cabo una interpretación teórica desde la perspectiva de los estudios de consumo cultural. La tercera parte está compuesto por las conclusiones y recomendaciones en base a lo desarrollado en la parte anterior, que procuran dar luces para la formulación de políticas culturales en materia musical.

Palabras claves: Consumo cultural, Industrias culturales, Música de raíz tradicional venezolana, Jazz venezolano, Políticas culturales, Capital social.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN **7**

Objetivo general 18
Objetivos específicos 18

CAPÍTULO I: LA MAU. DEFINICIONES, CARACTERÍSTICAS E HISTORIA **19**

Movida Acústica Urbana: un concepto voluble 19
Crecimiento de la MAU, entre aciertos y obstáculos 21
Primeras producciones discográficas 24
Debilitamiento y giro renovador 26
Rock and MAU 29
Rock and MAU: percepciones desde el rock y desde la MAU 37
La Movida Acústica Urbana en perspectiva 42

CAPÍTULO II: LA MAU Y EL JAZZ **45**

La MAU en el hilo del Jazz venezolano 45
Jazz en Venezuela y Jazz venezolano 46
Discografía y difusión radial de Jazz venezolano 56

CAPÍTULO III: LA MAU. TRADICIÓN Y NOVEDAD **59**

La MAU en el hilo de la música instrumental de raíz tradicional venezolana 59

CAPÍTULO IV: POLITICAS CULTURALES Y MÚSICA DE RAÍZ TRADICIONAL EN VENEZUELA **70**

Pensamiento y políticas culturales 70
La Fiesta de la Tradición 71
Antecedentes a la Fiesta de la Tradición 73
En qué consistió la Fiesta de la Tradición 75
Impacto de la Fiesta de la Tradición 76
Sucesos posteriores a la Fiesta de la Tradición: Políticas de investigación y divulgación de las culturas populares tradicionales 77

CAPÍTULO V: POLÍTICAS CULTURALES Y COMUNICACIÓN **86**

La comunicación como la gran ausente de las políticas culturales: antagonismos entre las Bellas Artes, cultura popular y comunicación de masas 86
Políticas culturales en la era chavista: revolución bolivariana y socialismo del siglo XXI 90

CAPÍTULO VI: PRODUCCIÓN Y CONSUMO CULTURAL DE LA MAU **103**

Consumo cultural de la MAU 103
MAU: identidad juvenil e identidad venezolana en el consumo cultural 114

Rock and MAU, la radio comercial y la recepción distraída 120
Algunos efectos de la MAU en las expresiones de música popular contemporánea 122
La Movida Acústica Urbana ¿movimiento artístico o político? 125

CAPÍTULO VII: A MODO DE CONCLUSIÓN Y RECOMENDACIÓN 131

Conclusiones 131
Recomendaciones 132

BIBLIOGRAFÍA 134

Libros 134
CD-ROM 139
Revistas 139
Tesis de grado 139
Documentos mimeografiados 140
Fuentes electrónicas 140
Entrevistas personales 144

ANEXOS 145

Anexo 1 Transcripción de primera entrevista a Álvaro Paiva Bimbo 145
Anexo 2 Transcripción de segunda entrevista a Álvaro Paiva Bimbo 167
Anexo 3 Transcripción de entrevista a Marcy Rangel 173

INTRODUCCIÓN

Néstor García-Canclini, en su introducción al libro *Las Industrias Culturales en la integración latinoamericana,* dice que:

> Las preguntas de los próximos años sobre lo que va a ocurrir con las culturas latinoamericanas tienen que ver con los sitios arqueológicos y los museos, los barrios históricos y las obras magnas del arte, pero más aún con los libros y videos, con la posibilidad de mantener y expandir industrias musicales y cinematográficas que nos representen. Y, por supuesto, con la formación de consumidores, que no significa sólo clientes sino lectores, cinéfilos, usuarios de Internet. En estos escenarios mediáticos se forman hoy, junto a la escuela, los nuevos ciudadanos (García-Canclini y Moneta, 1999: 16).

En esta cita, el autor citado ubica a los medios de comunicación y a todas las industrias culturales en el epicentro del desarrollo cultural de nuestras sociedades. De esta forma, tal como señalan Bisbal y Nicodemo (2010), actualmente las industrias culturales son el eje fundamental de producción y consumo cultural en las sociedades, erigiéndose en estructurantes y constitutivas de la cultura mayoritaria e influyente (p.149). Así, dado que la cultura se produce y consume, el concepto de consumo cultural pasa a tener especial relevancia.

Bisbal y Nicodemo (2010), citando a García-Canclini, definen el Consumo Cultural como "el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica" (p.148).

Desde esta perspectiva, los estudios de comunicación dejan de centrarse en el aspecto tecnológico y pasan a observar la experiencia que los *massmedia* introducen, considerando entonces los procesos de consumo como prácticas culturales (concepto de Pierre Bourdieu) y de producción de sentido (concepto de Martín-Barbero) (Bisbal y Nicodemo, 2010: 148).

Sobre la producción de sentido en los procesos de consumo, Martín-Barbero (1991) señala que,

> en la redefinición de la cultura es clave la comprensión de su naturaleza comunicativa. Esto es, su carácter de proceso productor de significaciones y no de mera circulación de informaciones y por tanto, en el que el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también. (p.228)

En este sentido, y para complementar, al referirse a la lectura de textos, el mismo Martín-Barbero (1991) hace ver la importancia de la comprensión de los procesos de consumo cultural:

> Si entendemos por lectura "la actividad por medio de la cual los significados se organizan en un sentido", resulta que en la lectura – como en el consumo – no hay sólo reproducción, sino producción también, una producción que cuestiona la centralidad atribuida al texto-rey y al mensaje entendido como lugar de la verdad que circularía en la comunicación. Poner en crisis esa centralidad del texto y del mensaje implica asumir como constitutiva la asimetría de demandas y de competencias que se encuentran y negocian a partir del texto. (p.232)

En consonancia con lo planteado, al estudiar la música en América Latina hay que ponerle atención a la industria de la música, como parte de las industrias culturales. Al respecto, George Yúdice (1999) plantea que las circunstancias bajo las cuales la música latina ha venido cobrando éxito están dadas por la apropiación desigual promovida por la industria, principalmente desde Miami, ya que esa ciudad se ha convertido en un centro de producción de la cultura pop para abastecer al mercado latinoamericano. Sin embargo, dicho éxito es el de una cultura latinoamericana resemantizada y vista como un todo, que procura "evitar la politización de lo local, reflejando una construcción muy específica de lo local a partir de la escala global" (p.217). Así, refiere que la industria ha estado dominada por las *majors*[1], cuyo negocio procura la hegemonía de la oferta cultural invirtiendo grandes sumas de dinero en producción, distribución y mercadeo de diversos géneros musicales, especialmente de carácter pop.

De esta forma, al pretender crear una identidad latinoamericana más uniforme, estas dinámicas tienden a borrar identidades étnicas, locales y nacionales en torno a la música. Sin embargo, por otro lado, dentro de las mismas naciones también se diversifica el consumo musical, pues no todos los consumidores se identifican con los mismos géneros atados histórica y políticamente al territorio . Al respecto, Ochoa (2003) afirma que:

---

[1] Las majors son empresas transnacionales que representan conglomerados de entretenimiento. Estas empresas controlan más del 70% de la música que se vende mundialmente y su modelo de negocios está basado en la explotación de derechos de autor (Yúdice, 2007: 26).

[2] Descarga, *Jamming* o *Jam sessions* consiste en una reunión informal de músicos de jazz con afinidad temperamental que

> La relación género musical, nación e identidad ha dejado de ser evidente o articulada exclusivamente desde el ámbito del estado-nación o de un nacionalismo dominante, y se resquebraja ante lo que implica asumir la nación como constituida en la diversidad y las músicas populares como fuertemente marcadas por los procesos de regionalización y globalización. (p.98)

En el caso de Venezuela, la acción de las *majors* y su impacto en el consumo de la música en la segunda mitad del siglo XX, se dio en un contexto de ausencia de políticas culturales en el campo de las comunicaciones que arrojó como resultado la limitación de los ciudadanos como sujetos culturales y el levantamiento de barreras para el intercambio simbólico y cultural con creaciones locales. Así, hasta 1998, las políticas culturales del Estado venezolano se ciñeron a prácticas difusionistas de las Bellas Artes y el Folklore a través de instituciones que con el tiempo, especialmente después de 1983, han caído en el abandono. Posterior a 1998, las políticas culturales (dentro y fuera de los medios de comunicación) de la autodenominada "revolución bolivariana", se han enfocado en implantar una hegemonía política y cultural a través de un creciente y poderoso aparato propagandístico que poco ha tenido que ver con la diversidad cultural presente en Venezuela (Bermúdez y Sánchez, 2009: 546-567)

De esta forma, una sociedad cuya producción y consumo musical se construye en torno al desarrollo de una industria inherente dio pie a que la conservación, exposición y transformación de los diversos géneros de la música local se hayan dado, esencialmente, de forma subyacente, si no marginal, al devenir del gusto y consumo de la mayor parte de la sociedad venezolana, expuesta principalmente a las decisiones comerciales de las *majors* globales.

En este contexto, en 2007, nace un movimiento musical conocido con el nombre de Movida Acústica Urbana (MAU), que en sus inicios se definía como:

> Un colectivo de seis ensambles de música venezolana instrumental, compuesto por veinte jóvenes músicos que comparten una visión artística: música venezolana original, relacionada por igual con la tradición y con la contemporaneidad. Estos ensambles son: Los Sinvergüenzas, Kapicúa, C4 Trío, enCayapa, Nuevas Almas y Kamarata Jazz. (Movida Acústica Urbana, s.f.)

Este movimiento se inserta en la corriente de música tradicional venezolana, pero al enfatizar su relación con la contemporaneidad, se mezcla también con otras corrientes como

el jazz e incorpora géneros tan variados como el son, la samba, bossanova, entre otros. Así, si bien su lenguaje podría ubicarse dentro del concepto de *World music*, para Ochoa (2003) ese término, más que un género musical, es una categoría comercial definida desde el espacio-mundo o espacio-global, y no desde el local (p.102), y su principal fin es "crear nichos de presentación y mercado en el primer mundo para músicos provenientes de los países del tercer mundo" (Ochoa, 2003: 32). Sin embargo, la MAU no nace buscando nichos de mercado en otros países, sino que pretende interpretar la diversidad cultural presente en Venezuela opacada por el *mainstream* del consumo musical.

A finales de 2011, la Movida Acústica Urbana comienza a mezclarse con las principales bandas locales de rock y pop, pasando a interpretar las canciones de estas en ritmos tradicionales con arreglos propios de la MAU. A este experimento, que derivó en una mutación del movimiento, le llamaron Rock and MAU.

Según George Yúdice, la difusión de la *World music* se logra aplanando y forzando ritmos para adaptarlos al pop internacional y así tener mayor receptividad por parte de los públicos norteamericanos y europeos (Yúdice, 1999: 225). Esto es diametralmente opuesto a lo hecho por Rock and MAU que, aunque representa un evidente acercamiento a la música de más fácil consumo, lejos de aplanar y forzar sus ritmos para hacerlos más accesibles, adaptan las canciones conocidas y cantadas por el gran público a los ritmos típicos de las tradiciones locales que se han desarrollado al margen de la gran industria cultural, siempre con la impronta propia de la MAU, caracterizada por la hibridación de sonidos y lenguajes globalizados y contemporáneos.

Entre los principales elementos de identidad de la Movida Acústica Urbana está, por un lado, la venezolanidad y, por otro, la juventud. Con respecto a este último, la MAU comenzó promoviéndose como un movimiento de jóvenes músicos y luego, con Rock and MAU, ha buscado dirigirse, principalmente, a la audiencia juvenil, a la cual además ha pretendido darle a conocer los distintos géneros en los que está interpretando cada tema, al exponerlos de forma visual en sus conciertos. Esto podría percibirse como una acción que, más allá de lo artístico, entra en el terreno educativo y político.

Si bien la MAU se ha desempeñado en un contexto donde las políticas culturales y las prácticas empresariales no han favorecido la creación local, hay factores que han jugado a su

favor, pues la industria cultural ha experimentado grandes transformaciones impulsadas principalmente por el desarrollo de las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación) que promueven una comunicación más dialógica. Como afirma Colina (2002),

> la interactividad de los nuevos medios digitales en general y de la tecnología multimedia, en particular, recupera la capacidad dialógica y rompe con la "one way communication" característica de los clásicos mass media y la concomitante distribución de funciones emisivas y receptivas. (p.61)

Las TIC también han facilitado varios modus operandi de grabación y producción musical que prescinden de los grandes estudios fonográficos y promueven la participación: desde las prácticas "hazlo tú mismo" (*do it yourself* o *DIY*) y "cortar y pegar" (*cut 'n paste*), hasta los estudios de grabación caseros, cada vez más sofisticados, lo cual hace el mercado más participativo que en tiempos pasados (Yúdice, 2007: 27).

Dado que los venezolanos tienen una alta propensión al consumo audiovisual y se familiarizan fácilmente con las nuevas tecnologías (Bisbal y Nicodemo, 2010: 161-162), estos cambios en la industria cultural podrían ser prometedores. Sin embargo, dada la baja inversión hecha en tecnologías de comunicación en los últimos años, tanto los medios de comunicación tradicionales (TV, Radio, Prensa) como aquellos asociados a las nuevas tecnologías (celular, internet), los productos discográficos siguen siendo determinantes en el consumo musical en Venezuela, entendiendo además que existe una desigualdad en el acceso a estos por parte de los distintos grupos y sectores de la sociedad que se observa también en otros elementos, tales como: tiempo libre, acceso a espacios culturales de la ciudad y poder adquisitivo para comprar entradas a los conciertos. Todos estos factores se imbrican con una forma de ser del venezolano que tiende a ser casero y con niveles de socialización básica que lo llevan a dar vueltas sobre su familia y amigos en sus prácticas recreativas (Bisbal y Nicodemo, 2010: 161-162).

En este sentido, tomando en cuenta el contexto en el cual se ha desenvuelto la Movida Acústica Urbana, esta investigación busca dilucidar cómo son los procesos de consumo de su música, con lo cual no pretende hacer un análisis formal de sus obras en cuanto a estructura, elementos y características, ni de su relación con la evolución de las formas musicales, sino que, siguiendo el enfoque que a mediados de siglo XX aplicó el músico y cronista José Antonio Calcaño, procura "catalogar los hechos musicales, analizarlos y correlacionarlos en

su interdependencia con los acontecimientos históricos, sociales y culturales de la época" (Guido, 1985: V). Así, se narra el surgimiento y evolución de la Movida Acústica Urbana, relacionándola con su contexto histórico, político, social, económico y cultural, y se interpretan los hechos bajo los enfoques teóricos sobre consumo cultural antes mencionados.

Inicialmente, la producción de la MAU era esencialmente instrumental, y al mutar a Rock and MAU comienza a interpretar música con letras. En relación con esto, cabe recordar la pregunta que se hace Valentina Marulanda (2012) en su obra *La razón melódica* acerca de qué fue primero: la música o el lenguaje; citando en sus reflexiones la frase atribuida al director de orquesta Hans von Bülow, la cual enuncia que "al comienzo fue el ritmo" (pp.23-25). Así, en su ensayo expone que:

> La autonomía de la música pura es un fenómeno relativamente reciente y suele datarse en el siglo XVII. Uno de los logros del estilo barroco fue sin duda el auge de la música instrumental que hasta entonces había tenido una condición subalterna y minusválida con respecto a la vocal. Si en épocas anteriores se concedía poca importancia al valor de la música emitida exclusivamente por instrumentos, a partir de entonces se exige y se espera de estos un poder expresivo equivalente al de la voz, y de este modo se consolidan dos campos perfectamente diferenciados: el vocal y el instrumental. (Marulanda, 2012: 39-40)

Al respecto, esta investigación no pretende analizar el poder expresivo que logra la Movida Acústica Urbana con su música, ni examinar las letras de las canciones interpretadas por Rock and MAU, así como tampoco la relación entre el lenguaje y su música.

Por otro lado, dada la territorialidad en la producción y consumo de esta música, así como la fuerte identidad venezolana contenida en el discurso de la MAU, en este trabajo se establece a Venezuela como campo de interlocución en tanto que es una entidad política que lleva consigo una identidad cultural, cuya forma pasa a ser objeto de negociaciones y conflictos entre los distintos grupos y ciudadanos que la conforman. Al respecto, Grimson dice que al formarse la nación, se crea también el nacionalismo, el cual "se sustenta en la nacionalidad para predicar una supuesta identidad cultural y moral de un "nosotros" contra un "los otros". "La nacionalidad, por una parte, se refiere al acceso y los derechos de ciudadanía y, por otra, es la vivencia subjetiva de la nación como parámetro de relación e interacción entre personas y grupos sociales" (Grimson, 2007: 39)

traducible a términos matemáticos, y con énfasis en la profundidad del conocimiento" (Vieytes, 2004: 611). Dentro de la metodología cualitativa, se toma el método hermenéutico, ya que es de naturaleza interpretativa: observa y le busca significado (Martínez, 2009: 145).

De esta forma, esta investigación está constituida por estudios contextualizados y holísticos, en los que ningún fenómeno puede ser entendido fuera de sus referencias espacio-temporales y de su contexto, y sin ánimos de generalizar resultados sino de obtener la máxima información de las múltiples realidades que pueden ser descubiertas (Vieytes, 2004: 614-615).

Dentro del enfoque cualitativo se utiliza el estudio de caso, pues se recopila e interpreta detalladamente toda la información posible de un movimiento social en específico, en este particular la Movida Acústica Urbana. El estudio de caso no obedece a la lógica estadística, es decir, no se rige por el principio de representatividad de la muestra, y, aunque pueda manejar datos cuantitativos, su fin último es la búsqueda de significación, y no de distribución de los datos (Vieytes, 2004: 623).

> En el estudio de caso, el investigador apunta a adquirir la percepción más completa posible del objeto, considerándolo holísticamente en lugar de analizar sus partes por separado. Podremos entender el caso en su totalidad solamente en el momento en el que hayamos examinado todos sus múltiples aspectos interrelacionados como una totalidad. (Vieytes, 2004: 623)

Dado que es un estudio de caso de tipo exploratorio, la unidad de análisis es una sola y coincide con el objeto de estudio, con lo cual es un estudio de caso único (Vieytes, 2004: 623-624).

Dada su naturaleza cualitativa, de estudio de caso único, no se definen variables ni categorías. Es una investigación no experimental, en la que no es posible manipular variables o asignarlas aleatoriamente a los sujetos o las condiciones (Vieytes, 2004: 118).

Tal como explica Martínez (2009),

> se consideraría improcedente definir las variables operacionalmente, ya que los actos de las personas, en sí, descontextualizados, no tendrían significado alguno o podrían tener muchos significados. El significado preciso lo tienen las "acciones humanas", las cuales requieren, para su interpretación, ir más allá de los actos físicos, ubicándolas en sus contextos específicos. El acto en sí no es algo humano: lo que lo hace humano es la intención que lo anima, el significado que tiene para el actor, el propósito que

> alberga, la meta que persigue; en una palabra la función que desempeña en la estructura de su personalidad y en el grupo humano en que vive. (p.142)

En cuanto al diseño, es una investigación que utiliza fuentes de datos secundarios. En ese sentido, para obtener los datos, el investigador se apoya principalmente en fuentes bibliográficas y secundarias, ya sean reseñas, entrevistas y reportajes aparecidos en la web y en la prensa escrita sobre el movimiento cultural, así como en bibliografía para sustentar la teoría esbozada a partir de los datos encontrados. Tal como dice Vieytes (2004), esto permite obtener los datos con mayor facilidad y menor costo, pero también lleva consigo mayores probabilidades de error (p.267), y es por ello que, para complementar, ampliar, verificar o confirmar los datos secundarios, se llevan a cabo entrevistas, que constituyen técnicas de recolección de datos típicas de los estudios cualitativos. Estas entrevistas, consideradas como documentos, solo buscan obtener la opinión de algunos actores involucrados, que permitan verificar o confirmar algunos datos, e incluso enriquecer el estudio con nueva información u otras perspectivas de un mismo asunto. Así, son entrevistas semiestructuradas, en las que el investigador lleva unas preguntas previamente diseñadas, pero luego estas van variando, o van surgiendo otras, en función del desenvolvimiento de la entrevista misma.

El formato de la entrevista cualitativa se asemeja al de una conversación entre pares, en vez de un intercambio preguntas-respuestas entre investigador e informante. Sin embargo, se trata de un intercambio intencional, donde el entrevistado está informado y brinda su conocimiento abiertamente, y en el que existe común acuerdo en que sus palabras serán tomadas con seriedad como reflejo de sus pensamientos, para su uso posterior (Vieytes, 2004: 662).

Para la investigación se establece un marco teórico-referencial que, como tal, no busca delimitar la búsqueda del investigador sino referir las principales teorías e investigaciones previas que permitan esclarecer el fenómeno objeto de la investigación (Martínez, 2009: 138).

Este marco parte de un relato que hace un recuento y descripción del objeto de estudio, y a partir de allí lo va contrastando con teorías e investigaciones previas utilizadas para desarrollar el proceso hermenéutico, es decir, la interpretación. De esta forma, el proceso de contrastación está incluido en el desarrollo de este marco teórico-referencial, generando un diálogo, tanto con teorías que definen el consumo cultural como aquellas que historian el

desarrollo musical dentro y fuera de Venezuela. Esto, con el fin de enriquecer y profundizar la comprensión del fenómeno estudiado (Martínez, 2009: 154).

En este proceso los datos son analizados inductivamente, desarrollando las teorías desde abajo, a través de la interconexión de evidencias y datos recogidos. El diseño del mismo es emergente, por lo que se va elaborando a medida que avanza la investigación, pues la situación generadora del problema da lugar a un cuestionamiento continuado y una reformulación constante, en función de la incorporación de nuevos datos (Vieytes, 2004: 614-615).

Dado el carácter inductivo, se enfatiza la generación de teoría a partir de los datos y no la corroboración o refutación de hipótesis. De esta forma, se trata de un ir y venir de lo teórico a lo empírico, y viceversa, en un movimiento en espiral, donde la exploración de la literatura corre paralela al proceso de recolección de datos y a los análisis preliminares. Así, son los mismos hallazgos que se van logrando en el transcurso de la investigación los que guían la búsqueda de nuevas fuentes bibliográficas (Vieytes, 2004: 616-617).

Luego del desarrollo del marco, se enuncian las conclusiones, que son producto del proceso de contrastación y teorización descrito, en el que se busca el enriquecimiento del cuerpo teórico de la materia estudiada (en este caso el consumo cultural) a través del establecimiento de vínculos y relaciones del fenómeno estudiado con las teorías utilizadas para su interpretación (Martínez, 2009: 154-155).

En materia de música de raíz tradicional venezolana, los ensayos elaborados por Tulio Hernández, Saúl Vera, Manuel Antonio Ortiz y Ocarina Castillo marcan un importante antecedente para esta investigación. En materia de jazz en Venezuela, resulta valioso el estudio llevado a cabo por Simón Balliache y las investigaciones de Federico Pacanins. Por su parte, desde 1958, el libro *La Ciudad y su Música*, escrito por el músico José Antonio Calcaño, es una referencia para entender el fenómeno musical en Venezuela desde su nacimiento como nación.

En materia de políticas culturales y consumo cultural en Venezuela, es imprescindible la revisión de los trabajos de Marcelino Bisbal, Jesús María Aguirre y Carlos Delgado-Flores, entre otros, así como de Tulio Hernández, Emilia Bermúdez y Natalia Sánchez, cuyas teorías

se enmarcan en la corriente latinoamericana encabezada, entre otros, por los teóricos Néstor García-Canclini y Jesús Martín-Barbero.

Si bien esta investigación es inédita en cuanto a su objeto de estudio, existen trabajos previos en materia de producción de música locales e industria musical, tales como los llevados a cabo por la colombiana Ana María Ochoa, el estadounidense George Yúdice y el español Juan Calvi. También cabe mencionar investigaciones recientes que se han hecho para comprender los procesos de producción y consumo musical en Venezuela, como son las tesis de grado: *Gestión e innovación en la Industria Discográfica en Venezuela (2010-2015)*, presentada en 2015 por Adriana Alfonzo, y *Relación entre el gusto musical venezolano contemporáneo y la oferta de música industrial*, presentada en 2016 por Marcy Rangel Morales, ambas para la obtención del título de Magister Scientiarum en Gestión y Políticas Culturales en la Universidad Central de Venezuela.

Esta investigación, inscrita en la Maestría en Comunicación para el desarrollo social de la Universidad Católica Andrés Bello, pretende ser un aporte a los estudios de consumo cultural en Venezuela en el marco de los estudios de Comunicación que se llevan a cabo en el país. Particularmente, busca aproximarse al rol jugado por la Movida Acústica Urbana en el desarrollo de la cultura venezolana, así como su alcance en un contexto en el cual se han experimentado acentuadas contradicciones en las políticas culturales. En este mismo sentido, procura también contribuir con una mayor comprensión de las condiciones en las que, actualmente, personas o grupos sociales pueden producir música en Venezuela, y de esta forma, aspira a que los resultados aquí obtenidos sirvan de insumo para la toma de decisiones en materia de políticas públicas que coadyuven a una mayor producción y más fluido diálogo cultural, ya sea por parte del Estado Nacional, instancias estadales o municipales, o entes privados que tengan como norte incidir en el ámbito cultural.

El investigador asume que unas políticas culturales adecuadas fortalecen el capital cultural del Estado-Nación y que, tal como señala Carlos Delgado-Flores en su artículo titulado *Tres problemas para una sociología venezolana del gusto*, este guarda relación directa con el capital social, pues:

> el capital cultural implica competencias simbólicas y capacidades de relación, desde dónde inventar un modo de ser capaz de resistir las tentaciones totalizantes o bien del diseño sociopolítico, o bien de su interpretación. El capital cultural, a su vez, se

> contiene dentro de la idea de capital social. Y la relación entre éste y la cultural ya ha quedado establecida –entre otros autores, por Bernardo Kliksberg— como escenario para la construcción de la confianza: fuente de la condición del nosotros, básica para todo proceso de gobernabilidad democrática. (Delgado, 2007: 58)

De acuerdo a las consideraciones presentadas, esta investigación se plantea los siguientes objetivos:

Objetivo general:

Caracterizar los procesos de consumo de la música de la Movida Acústica Urbana.

Objetivos específicos:

1. Relatar el desarrollo de la Movida Acústica Urbana.
2. Relatar la mutación de la Movida Acústica Urbana a Rock and MAU.
3. Identificar las principales corrientes musicales en las que se inserta la Movida Acústica Urbana.
4. Identificar las políticas de Estado que han moldeado la producción y consumo de la música en Venezuela durante el siglo XX y lo que va del XXI.
5. Referir el contexto político y cultural en el cual nace y se desarrolla la Movida Acústica Urbana.
6. Describir las principales formas que tienen los venezolanos de consumir la música.
7. Relacionar las estrategias de la Movida Acústica Urbana con las formas que tienen los venezolanos de consumir la música.
8. Describir los procesos de recepción y consumo de la música de la Movida Acústica Urbana.

CAPÍTULO I

LA MAU. DEFINICIONES, CARACTERÍSTICAS E HISTORIA

Movida Acústica Urbana: un concepto voluble

La Movida Acústica Urbana (MAU) es un movimiento cultural en el ámbito de la música, surgido en la ciudad de Caracas en enero de 2007, con el fin de promover y difundir creaciones contemporáneas compuestas por sus propios integrantes, basadas principalmente en géneros tradicionales venezolanos. En un inicio se definió como:

> Un colectivo de seis ensambles de música Venezolana instrumental, compuesto por veinte jóvenes músicos que comparten una visión artística: música Venezolana original, relacionada por igual con la tradición y con la contemporaneidad. Estos ensambles son: Los Sinvergüenzas, Kapicúa, C4 Trío, enCayapa, Nuevas Almas y Kamarata Jazz. (Movida Acústica Urbana, s.f.)

En un *post* publicado en *Facebook* el 14 de abril de 2016, Héctor Molina, cuatrista de C4 Trío y Los Sinvergüenzas, relata que:

> En enero de 2007 hicimos en el Centro Cultural Corp Banca (como se llamaba entonces) el lanzamiento del primer disco de @c4trio, concierto que en aquel momento contó con un grupo de panas músicos como invitados. Entre esos tantos panas estuvieron ahí con nosotros @rodpic de #EnCayapa (para aquellos días no era integrante de C4) y @Edwingarellano de @lossinverguenzas. En el camerino conversábamos que de una forma u otra estábamos allí en ese concierto 4 grupos con mucha afinidad en cuanto a la música que estábamos haciendo: EnCayapa (Rodner), Los Sinverguenzas (Edwin y yo), Kapicua (Edward) y C4 Trío (Jorge, Edward y yo). Somos todos la misma gente! (SIC) Algunas semanas después me dice @venturajoseluis, en aquel entonces director del centro cultural, que le gustaría hacer un ciclo de conciertos con nuevas agrupaciones de música venezolana. Que tenía 3 días disponibles. Al salir de la reunión llamé de inmediato a Rodner para ver si les gustaba la idea de participar con EnCayapa y a Alvaro Paiva para que participara Kapicua. Ambos estuvieron encantados con la idea, pero Rodner al momento de mi llamada me dijo algo que me pareció genial. Rodner me decía que no dejáramos eso como un concierto nada mas, que buscáramos la forma de hacer algo que fuera más allá, un movimiento. Fue así como a los pocos días nos reunimos en su casa en Los Ruices en Caracas la mayoría de los integrantes de #EnCayapa, #Kapicua, @lossinverguenzas y @c4trio. De esa reunión entre tantas cosas surgió el nombre de la #MovidaAcusticaUrbana conocida por sus iniciales #MAU. En esa misma reunión surgió el problema de que el centro cultural ponía a nuestra disposición 3 fechas y éramos 4 grupos. Fue entonces que después de varias reuniones decidimos incorporar a la Movida a @orozcopiano y su #KamarataJazz y al ensamble #NuevasAlmas de

> @Franvielmaperc y @diegothedrummer y así hacer 2 grupos por noche. Así surgió la #MAU, como un colectivo que durante mucho tiempo, a pesar de lo difícil y complejo que eso es, decidió su rumbo en colectivo, con respeto a la divergencia, la forma de pensar de cada uno de sus integrantes y sin atropellar a nadie. (Molina, 2016)

Desde sus inicios este movimiento ha buscado resaltar lo acústico sobre lo eléctrico, pues sus integrantes parten de la idea de hacer música con instrumentos tradicionales venezolanos, mezclando el concepto de *descarga*[2], donde no hay amplificadores, es decir, es totalmente acústico y puede hacerse, incluso, en una casa, como los *jam sessions* de Nueva York que influyeron en Álvaro Paiva Bimbo, uno de sus principales impulsores, que estudió en esa ciudad.

En un mensaje de texto en el que Paiva Bimbo convocaba a ensayar, llamó a la iniciativa "Movimiento Acústico Urbano", cambiando luego a Movida para, según él mismo confesó, "quitarle formalidad y sonoridad de partido político" (Ballesta, 2009: 38).

En 2009, Paiva Bimbo relataba que desde el comienzo el propósito fue unir esfuerzos para difundir la música que estaba haciendo cada ensamble por separado, ya que cada uno venía trabajando en una misma dirección estética: música venezolana instrumental original, basada en la tradición pero influenciada por muchas otras corrientes musicales, con espacio para la improvisación (Ballesta, 2009: 38).

Ese mismo año, en una entrevista realizada por la periodista y gestora cultural Valentina Hidalgo para el portal Prodavinci, Paiva definía la obra de la Movida Acústica Urbana como música venezolana original compuesta por jóvenes de todo el país que, al residir en Caracas, han adquirido influencias de muchos otros géneros, tales como el Hip-Hop, la Salsa y el Rock, así como todas las cosas que pasan en la ciudad: las cornetas, el tráfico, entre otras; enmarcando a la MAU en la corriente *World music*, definida esta como música del mundo influenciada por el jazz y la música académica contemporánea, pero con sabor local, tendencia que es fuerte en muchos países y que implica "mirar hacia adentro" (Prodavinci, 2009).

---

[2] Descarga, *Jamming* o *Jam sessions* consiste en una reunión informal de músicos de jazz con afinidad temperamental que tocan, para su propio disfrute, música no escrita ni ensayada. Esta denominación aparece en los años treinta del Siglo XX y proviene del verbo *to jam*, que significa estorbarse, agolparse o espachurrar (Jam sesión, s.f.).

Toda esta mezcla de géneros y sonidos muestra un deseo de ruptura que el periodista Roberto Rodríguez, del diario El Universal, calificó como propio de la juventud. En ese sentido, el mismo Paiva declaró para ese diario que:

> No se trata de hacerle un "lifting" musical a los temas de siempre, por el contrario, el meollo del asunto es traer una propuesta integral y novedosa. (...) no nos llama la atención volver a hacer lo que ya está hecho, como tocar 'El diablo suelto', por bien tocado que esté. No es que no nos guste, venimos de eso, pero nos interesan propuestas estéticas originales que no repitan o sean apuestas a lo seguro. (Rodríguez, R., 2009)

El periodista Juan Carlos Ballesta, al hacer referencia a la caracterización musical de la MAU en un reportaje para la revista *La Dosis* (especializada en música), comentó que:

> Ninguno rehúye adentrarse en los confines de la música popular, no solo de Venezuela sino del resto de Latinoamérica y del mundo. Los oídos de todos ellos se mantienen abiertos hacia el jazz, el folklore de Venezuela y Latinoamérica, la música académica e incluso el pop. En su propuesta no hay casi textos ni voces, con lo cual se privilegia la ejecución y el poder de los instrumentos acústicos –a excepción del bajo eléctrico y algún teclado- de los que obtienen sonoridades poco habituales. (Ballesta, 2009: 36)

Vale entonces destacar dos características fundamentales en el perfil original de este colectivo: (1) La juventud y (2) la sólida formación académica de sus integrantes. Algunos de ellos provienen del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles y, en sus inicios, casi todos estaban por debajo de los 30 años de edad (Ballesta, 2009: 36).

Crecimiento de la MAU, entre aciertos y obstáculos

Discovery Bar, local ubicado en la urbanización El Rosal, en Caracas, y que en 2007 comenzó a presentar semanalmente distintos proyectos musicales, fue el primer establecimiento en acoger a la Movida Acústica Urbana, dándole la oportunidad de presentarse todos los miércoles a partir de agosto de ese año. En esa primera ocasión se presentaron el Ensamble Kapicúa y Aquiles Báez, generándose luego una descarga (o sesión de improvisación) con los músicos presentes. No se cobró entrada y, sin embargo, solo asistieron ocho personas (Rangel, 2010).

Un año después, exactamente el 3 de septiembre de 2008, se celebró el primer aniversario de Los miércoles de la MAU, con asistencia de 450 personas que pagaron 20 bolívares de

entrada. Esta rutina se extendió por aproximadamente dos años y medio. Alejandro Moraos, gerente del local, afirmó que la perseverancia fue la clave del éxito (Rangel, 2010).

A propósito de esto, en 2009, Álvaro Paiva declaró en una entrevista:

> Hemos conseguido un espacio para tocar todas las semanas que es Discovery Bar, lo que ha sido increíble y marcó una pauta en lo que es tener un espacio fijo para la música venezolana. Ahora semanalmente van más de 100 personas, que pueden llegar a ser 300. (Rodríguez, R., 2009)

Sin embargo, según Moraos, las personas que asistían consecuentemente a los conciertos semanales eran músicos y amigos cercanos: "la mayoría de los ejecutantes va a apoyar al talento emergente y a nutrirse de música nueva. Pero necesitamos gente que pague por verlos, así como paga diariamente por una caja de cigarrillos o un trago caro". Según sus estimaciones, en promedio asistían entre 70 y 120 personas cada miércoles.

> El público está segmentado de acuerdo a lo que ofrecen los locales cada día. Todo esto ha continuado porque ellos mismos se tienen fe y nosotros a ellos. La gente ha dejado de salir y se nos ha hecho más difícil mantenernos, pero la MAU está ahí con altos y bajos. Incluso hay personas mayores que van a ver (Rangel, 2010)

De acuerdo a lo relatado por Paiva en la entrevista para esta investigación, Los Miércoles de la MAU en Discovery Bar se mantuvo por 40 meses ininterrumpidos, luego pararon por unos 10 meses y retomaron en el Trasnocho Lounge por 10 meses más (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Aparte de Discovery Bar, desde 2006 Kapicúa ya venía presentándose en un espacio en el local Barrabar llamado *Los martes de jazz* que duró año y medio, y en el que luego se presentó el Jazz Quintet, donde participaban algunos integrantes de la MAU. En esa búsqueda de espacios, también llevaron a cabo presentaciones en los restaurantes La Guayaba Verde, Atlantique, Suka Bar y Evio's Pizza. Paralelamente, en octubre de 2008 se inició el Ciclo de la MAU, que consistió en cuatro conciertos en un fin de semana, en Corp Banca Centro Cultural (ahora llamado Centro Cultural BOD) (Rangel, 2010).

En los meses de agosto y septiembre de 2009 el movimiento apostó por presentarse los domingos a las 11:00 am en Teatrex. Sin embargo, estas presentaciones no fueron del todo exitosas, debido a varios factores que señala el periodista Gerardo Guarache Ocque, tales

como: era un teatro nuevo, la entrada era costosa y no muchos caraqueños estaban dispuestos a levantarse temprano un domingo para ir a El Hatillo (Rangel, 2010).

Los días 29 y 30 de septiembre del mismo año, la Movida llevó a cabo dos conciertos en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, que contaron con la participación de músicos invitados, entre los que estaban Alfredo Naranjo, Miguel Delgado Estévez, Aquiles Báez, Eddy Marcano, Diego *El Negro* Álvarez y Huáscar Barradas (Venezuela Sinfónica, 2009).

A esos conciertos asistieron, en promedio, 1200 personas por función. Dado que el aforo de la sala es de 2700 butacas (Aula Magna (Universidad Central de Venezuela), s.f.), algunos lo consideraron un fracaso de taquilla. Sobre esto, el periodista Gerardo Guarache Ocque comentó que la realización del concierto fue una acción apresurada para el colectivo de ensambles, y que por ello no se llenó. Al respecto narró:

> Luis Julio Toro (flautista de Ensamble Gurrufío) cree que van muy rápido. Gurrufío empezó en el año 1984… Sin embargo no creo que esto sea un boom porque se presenta como una propuesta muy sólida. C4, por ejemplo, es súper osado e histórico. Aquiles Báez siente lo mismo, sin desmerecer a otros como Cheo Hurtado, que han impuesto maneras y formas distintas de sacarle sonido a un cuatro. No hay rechazo, pero todavía falta un poco seducir a ciertas audiencias. (Rangel, 2010)

Álvaro Paiva dictó conferencias en el *Encuentro Latinoamericano de Nuevos Caminos para la Música,* en Sao Paulo, y en el *Mercado Cultural de Bahia*, ambos en Brasil, donde habló del ciclo de presentaciones en Discovery Bar. También expuso los logros y productos de la MAU en el *World Music Exposition* (WOMEX) en Dinamarca, siendo los primeros músicos independientes del país en asistir a ese evento (Mendoza, 2011).

Según lo narrado por Álvaro Paiva para esta investigación, la participación en el Festival Womex fue a finales de 2009, y para su inscripción y viaje compartieron el stand con Luciano Calelo, quien formaba parte de los grupos Palmeras Caníbales y So sambistas. Para financiarse, obtuvieron los fondos con lo recaudado en la presentación del Aula Magna en septiembre de ese año, y para promocionarse, llevaron un material grabado en ese concierto. Por la MAU asistió, además de Paiva, Valentina Hidalgo, quien para entonces trabajaba como Jefe de Prensa del colectivo de ensambles (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Dado el prestigio que tiene el Womex entre los exponentes de la *World Music*, la idea de los líderes de la MAU era promocionar al movimiento e insertarse en el circuito de festivales. Si bien consiguieron numerosos contactos con organizadores de diversos festivales en Europa, no han podido asistir a los mismos por la restricción de divisas en Venezuela y la falta de apoyo para acometer este tipo de iniciativas. Sin embargo, mantienen algunos contactos y las esperanzas de participar en el futuro (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Durante su participación en el Womex, Paiva pudo percatarse del impacto generado por la falta de apoyo y financiamiento, pues él y sus acompañantes representaban el único stand de Venezuela, en contraste con otros países como, por ejemplo, Brasil que contó con más de 20 puestos con agrupaciones de diversos estados, con una producción espectacular compuesta por bailarinas, catálogos de muy buena calidad, videos, etc. Luego de esa participación no les ha sido posible volver, y Paiva no sabe de ningún grupo venezolano que lo haya hecho. Anterior a la MAU, había participado años antes la disquera Cacao Música, pero esta tampoco volvió (Paiva, 2016. Comunicación personal).

En 2010 la Movida Acústica Urbana continuó en su empeño por dar a conocer su música y conquistar un público más numeroso. En ese sentido, comenzó a presentarse en el teatro Escena 8, ubicado en Las Mercedes, los jueves a las 8:00 pm en lo que llamaron los *Jueves urbanos*, con espectáculos que combinaban música y humor (Rangel, 2010).

En 2011, la Movida arrancó el ciclo: Miércoles de la MAU en Trasnocho Lounge, en el Centro Comercial Paseo Las Mercedes, en Caracas. Allí el ciclo se llevó a cabo por 10 meses más, y es en ese espacio donde el movimiento muta y surge Rock and MAU, pero antes de relatar este cambio tan crucial es importante referirse a las producciones discográficas que, además de las presentaciones, descargas y conciertos, son las que han servido para dar a conocer la obra musical.

Primeras producciones discográficas

Al momento de formar el colectivo, los ensambles integrantes tenían en común que cada uno había grabado una producción discográfica independiente. De esa forma, Los Sinvergüenzas, que en el año 2000 había publicado su primera producción con el nombre de *Bichoneando*, en 2007 editó *Desde otro lugar*. Por su parte, Kapicúa había grabado *musikapicúa* en 2005; enCayapa había hecho lo propio en 2006 con el apoyo del Ministerio de la Cultura y, ese

mismo año, C4 Trío había lanzado su CD homónimo. Mientras tanto el ensamble Nuevas Almas estaba trabajando en su primera producción, llamada *inesperado*, que lanzó al mercado en 2009 con el apoyo del sello discográfico Cacao Música. Sin embargo, fue en Discovery Bar donde la Movida Acústica Urbana grabó su primera producción discográfica como colectivo con identidad propia, manteniendo a su vez la de cada ensamble. Esto se realizó en vivo los días 3 y 4 de febrero de 2009, y se concibió como un disco doble con 18 temas (9 en cada CD), correspondiéndole tres (3) a cada uno de los ensambles integrantes.

Esta grabación es una muestra clara de la interpretación de diversos géneros tradicionales venezolanos, apreciándose ritmos tales como: Tambor de Patanemo (ritmo afrovenezolano propio de Patanemo, estado Carabobo); Onda Nueva (género urbano, creado por Aldemaro Romero en la década de los sesenta del Siglo XX sobre la base del joropo y jazz); Merengue venezolano (género urbano de inicios del Siglo XX desarrollado principalmente en Caracas y otras ciudades del centro del país); Gaita de Tambora (género urbano desarrollado en el estado Zulia con fuerte influencia de la música afrovenezolana, que era parte de ritos religiosos); Joropo Oriental (variación del joropo desarrollada en el oriente del país); Bambuco (género cultivado en los Andes venezolanos); Vals (de origen alemán, expandido por Europa y con distintas variaciones en los países latinoamericanos); Malagueña (género musical que se utiliza para acompañar los velorios de cruz en los estados orientales de Anzoátegui y Monagas, mientras que en Nueva Esparta sirven de diversión en las Pascuas); Bossa Nova (genero popular brasilero, derivado de la Samba con influencias del Jazz); Son con Pajarillo (un híbrido del género cubano Son con la variación de joropo venezolano denominada Pajarillo); Onda nueva con Bulería (mezcla del género venezolano creado por Aldemaro Romero con el característico sonido flamenco de la Bulería) y el Siete (género en 7x8, resultante de sumarle dos corcheas al ritmo de merengue caraqueño en 5x8).

Para el lanzamiento de este CD, la Movida Acústica Urbana creó un logo que le dio Identidad, el cual alude a la figura de José Gregorio Hernández, con traje y sombrero, de espalda y con las manos puestas atrás agarrando un cuatro. El diseño es de Factoría Gráfica, en manos de Alejandro Calzadilla y con la asistencia de Liu Prato. Ellos han diseñado las portadas de todas las producciones discográficas de la MAU.

En el concierto realizado en septiembre de 2009 en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, los músicos de la MAU grabaron un DVD con el objetivo de tener una

este ensamble han estado enfocados en sus trabajos independientes y en aquellos relacionados al Rock and MAU, lo cual les ha llevado a interrumpir el trabajo del grupo, pues en los tiempos en que Kapicúa ha estado activo, deben ensayar una o dos veces por semana, tengan o no presentaciones, ya que la dificultad en la interpretación e improvisación de su música así lo amerita. Ante esto, dado los múltiples compromisos que tienen en la actualidad, han dejado el ensamble en reposo para retomarlo más adelante cuando puedan mantener ese ritmo y periodicidad de ensayos.

De esta forma, las agrupaciones que se mantienen realmente activas son C4 Trío y Los Sinvergüenzas. De estas dos, la primera es la que ha sostenido mayor actividad: en 2009 lanzó al mercado el CD *Entre manos;* en 2012 editó otro a dúo con Gualberto Ibarreto, llamado *Gualberto + C4*, en el cual interpretan algunos éxitos del cantante. En 2013, en alianza con el diario El Nacional, publicó la producción *De repente,* que grabó junto a Rafael *El Pollo* Brito. Con esta producción fueron nominados a dos premios Grammy Latino, en las categorías de: Mejor disco folklórico y Mejor Ingeniería de sonido, de los cuales ganaron el segundo, y además les valió una presentación en el certamen que se llevó a cabo en Las Vegas, en noviembre de 2014.

Además de las producciones discográficas mencionadas anteriormente, C4 Trío ha mantenido una agenda de numerosos conciertos con diversos artistas, principalmente con aquellos con los que ha grabado discos. De los más icónicos, vale destacar el realizado en noviembre de 2013 junto con Gualberto Ibarreto, en el cual llenaron la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño y contaron con la participación del caricaturista Eduardo Sanabria (alias *Edo*) y el humorista Emilio Lovera. También ha llevado a cabo múltiples presentaciones con Rafael *El Pollo* Brito y ha participado como grupo invitado en los conciertos de Desorden Público y del colombiano Carlos Vives. Adicionalmente, en este tiempo, dos de sus integrantes han lanzado producciones en solitario: Edward Ramírez, *Parroquia* (2012) y *Cuatro, maraca y buche* (2014); y Jorge Glem, *El Cerrito* (2013). Aun así, en el 2014 uno de sus integrantes, el bajista Rodner Padilla, se mudó a Estados Unidos, dejando la vacante que pasó a ocupar temporalmente Gonzalo Teppa (intérprete del contrabajo y no del bajo eléctrico) y luego, Gustavo Márquez.

En 2015, C4 Trío cumplió 10 años de fundado y lo celebró el 25 de noviembre con un concierto en el Teatro Teresa Carreño en el que participaron Cheo Hurtado, Aquiles Báez,

Francisco Pacheco, Betsayda Machado, Desorden Público, Servando Primera, Rafael *El Pollo* Brito, Marcial Istúriz, Guaco y, sorpresivamente para los integrantes del ensamble, el exbajista del grupo, Rodner Padilla. Con estos mismos artistas, más José Delgado y Oscar D' León, produjeron un DVD que lanzaron a finales de abril de 2016 como parte de la celebración. Esta producción audiovisual consta de 18 piezas propias y prestadas, grabadas en Villa Planchart (casa caraqueña de los años cincuenta, célebre por el diseño del arquitecto italiano Gio Ponti), bajo la dirección del cineasta Hernán Jabes. Los escenarios de esta producción están conformados por los salones, jardines y terrazas de dicha casa, y están acompañados por músicos como Jorge Torres en la mandolina, Edepson González en el piano, Rafael Greco en el saxofón y Manuel Rangel en las maracas, entre otros (Rodríguez, M., 2015).

En cuanto a otros proyectos, desde noviembre de 2014 *C4 Trío* tiene un programa radial llamado *C4 en punto*, que se transmite los sábados y se repite los domingos de 11:00 am a 12:00 m por Onda 107.9 FM en Caracas (emisora perteneciente al grupo Unión Radio), y en 2016 tiene previsto el lanzamiento de una nueva producción grabada con Desorden Público, en el que los temas de la banda encabezada por Horacio Blanco son musicalizadas por C4. Además, están trabajando en un documental, dirigido también por Hernán Jabes, en el que se explore la historia del cuatro venezolano desde la experiencia de la agrupación (Rodríguez, M., 2015).

Por su parte, el ensamble Los Sinvergüenzas ha continuado con su trabajo que viene llevando a cabo sin interrupciones desde 1999. Hasta el momento sus producciones discográficas han sido: *Bichoneando* (2000), *Desde otro lugar* (2007), *Sinverguensuranzas* (2012) y *Raíces* (2013). En 2013 este ensamble fue galardonado con un premio Pepsi Music por su producción discográfica de 2012, en la categoría de mejor disco de música tradicional instrumental, y en noviembre de 2015 sus integrantes celebraron los 15 años de esta agrupación con un concierto en el Centro Cultural BOD, en compañía de reconocidos músicos, tales como Cecilia Todd, Guillermo Carrasco, César Gómez, El Cuarteto y C4 Trío (Los sinvergüenzas, s.f.)

El éxodo de músicos, ya sea con fines laborales o académicos, influyó de manera importante en el debilitamiento de la Movida, lo cual no es un hecho aislado, sino que se

corresponde con la diáspora de profesionales que la prensa viene reportando desde 2014, y que el diario El Universal relata de la siguiente manera:

> Aproximadamente un millón y medio de venezolanos ha decido acudir al llamado Plan B y emigrar del país en busca de un mejor destino para sus familias. Esto es entre 4 y 6 por ciento de la población. De ese contingente humano, 88% ha tomado esta decisión en los últimos 15 años. (Olivares, 2014)

Y las razones argumentadas para esa emigración, son:

> El deterioro social y económico, la inseguridad, la incertidumbre y el desaliento acerca de lo que ocurrirá y la poca fe en un cambio cercano de la conducción del país, ha movilizado a grandes contingentes de venezolanos a buscar una segunda patria en suelos lejanos. (Olivares, 2014)

En otro reportaje del mismo diario, se menciona que: "el ciudadano que está dejando el país, es en gran parte un recurso humano preparado que al dejar su lugar de nacimiento va perdiendo el vínculo y con él su aporte al desarrollo de Venezuela (Casal, Pérez y otros, 2014).

En medio de estos cambios y diásporas, la Movida Acústica Urbana experimentó un giro en la estética y autoría de su música que le dio un aire renovador. Así, a partir de diciembre de 2011, este colectivo comenzó a mezclarse con los exponentes del rock juvenil venezolano, que lo conectó con audiencias distintas y más numerosas, manteniéndose siempre fiel al uso de instrumentos tradicionales y a la interpretación de diversos géneros del folklore venezolano. Esta mezcla marca una nueva etapa denominada Rock and MAU.

Rock and MAU

El percusionista Diego El Negro Álvarez, quien venía colaborando con ensambles de la MAU y con grupos de rock tales como Malanga, Rawayana y La Vida Boheme, le propuso a Álvaro Paiva y a otros miembros de la Movida Acústica Urbana, convocar a algunos exponentes del rock local e interpretar sus canciones con arreglos nuevos. La primera convocatoria se hizo de manera informal en diciembre de 2011 para tocar en el Trasnocho Lounge, cuya capacidad es de 150 personas. En esa oportunidad lograron llevar a cabo dos presentaciones, a las cuales asistieron aproximadamente 300 personas a cada una (sobrepasando en un 100% la capacidad de la sala, con lo cual el público tuvo que permanecer de pie) contando así con una audiencia

total de 600 personas, luego de una rápida promoción y convocatoria que se hizo únicamente por las redes sociales con pocos días de antelación.

A partir allí, para los siguientes conciertos se estructuró un equipo de producción y comunicaciones que, a través de diseño, relaciones públicas, coordinación de pautas en radio, TV, periódicos, revistas, medios web y redes sociales, convocatorias a ruedas de prensa, ensayos, invitaciones a *meet & greet* y alianzas con marcas patrocinantes, logró la realización de 15 conciertos, comenzando en el Teatro del Centro Cultural Chacao, en marzo de 2012, y culminando en diciembre de 2014 en el Aula Magna de la UCV (Rangel, 2015. Comunicación personal)

Rock and MAU se define esencialmente por la interpretación de canciones propias de los grupos de rock con arreglos de la MAU, utilizando para ello ritmos tradicionales venezolanos y mezclando instrumentos del folklore con otros acústicos o electrónicos. Aunque la MAU busca mantener su sonido acústico, se deja influenciar por sintetizadores, teclados y guitarras eléctricas para interpretar el rock.

Luego de las presentaciones en el Trasnocho Lounge, los integrantes de Rock and MAU organizaron conciertos más grandes y con mayor repertorio, y lanzaron una primera producción discográfica junto con Caramelos de Cianuro, La Vida Boheme, Rawayana, Viniloversus, Malanga y Nana Cadavieco, en el cual interpretaron dos canciones de cada grupo (para un total de 12 temas) adaptados a ritmos de Jota Carupanera, Tamunangue, Joropo Tuyero, Calipso, Merengue caraqueño, Sangueo, Chimbangle/Quichimba, Bambuco, Gaita de tambora, Tambor de Patanemo, Canción venezolana y Tambor Veleño.

El público que comenzó a asistir a estos conciertos era muy distinto al que usualmente disfrutaba de la Movida Acústica Urbana, compuesto en su mayoría por gente muy joven, muchos de ellos adolescentes que ovacionaban y gritaban ante la presencia de sus admirados cantantes. En ese momento, además del furor ocasionado, comenzó a observarse el interés educativo de la MAU, al incorporar al espectáculo el anuncio del ritmo y género en que sería interpretado cada tema.

En 2012, Rock and MAU se unió a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar y juntos cerraron el festival Por el medio de la calle con un concierto gratuito en la Plaza La Castellana, en

Caracas. Más adelante, en septiembre de 2013, repitieron esa experiencia en el Centro Cultural BOD, en un concierto bajo la batuta de Eddy Marcano en el marco del festival Locos por la Paz, promovido por Maickel Melamed.

El auge de Rock and MAU tuvo un hito importante el 23 de mayo de 2013, cuando llevó a cabo una presentación en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, la cual fue un éxito de taquilla (vendieron la totalidad de las entradas). El diario El Nacional la catalogó como un "espectáculo histórico" en el que pactaron el rock y el folklore venezolano. Al respecto, Gerardo Guarache Ocque, periodista de este diario, escribió:

> El amor por las melodías y las letras fue el punto de encuentro que permitió suprimir las barreras que separan al movimiento de ensambles instrumentales inspirados en el folklore de un puñado de exponentes de pop y rock. Como valor agregado, el jueves fue el debut –o el regreso– de muchos en la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño. (Guarache, 2013[a])

A este concierto se incorporaron otros artistas, como: Tomates fritos, Los Colores, Los Mesoneros, Pablo Dagnino (integrante de la extinta agrupación Sentimiento Muerto, banda emblemática del rock venezolano en la década de los ochenta del Siglo XX), EntreNos, Boston Rex, Americania, Los Amigos Invisibles, Desorden Público y Cuarto Poder. Esto amplió el espectro de géneros mezclados con la MAU, al no limitarse al rock sino abarcar el funk, ska y rap, y también significó el encuentro de varias generaciones de exponentes de la música popular urbana hecha en Venezuela. Por el lado de la música tradicional, así como de la académica, en el concierto participaron artistas como María Teresa Chacín (conocida difusora de la Onda Nueva, entre otros géneros), Betsayda Machado (reconocida cantante de música afrovenezolana, integrante de Los Vasallos de Venezuela, grupo de investigación de música popular venezolana surgido de los talleres de la Fundación Bigott con el nombre de Vasallos del Sol), César Gómez (cantante de joropo), el arpista Eduardo Betancourt, así como los trompetistas Gerald *Chipi* Chacón, Linda Briceño y Francisco *Pacho* Flores (este último, ganador del primer premio en el Concurso Internacional Maurice André, en 2006).

Marcy Rangel Morales, quien fue jefe de prensa de la Movida Acústica Urbana, de febrero de 2012 a diciembre de 2014, expresó en un entrevista para esta investigación que la participación de artistas de tan larga y reconocida trayectoria entre el público venezolano hizo de este concierto un evento muy emocionante, donde se vivieron momentos de clímax tanto para el público como para los artistas, al interpretar clásicos de ska y del pop-rock

venezolano, tales como *Tiembla*, de Desorden Público, y *En cuatro*, de Amigos Invisibles (Rangel, 2015. Comunicación personal)

Para siguientes presentaciones, el movimiento Rock and MAU se diversificó aún más, al sumar cantantes de otros géneros, como Servando Primera (salsa), Vargas (pop) y Ulises Hadjis (pop).

La creciente aceptación del público y el rotundo éxito en el Teatro Teresa Carreño llevó a la MAU a trazarse objetivos aún más ambiciosos, buscando difundir su música no solo en Caracas sino en otras partes del país. Así, el movimiento se planteó una gira de 6 conciertos para el año 2014 por las ciudades de San Cristóbal, Mérida, Maracaibo, Barquisimeto, Valencia y Caracas, con la participación de 12 músicos de la MAU junto a Horacio Blanco (Desorden Público), Asier Cazalis (Caramelos de Cianuro), Arístides Barbella (Malanga), Servando Primera, Beto Montenegro (Rawayana), Rodrigo Gonsalves (Viniloversus), Boston Rex (Tomates Fritos) y Apache & Cotur Mc (Cuarto Poder), además de algunas sorpresas para cada show (ichamo, s.f).

El año 2014 inició con el estremecimiento de la opinión pública venezolana por el asesinato de la conocida actriz Mónica Spear los primeros días de enero. Seguidamente, en el mes de febrero, se enardeció el conflicto político con las protestas en el Día de la Juventud (12 de febrero) que continuaron con lo que se conoció como "La salida", promovida por los líderes de oposición Leopoldo López (coordinador nacional del partido Voluntad Popular), la entonces diputada María Corina Machado y el Alcalde Metropolitano Antonio Ledezma; y que derivó, entre otros sucesos, en la detención de López y varios meses de protestas y enfrentamiento en las calles. Esta situación, según relata Marcy Rangel (2015. Comunicación personal) dificultó inicialmente la fijación de una fecha para realizar la gira, que finalmente quedó establecida para los meses de junio y julio.

En efecto la gira inició el 27 de junio de 2014 en la Asociación de Ganaderos del Táchira (ASOGATA), ubicada en San Cristóbal, con una exitosa presentación al aire libre que, en opinión de Marcy Rangel, fue bonita y llevó alegría a una ciudad que se encontraba en un ambiente bastante gris por los acontecimientos políticos. Al día siguiente se presentaron en el Centro de Convenciones Mucumbarila, en la ciudad de Mérida, pero para los siguientes conciertos se vieron en la necesidad de suspender la gira por no contar con el mínimo de

A las causas ya mencionadas, atribuidas al contexto-país, Paiva relata otros factores que fueron determinantes en el fracaso de esta gira, tales como: la coincidencia con la celebración de la Copa Mundial de Fútbol, lo cual tenía al público pendiente de un espectáculo global de carácter masivo; el patrocinante principal se demoró mes y medio en sacar la publicidad, lo que hizo que se tuviera menos de un mes para vender los conciertos; la empresa encargada de vender las entradas se tardó una semana adicional en el lanzamiento de la boletería, lo que redujo a solo dos semanas el tiempo de venta de las entradas. La publicidad falló y los periódicos fallaron, es decir, muchos factores jugaron en contra (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Por otro lado, el alto número de músicos y equipo técnico a trasladar y hospedar hizo de esta gira una operación bastante costosa que ameritaba presentaciones masivas para lograr su factibilidad. Paiva estima que el equipo completo constaba de 40 personas aproximadamente, y al respecto añade que: "yo no iba a llevar un show más o menos", yo iba "con todos los tipos, con los mejores artistas en una gira única que nunca se ha hecho" (Paiva, 2016. Comunicación personal).

En otro aspecto, Paiva es de la opinión que el público venezolano no está dispuesto a pagar altos montos por asistir a conciertos de artistas nacionales. Sin embargo, Marcy Rangel (2015. Comunicación personal) explica que, si bien el concepto de Rock and MAU ha logrado convocar a un público numeroso en Caracas, tiene una menor aceptación en las demás ciudades pues, a pesar de los mensajes de seguidores provenientes de diversas partes del país manifestando su interés por asistir a sus conciertos, en esos lugares el movimiento no ha sido difundido de la misma forma y aún no se conoce ni se entiende claramente qué es la Movida Acústica Urbana.

Aunque se intentó reprogramar los conciertos faltantes para el mes de octubre, esto no fue posible, lo cual significó un revés de peso para el proyecto que contaba con el patrocinio de marcas tales como: Telefónica Movistar, Polar Ice, Pepsi, Dorito's, Últimas Noticias, Circuito Radial Líder y Ticketmundo.

Con respecto a este fracaso, Paiva comenta que no siempre se gana y que en esta gira, a pesar de las pérdidas económicas, adquirió valiosos aprendizajes. Uno de ellos fue darse

cuenta de que en Venezuela ningún artista hace una gira de manera independiente y con sus propios recursos, sino que se la vende previamente a algún patrocinante y este último asume el riesgo económico (Paiva, 2016. Comunicación personal).

A pesar de la experiencia negativa, Paiva Bimbo recuerda gratamente los dos conciertos realizados en el marco de esta gira, tanto en San Cristóbal como en Mérida, y comenta que hay gente que todavía le escribe con palabras elogiosas recordando esas experiencias, lo cual hace sentirlo satisfecho. Además asegura haber honrado sus compromisos económicos con los artistas participantes (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Hacia futuro, Paiva adelanta que próximamente harán otras actividades en el interior del país, no de la envergadura de la Gira Nacional, pero sí de igual calidad, por lo que está trabajando actualmente en un proyecto bajo el formato de la MAU (no de Rock and MAU) más uno o dos cantantes invitados, con el patrocinio de una marca comercial. La idea de visitar ciudades distintas a Caracas surge de su interés por desafiar la centralización que siempre ha caracterizado a Venezuela en torno a su Capital, por lo que manifiesta querer hacer un circuito para competir contra eso. Además, percibe que el público del interior del país es más agradecido con lo que se les ofrece. También tiene entre sus planes llevar la MAU a otros países, principalmente a las ciudades donde se encuentran el mayor número de venezolanos en la diáspora (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Aunque muestra cierto desaliento al pensar en el futuro de Rock and MAU y sus conciertos de grandes magnitudes, al mismo tiempo Paiva deja asomar su entusiasmo al decir que aún le falta por tener a Zapato 3 entre los grupos participantes del proyecto, y al respecto confiesa que ha tenido conversaciones con Carlos Segura, pero que aún no ha logrado concretar algo en conjunto (Paiva, 2016. Comunicación personal). Sin embargo, vale destacar que la diáspora de venezolanos ha abarcado también a la MAU, habiendo emigrado a diversos países alrededor de la mitad de sus integrantes. Esto compromete seriamente la continuidad del movimiento en el que, aunque ninguno de sus miembros ha decretado su disolución, y la concreción de proyectos antes reseñados puede hacer resurgir su nombre, las probabilidades de que continúe son cada día menores. De hecho, hay músicos como Héctor Molina que, en el post citado al comienzo de este capítulo, se refieren a la MAU en pasado.

Entretanto, en diciembre de 2014 salió al mercado la segunda producción discográfica de Rock and MAU, cuyo lanzamiento se hizo en el marco de un concierto en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, en Caracas, en el cual participaron Laura Guevara, Telegrama y Andreazulado, además de los exponentes que aparecen en el disco: Okills, Desorden Público, Tomates Fritos, Servando Primera, Los Mesoneros, Charliepapa, Gaélica, Los Amigos Invisibles, Samantha Dagnino, Americania, Alfred Gómez Jr., Los Colores, Vargas y Ulises Hadjis. Las canciones de estos artistas fueron adaptadas a los siguientes géneros: Calipso, Gaita de Tambora, Macizón, Vals, Culo e' puya, Sangueo, Tamunangue, Parranda, Canción venezolana, Quitiplás, Tamborera Guaco, Contradanza, Mina y Tambor de Guatire.

A juicio de la periodista Marcy Rangel (2015. Comunicación personal), si bien agrupaciones como Viniloversus, Rawayana o la Vida Boheme atraen a un público joven y eufórico, los conciertos con mayor convocatoria y de más alto clímax han sido aquellos en los que han participado los artistas más populares y de mayor experiencia en tarima, tales como: Desorden Público, Amigos Invisibles y Servando Primera. Con la interpretación de la canción *En el sur*, compuesta por Servando y con arreglos de Álvaro Paiva, especialmente para ser estrenada con la Movida Acústica Urbana, el movimiento vivió por primera vez la experiencia de que el público coreara una de sus canciones al presentarla en un auditorio. Ya lo había vivido con las otras interpretaciones de Rock and MAU, pero esas eran versiones de las originales que ya el público conocía.

Aunque se anunció que la gira nacional continuaría en febrero de 2015, esta no se realizó. Sin embargo, el movimiento no pasó desapercibido ese año, ya que en septiembre se hizo ganador de un galardón en la 4ta edición de los Premios Pepsi Music, en la categoría de Mejor Música Tradicional Venezolana, y Edward Ramírez, uno de sus integrantes, ganó como Artista del año. Este galardón premió la producción discográfica lanzada en diciembre de 2014.

Pepsi music es el único certamen dedicado a la música que se hace actualmente en Venezuela y es patrocinado por la internacionalmente conocida marca de bebidas, Pepsi. Esta premiación se viene llevando a cabo sistemáticamente desde el año 2012 y es transmitido por un canal de televisión de señal abierta. Con el pasar de los años, el certamen ha introducido

nuevas categorías para premiar las producciones musicales cuyos géneros son de raíz tradicional.

Aún con Rock and MAU, la Movida Acústica Urbana sigue siendo un movimiento independiente y no tan conocido como otras agrupaciones con fórmulas de éxito comercial y que gozan del apoyo de la industria musical. En ese sentido, la obtención del galardón de Pepsi Music no estuvo sujeta únicamente al voto del público, sino que tuvo un peso importante el arbitraje de la Academia. Según explica Paiva (2016. Comunicación personal), hay tres rubros dentro de cada categoría: dos relacionadas con la obra, que son Canción del año y Disco del año, y una relacionada con el artista, que es Artista del año. Las que son relativas a la obra, las decide solamente la Academia, y la relacionada al artista, vota el público, en una relación 60-40: 60% es el peso de la decisión de la Academia y 40% corresponde al voto del público.

Vale destacar que en 2015, tanto Álvaro Paiva como otros músicos y técnicos relacionados con Rock and MAU, tales como Horacio Blanco y Germán Landaeta, fueron parte del jurado del certamen.

La nominación al premio Pepsi Music conllevó una presentación de la MAU en la sección no televisada del certamen y, por otro lado, el 22 de noviembre participó en un concierto (solo la Movida Acústica Urbana y no Rock and MAU) que ofreció su líder, Álvaro Paiva, en la Universidad Metropolitana.

El jueves 03 de diciembre de 2015, músicos de la MAU con algunos exponentes del rock y pop local, participaron en el cierre de campaña de los candidatos de la Mesa de la Unidad Democrática (opositores al gobierno nacional) para las elecciones parlamentarias celebradas tres días después. Posteriormente, el 13 de diciembre, fueron invitados por los diputados electos para celebrar el triunfo, con otro concierto de calle en Caracas. De esta forma, la MAU muestra su abierta posición política, que también se hace notar en algunos mensajes publicados en la cuenta de twitter del movimiento.

Rock and MAU: percepciones desde el rock y desde la MAU

En un documental elaborado en 2012 y publicado en Youtube, en el que entrevistan a los primeros participantes de Rock and MAU, los voceros de las bandas de rock expresan su

agradecimiento para con los *músicos de la MAU por mostrarles otras posibilidades de hacer* música y darles a conocer géneros tradicionales, así como permitirles detectar elementos que sirven para conseguir otros sonidos y darle mayor identidad al rock local (Documental MAU, 2012).

Para Diego *El Negro* Álvarez, el Rock nacional no tiene un sonido que suene a venezolano, que lo distinga del resto que se hace en español (Documental MAU, 2012). De esta inquietud nace también el Rock and MAU, que Álvarez lo relata de la siguiente manera:

> En aquella conversación, que sostuvimos Henry y yo, (...) él me plantea tener la sensación de que el rock venezolano no tiene identidad (...) Fue eso lo que impulsó esta simbiosis. La intención era, en principio, que los dos polos se encontraran: nuestros músicos de raíz tradicional con los rockeros. No sabían el uno del otro y el flechazo fue instantáneo, y creo que ese fue el secreto de la mezcla, porque hay una admiración mutua. Luego, esto se convertiría claramente en un intercambio de públicos: los que escuchan música tradicional escucharían el trabajo de los rockeros y viceversa, un descubrimiento brutal, en beneficio del trabajo de ambos polos. (Blanco, 2013)

En una entrevista realizada por la revista dominical Estampas, en 2013, los rockeros tuvieron la oportunidad de hablar directamente sobre lo que ha significado para ellos el Rock and MAU. A continuación se presentan algunos comentarios:

Nana Cadavieco:

> Creo que con Rock and MAU se siembra una semilla de búsqueda, de ir poco a poco encontrando la identidad del rock venezolano. A todos los cantantes nos cambió para siempre, nos acercó a la música venezolana, más allá del arpa, cuatro y maracas. Particularmente, la experiencia afianzó que Diego 'El Negro' Álvarez y Álvaro Paiva son mis amigos, hermanos y maestros. (Blanco, 2013)

Henry D'Arthenay, vocalista de la Vida Boheme:

> La MAU ha sido para nosotros lo más cercano a una clase magistral. Puedo decir que esto fue la adaptación del folklore a la contemporaneidad sin que el resultado degenerara en algo kitsch o en un 'arroz con mango' y, sobre todo, valorando la idea de que la originalidad en la música está profundamente atada a la comprensión de las raíces culturales del músico. En lo personal, El Zar me gusta más como suena con la MAU a como la grabamos en el álbum Nuestra. A veces siento que somos nosotros los que estamos versionando estas canciones cuando las tocamos sin ellos. (Blanco, 2013)

Asier Cazalis, vocalista de Caramelos de *Cianuro:*

> Yo soy muy mandón, y estoy acostumbrado a que las cosas se hagan a mi modo. Pero poner nuestros temas en las manos de Álvaro Paiva fue muy refrescante y divertido, me abrió los ojos al hecho de que hay infinitas maneras de hacer música y producir, además de la mía. La experiencia me corroboró que las barreras estilísticas siempre son artificiales. (Blanco, 2013)

Arístides Barbella, vocalista de Malanga:

> Pienso que los venezolanos llevamos la música en la sangre y, a pesar de que muchos hagamos rock y sus vertientes, siempre está implícito un puerto en el Mar Caribe del que no podemos escapar y que nos invita a disfrutar de todos los géneros musicales siempre y cuando estén bien hechos. Tomando eso en cuenta, creo que el resultado de esta idea es increíble, gracias al talento de los rockeros involucrados y a la manera en la que la MAU hizo suyos nuestros temas. (Blanco, 2013)

Luis Jiménez, vocalista de Los Mesoneros:

> Este es un proyecto que va a influir en mucha gente y va a abrir a muchas personas a indagar en sus raíces musicales; de hecho, en parte, la MAU influyó en Los Mesoneros, ya que en nuestro próximo disco estamos buscando hacer un rock con influencias de la música tradicional de este país. (Blanco, 2013)

Beto Montenegro, vocalista de Rawayana:

> En el momento en el que este proyecto llega a Rawayana, yo estaba pegado escuchando todos los días en mi carro un CD de C4 Trío, justamente porque quería explorar cómo incorporar los géneros venezolanos a nuestra música. Fue como una cosa del destino. (Blanco, 2013)

Rodrigo Gonsalves, vocalista de Viniloversus:

> El simple hecho de escuchar mis temas interpretados por músicos a quienes tanto admiro es algo muy especial y me hace pensar que este era el verdadero destino de nuestras canciones, que las originales eran simplemente unas maquetas para las versiones finales que interpretó la MAU. Ha sido una de las experiencias más gratificantes que he tenido como músico. Así que espero que se repita. (Blanco, 2013)

Por su parte, en una entrevista concedida al diario Panorama, Horacio Blanco, vocalista de Desorden Público, comentó que la MAU toma las canciones de las bandas y, con los ritmos tradicionales, le da un color distinto, haciendo que al público le fascine. Al respecto, añade: "me parece buenísima la fusión porque es un experimento ganar-ganar-ganar, pues gana el

rock hecho en *Venezuela, ganan nuestros ritmos y también el público. Es divino"* (Panorama, 2015)

Por parte de la MAU, Álvaro Paiva Bimbo identifica múltiples aprendizajes de diversa índole que ha adquirido de los rockeros. En la entrevista concedida para esta investigación, declaró que la primera lección es que personas como Servando, Azier, Horacio, Arístides, Mauricio, entre otros, son verdaderamente unas estrellas de rock, y sumamente aterrizados, humildes y profesionales.

> Creo que a veces la gente cree que porque Los Amigos Invisibles tocan funk o porque Desorden pega brincos en la tarima, son gente, tú sabes, que vive una vida díscola y tal (...) y la verdad es que son personas absolutamente serias y profesionales en su trabajo, son los primeros que llegan, los primeros que están pendientes de los detalles y me llaman para asegurar y están temprano. Gente muy seria. Creo que esas es una lección muy clara de todos ellos. (Paiva, 2016. Comunicación personal)

Al respecto, Paiva comenta que incluso los rockeros son mucho más formales que los músicos de la MAU, y más cumplidos cuando se comprometen con una fecha para los conciertos. Nota que se cuidan mucho, celan su imagen y su reputación, y a esto le atribuye su éxito y longevidad en el negocio (Paiva, 2016. Comunicación personal).

La segunda lección que identifica el líder de la Movida Acústica Urbana es lo claro y diáfano del discurso que los rockeros buscan en su música, siendo esta muy efectiva y de comunicación directa, mientras que los integrantes de la MAU, al contrario, dan más vueltas y toman formas más intelectuales y sofisticadas, incluso más rebuscadas. Confiesa que en la música de la MAU todo es más elaborado y que, en esa elaboración y búsqueda hacia algo nuevo y bello, se diluye esa "autopista de comunicación" o, al menos, se hace un poco más de tráfico. En ese sentido, piensa que todos en la MAU, y él de primero, han aprendido de esa forma de hacer las cosas:

> Vamos a comunicar. O sea, qué queremos comunicar, vamos a comunicarlo. Si después quieres adornar y ornamentar, bueno. Pero esos tipos están muy claros en eso, todos, desde Luisito Jiménez de los Mesoneros, que tiene 22 años o qué sé yo, hasta Horacio que tiene cuarenta y pico, todos. (Paiva, 2016. Comunicación personal)

Por otra parte, Paiva Bimbo confiesa que ninguno de los rockeros necesitaba participar en Rock and MAU, y que por respeto a los músicos de la Movida Acústica Urbana, al trabajo

que vienen desempeñando y al reconocimiento por las horas de estudio dedicadas a cada instrumento, arriesgaron su obra y la pusieron en manos de intérpretes que no son rockeros ni poperos, mostrando un desapego hacia su música para que otros hagan con ella lo que quieran mientras ellos la cantan. Para Paiva esto representa una gran lección, tanto para él como para todos los músicos de la MAU, y aún no está seguro de haberla internalizado en su totalidad. A su juicio, los vocalistas que han participado en el Rock and MAU se han arriesgado a cantar sus propias canciones en géneros como, por ejemplo, un Tambor veleño que nunca antes habían cantado. Esto, para él, es una gran lección, pues confiesa que le costaría mucho poner sus temas en manos de otros músicos, que le cambien los arreglos y luego lo inviten a tocar con ellos. Al hablar de este aprendizaje, hace referencia al Yoga, y al respecto dice: "soltaron, digamos, como dirían en Yoga, dejar ir" (Paiva, 2016. Comunicación personal).

En relación con la lección anterior, Paiva comenta que cuando no han tenido tiempo de ensayar los nuevos arreglos con los vocalistas, estos últimos han llegado a la tarima y, luego de probar sonido, han arrancado a cantar inmediatamente. Es decir, minutos antes de la presentación escuchan por primera vez un arreglo cuyo ritmo nunca antes habían cantado. Esto, a su criterio, es un gran mensaje de desapego y confianza del cual carecen los músicos de la MAU, y lo refiere de la siguiente manera:

> Es una gran lección de unos tipos que de pronto han estudiado menos horas su instrumento o su cosa, pero nos llevan una morena y tienen otra visión de lo que es el espectáculo y el show y lo que es confiar en alguien, ¿entiendes?. Porque tú cuando tocas con una banda y eres el cantante, confías en tu banda. (Paiva, 2016. Comunicación personal)

Otro aprendizaje que reporta Paiva es la importancia de la canción, es decir, que esta sea buena y guste. Si la canción es buena, funciona, sin importar cómo se arregle y quién la toque. A su juicio los rockeros participantes del Rock and MAU son, sin excepción, compositores de buenas canciones y allí reside la magia. Al contrario, dice, si una canción es mala, aunque se haga el arreglo más increíble con orquesta sinfónica, banda de rock, la MAU y el ensamble Gurrufío, la fórmula no va a funcionar. Al decirlo, no duda en catalogar a estos exponentes como "los Elton John de nosotros, los Steve Wonder, los Axl Rose, (...) los Sting" así como "antes fueron, o siguen siendo, Ilan, Yordano, Frank Quintero, Pedro Castillo, etc., Guillermo Carrasco". Al cerrar el punto, confiesa: "son muchas cosas las que hemos aprendido de ellos, ahora que lo pienso" (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Aunque Paiva Bimbo (2016. Comunicación personal) afirma que a los rockeros no les hacía falta participar en el Rock and MAU, a criterio de Marcy Rangel (2015. Comunicación personal), las bandas han obtenido como ganancia el acceso a nuevas audiencias a las que, de otra manera, nunca les habrían llegado, ya sea porque los estilos de las primeras no satisfacen los gustos de las segundas, o porque se mueven en circuitos diferentes.

Una vez conocidas las impresiones de los artistas participantes, a 9 años de fundada la Movida Acústica Urbana, y luego de los sucesivos cambios experimentados, vale la pena hacer una evaluación en perspectiva.

La Movida Acústica Urbana en perspectiva

La Movida Acústica Urbana ha experimentado dos etapas claras: la primera, conformada por los seis ensambles que apuntaban a una misma línea estética; y la segunda, que comienza en diciembre de 2011, signada esencialmente por Rock and MAU, donde se mezcla con grupos de rock, pop, salsa, ska, entre otros géneros, para reinterpretar sus temas bajo géneros de la tradición venezolana, jazz y world music.

Cada una de estas etapas tiene elementos particulares, no solo en el aspecto musical sino en su conformación y tipo de público. Así, la primera etapa consiste en una alianza entre ensambles claramente definidos, exponentes de una música propia, no masiva, carente de letras y consumida principalmente por un público adulto formado en gran parte por colegas músicos, y donde la camaradería de los jam sessions es, en sus inicios, la principal forma de difundir y compartir la música. Por el contrario, en la segunda etapa el movimiento pasa a reinterpretar la música de otros, caracterizada por ser de más fácil consumo y difusión masiva, dirigida a un público más joven (algunos adolescentes) que se saben las letras y las cantan en los conciertos. Sin embargo, en ambas etapas la MAU se mantiene fiel a su promoción de los géneros tradicionales venezolanos y al uso de instrumentos propios del folklore.

En la primera etapa la mayoría de sus integrantes formaban parte de más de un ensamble, lo cual no fue un obstáculo para el buen desempeño de la alianza pues, como señaló en una ocasión el cuatrista Jorge Glem, el colectivo no canibaliza a sus miembros, gracias a que "ninguna de las bandas se parece a la otra, todas tienen música distinta, arreglos distintos y las composiciones son de sus propios intérpretes" (Rodríguez, R., 2009).

Cuando el movimiento muta a Rock and MAU, el número de integrantes se vuelve indefinido y los nombres de estos pasan a ser cambiantes. De esta forma, la Movida Acústica Urbana se convierte en una marca liderada por Álvaro Paiva Bimbo y, circunstancialmente, por Diego El Negro Álvarez, en la que el resto de los músicos participan de manera más fluctuante. Al respecto, Paiva explica en la entrevista concedida para esta investigación que los integrantes de *Kapicúa* (Jorge Torres, en la mandolina; Edward Ramírez, en el cuatro; Manuel Rangel, en las maracas; y Álvaro Paiva, en la guitarra) se convirtieron, básicamente, en el núcleo de la Movida Acústica Urbana, es decir, ellos se mantienen y los demás músicos entran y salen (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Para ver esto con más detalle, vale comparar el número y nombres de los participantes del primer CD de la MAU con aquellos que aparecen en la primera y segunda producción de Rock and MAU. En la producción discográfica grabada en vivo y lanzada en 2009, aparecen como integrantes los siguientes músicos: Edward Ramírez (cuatro en C4 Trío, Kapicúa y Nuevas Almas); Héctor Molina (cuatro en C4 Trío y Los Sinvergüenzas); Jorge Glem (cuatro en C4 Trío, enCayapa, y Kamarata Jazz); Álvaro Paiva Bimbo (guitarra en Kapicúa); Jorge Torres (mandolina en Kapicúa); Manuel Alejandro Rangel (maracas en Kapicúa y Los Sinvergüenzas); Edwin Arellano (mandolina y guitarra en Los Sinvergüenzas); Heriberto Rojas (contrabajo en Los Sinvergüenzas); Raimundo Pineda (flauta en Los Sinvergüenzas); Rodner Padilla (bajo eléctrico en enCayapa, C4 Trío y Kamarata Jazz. Melódica en 'Yari' de C4 Trío); Klever Camero (piano en enCayapa); Eddie Cordero (violín en enCayapa); Demian Martínez (clarinete en enCayapa); Leowaldo Aldana (percusión en enCayapa y en la pieza 'Caramelito papelón' de Los Sinvergüenzas); Francisco Vielma (percusión en Nuevas Almas); Diego Maldonado (batería en Nuevas Almas); Gonzalo Teppa (contrabajo en Nuevas Almas); César Orozco (piano en Kamarata Jazz y Nuevas Almas); Vladimir Quintero (percusión en Kamarata Jazz) y Euro Zambrano (batería en Kamarata Jazz). En esta producción no participó Víctor E. Márquez, integrante de enCayapa (guitarra). Cabe recordar que esta es la única producción discográfica en la que participan los 6 ensambles originales.

Posteriormente, los músicos de la discografía de Rock and MAU, sin incluir coros ni bandas participantes, fueron:

Diego Álvarez (cajón); Álvaro Paiva Bimbo (guitarra acústica); Hugo Fuguet (guitarra eléctrica); Rodner Padilla (bajo); Edward Ramírez (cuatro, cuatro con cuerdas de metal);

Yonathan Gavidia (percusión afrovenezolana); Eric Chacón (flauta); César Natera (violín); Jorge Torres (mandolina); Manuel Alejandro Rangel (maracas); Luis Freites (bajo); César Orozco (piano); Jorge Glem (cuatro). Complementa la instrumentación José Luis Pardo con la guitarra eléctrica (hoy día ex integrante de los Amigos Invisibles y ahora guitarrista de su proyecto Los Crema Paraíso).

En la producción de 2009, la MAU estaba formada por 20 músicos, mientras que en esta primer CD de Rock and MAU, los integrantes son 13, de los cuales solo 7 están desde los orígenes del movimiento. En la segunda producción discográfica de Rock and MAU se suman 3 personas más, para un total de 16. Estos son: Adolfo Herrera (batería); Gerald *Chipi* Chacón (trompeta, fliscorno) y Roberto Moreno (timbal, bongó).

Actualmente la Movida Acústica Urbana se define como un "colectivo de músicos que utilizan instrumentos tradicionales venezolanos para hacer arte" (Movida Acústica Urbana, 2014). En esta definición ya no hace alusión a ensambles y tampoco especifica el número ni nombres de los músicos que la integran. Tampoco se vincula con algún género en particular sino con el arte en general, pero sí deja claro que utiliza instrumentos tradicionales. Sus integrantes tampoco se definen actualmente como jóvenes, lo que se corresponde con el hecho de que ya han pasado 9 años desde su conformación (y su mayoría está por encima de los 30 años de edad), tiempo en el cual, además, se han incorporado músicos de generaciones anteriores a la de los fundadores, como son los casos de Diego *El Negro* Álvarez y Hugo Fuguet.

Dado que la MAU no es un fenómeno aislado en la escena musical venezolana, sino que trae consigo una herencia que honra a los diversos géneros tradicionales venezolanos y al jazz hecho en Venezuela, se hace necesario conocer y comprender cómo se han desarrollado estas formas musicales en el país. Así, en el próximo capítulo se habla de cómo nació y evolucionó el Jazz en este país, para más adelante desarrollar el complejo andar de la música de raíz tradicional venezolana.

CAPÍTULO II
LA MAU Y EL JAZZ

La MAU en el hilo del Jazz venezolano

En sus inicios la MAU buscaba difundir su música a través del *jamming*, algo propio de la cultura del jazz. El ambiente de camaradería en estas descargas fue, principalmente, lo que reinó entre los músicos de la Movida Acústica Urbana cuando se iniciaron en Discovery Bar y demás restaurantes y locales nocturnos. Sin embargo, si bien los *jamming* pueden ser muy enriquecedores musicalmente y generar mucho gozo entre los presentes, no era económicamente sostenible su utilización como única estrategia de difusión en el entorno de la MAU. Al estar la audiencia compuesta principalmente por músicos y amigos cercanos, no abundaba el público dispuesto a pagar una entrada y consumir "así como paga diariamente por una caja de cigarrillos o un trago caro" (Rangel, 2010).

Esa composición de la audiencia está correlacionada con que la música de la Movida Acústica Urbana no hace referencia al baile ni al entretenimiento sino a la virtuosa ejecución de los instrumentos y a la fruición resultante de captar nuevas armonías, melodías y timbres que se elaboran a partir de diversidad de ritmos tradicionales venezolanos. Desde esta perspectiva, la MAU rememora la tendencia ya experimentada por el Jazz en el pasado, tanto en EE.UU. como en Venezuela y otras partes del mundo, de hacer música para el deleite de los mismos intérpretes sin tomar en cuenta a la audiencia. Al respecto, Frank Tirro (2007[b]) al referirse al Jazz de vanguardia desarrollado en EE.UU. en la década de los sesenta del Siglo XX, expone que "la creciente intelectualización del género eliminó la posibilidad de acceder a un mercado popular" pues al oyente se le exigía una elevada preparación musical, "lo que constituía un sueño más bien utópico" (p.103).

> Los jazzmen de los años sesenta descubrieron que, prácticamente por vez primera, resultaba muy difícil vivir de la música que creaban. Si el nuevo estilo abrió muchas puertas, no es menos cierto que también cerró otras muchas. La cuestión formulada por Milton Babbit, "¿Y qué importa el oyente?", comenzaba a cobrar su precio entre los músicos cuya subsistencia seguía dependiendo del público antes que de universidades y fundaciones. (Tirro [b], 2007: 103)

A diferencia de los jazzmen norteamericanos de los años 60, la MAU nunca ha mostrado una actitud displicente hacia el público y por ello no se limitaron al *jamming* sino que han buscado otros espacios para darse a conocer. Así, se han presentado en auditorios, teatros, restaurantes, y también han grabado producciones discográficas y promovido la difusión radial. Sin embargo, no se puede negar la influencia del Jazz en este movimiento cultural venezolano, lo cual no es un fenómeno aislado sino que responde a una tradición dentro de la música urbana en Venezuela y a un contexto mundial donde este género se ha expandido de forma exponencial.

Jazz en Venezuela y Jazz venezolano

El Jazz es un género que nació en EE.UU a principios del Siglo XX, derivado de otros géneros populares afroamericanos como el Blues rural y el Ragtime. Tirro (2007[a]) lo define como una música

> cuyo origen se remonta a las comunidades afroamericanas establecidas en el sur de Estados Unidos y que floreció posteriormente en la región de Nueva Orleans en torno al cambio de siglo. Esta música, que ha conocido abundantes cambios estilísticos, acaso incluya subgéneros tan dispares como el ragtime, el blues, el jazz clásico, el jazz al estilo de Chicago, el swing, el boogie-woogie, el jazz al estilo de Kansas City, el bebop, el jazz progresivo, el free jazz y el jazz-fusión, entre otros. Existen ciertos elementos musicales comunes a todas estas etiquetas, de forma que el sonido resultante con frecuencia es reconocido como jazz, incluso por el oyente poco avisado. Tales elementos pueden estar presentes en diversa proporción, dependiendo del estilo y, en ocasiones, de circunstancias accidentales. (p.118)

Los elementos comunes identificados por Tirro (2007[a]) son: (1) Improvisación, tanto del grupo como del solista; (2) Presencia de sección rítmica en el conjunto (sección usualmente formada pos batería, bajo y algún instrumento armónico, como el piano, el banjo o la guitarra); (3) Patrón metronómico subyacente sobre el que se delinean melodías sincopadas y figuras rítmicas; (4) Empleo de los formatos del blues y de la canción popular en la mayoría de las interpretaciones; (5) Organización armónica tonal, con empleo frecuente de la escala del blues con fines melódicos; (6) Rasgos tímbricos, así como otras técnicas de ejecución características de los diversos subgéneros del jazz: vibratos, glissandos, articulaciones, etc.; (7) Estética centrada en el intérprete o intérprete-compositor antes que en el compositor (p.119).

Esta definición del Jazz, si bien muestra una serie de transformaciones a lo largo del tiempo con un eje de rasgos comunes, describe una música vinculada con un territorio y un grupo étnico (los afroamericanos) de los Estados Unidos. Sin embargo, este género experimentó una universalización importante durante todo el Siglo XX, promovida en parte por la Diplomacia del Jazz que llevó adelante Estados Unidos en los inicios de la Guerra Fría (ABC, 2010).

Hacia finales del Siglo XX, el mismo Tirro (2007[b]) identifica cinco grandes corrientes del Jazz: la fusión (vinculada al hip-hop y el rap), el jazz neoclásico, el free jazz, el jazz de composición y el jazz étnico. En este último entra el Latin Jazz (p.193) y aquellos vinculados a las culturas nacionales, tales como el Jazz venezolano. Por ello, en los siguientes párrafos se hace una revisión del Jazz en Venezuela, que comprende en un principio el consumo de este género, para luego incluir la producción de un jazz con colores locales.

Las primeras manifestaciones de Jazz en Venezuela se remontan a 1918, con la llegada de empresas petroleras (provenientes principalmente de Estados Unidos y Holanda) producto del otorgamiento de las primeras concesiones de exploración y explotación de hidrocarburos a partir de 1912. En ese tiempo ya el país comenzaba a perfilarse como un mercado interesante para el consumo de la música norteamericana, por lo que sellos discográficos como Victor y Columbia abren sucursales en Caracas. En 1916, el primero de estos graba el primer disco de jazz en Estados Unidos y lo exporta, entre otros países, a Venezuela (Balliache, 1997: 11).

Esos años coinciden con la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) en los que había poca vida nocturna en Caracas y los géneros escuchados eran en su mayoría venezolanos. Sin embargo, en la segunda mitad de la década de los veinte ya existían dos pequeñas orquestas de jazz: la Jazz band de Carlos Bonnett y Le Perroquet Royal Jazz Band. Esta última interpretaba temas de Dixieland y Ragtime, entre otros géneros de moda, en el restaurant y dancing-club La India.

Dado que en ese tiempo los teatros más prestigiosos de la ciudad estaban reservados para la interpretación de la música académica, los incipientes grupos bailables de jazz y música popular no contaban con estos espacios para presentarse. En ese contexto, la radio, cuyos aparatos comenzaban a hacerse más asequibles, se convirtió en válvula de escape para la difusión de la música popular y bailable. De esa manera, en la década de los treinta del Siglo

XX, emisoras como la Broadcasting Caracas, Radiodifusora Venezuela, La Voz de Philco (luego llamada Radio Libertador), La voz de la Esfera y Ondas Populares comenzaron a incluir en su programación música en vivo de agrupaciones que interpretaban géneros populares, lo que permitió el surgimiento de grupos de no más de seis personas, como el mencionado de Carlos Bonnet (Balliache, 1997: 18-22).

Más adelante, en la década de los cuarenta, siendo Caracas ya una ciudad más moderna, con mayores recursos y una creciente clase media ávida de diversión, nacen bandas con sonidos semejantes al swing, tales como la Billo's Caracas Boys, Luis Alfonzo Larrain y Los Melódicos. Paralelamente surgieron otras agrupaciones de menor tamaño que se presentaban en locales nocturnos del centro de la ciudad, cuyos repertorios iban desde el rag y el swing hasta géneros bailables como el bolero, la guaracha, el pasodoble, el foxtrot y el Charleston (Balliache, 1997: 28).

En esos mismos años, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos ya se había consolidado, en oposición al *swing*, una nueva corriente denominada *Bebop*. Esta presentaba acordes disonantes y patrones rítmicos más variados que exigían mayor conocimiento y virtuosismo por parte de los músicos (TIRRO, 2007[b]: 18).

Este nuevo género no solo alejó a los jazzmen de su público sino que los distanció de aquellos que preferían seguir interpretando el jazz tradicional o el swing.

> En cierto sentido, el músico de bebop ahora creaba una música que sólo resultaba accesible a otros jazzmen; a estas alturas, las canciones populares tan queridas por el público habían sido descartadas o transformadas hasta lo irreconocible. La compleja música del bebop puede ser adscrita a las formulaciones del "arte por el arte"; incluso las mejores muestras del estilo no resultaban demasiado accesibles. Mientras a los oyentes se les suponía un importante grado de sofisticación, quienes gustaban de bailar quedaban automáticamente excluidos del público. (TIRRO, 2007[b]: 28)

En Venezuela estos géneros no ganaron mayores adeptos pues, siendo un país con una población en su mayoría rural, con altas tasas de analfabetismo y poca formación musical, el público seguía prefiriendo los ritmos bailables. Sin embargo, en la década de los cincuenta, el progreso económico y social venezolano permitió que sus músicos tuvieran trabajos más estables y pudieran experimentar con diversos jam sessions al estilo bebop que alternaron por

varios locales nocturnos caraqueños. Aun así, la comunidad jazzística era muy pequeña para ser rentable (Balliache, 1997: 34-35).

Un hito importante en el desarrollo del Jazz en Venezuela está signado por el nacimiento del Caracas Jazz Club (CJC), creado en 1952 por el Centro Venezolano Americano (CVA), presidido para entonces por Margot Boulton de Bottome. Este club se formó con el fin de organizar la actividad jazzística que se venía realizando en Caracas y tuvo entre sus fundadores a Jacques Braunstein y Aldemaro Romero. En el CJC se llevaron a cabo las primeras jam sessions con músicos profesionales y aficionados, y se presentaron conciertos y recitales con artistas tanto nacionales como extranjeros, para lo cual se construyó una pequeña concha acústica en la sede del CVA. También se realizaron conferencias y talleres sobre el género, se editaron discos, se proyectaron documentales, se formó una discoteca, biblioteca y hemeroteca, y se entregaron premios para los músicos más destacados del género. En la celebración de su tercer aniversario, por votación de sus miembros, el club reconoció como los mejores del año a: Charles Nagy en el piano, Rafael Velásquez en la trompeta, *Pucho* Escalante en el trombón, *Quique* Hernández en el contrabajo, y George Lister y Joe Fabry compartieron el renglón correspondiente a la batería. Como parte de esta misma iniciativa, Jacques Braunstein promovió el programa radial "El Idioma del Jazz", que arrancó en 1955 por Ondas populares, y también organizó los festivales de Jazz y la visita de John La Porta (Balliache, 1997: 36).

Ante las sucesivas mudanzas del CVA, el CJC fue perdiendo fuerza. Aun así, en 1963, el capitán Juan Nölck logró darle personalidad jurídica propia, y continuó, a través de su junta directiva, organizando conciertos y conferencias en diferentes salas de Caracas. Sin embargo, en 1965 cesó sus actividades, dejando huella en la superación del carácter amateur que hasta entonces tuvo el Jazz en la capital venezolana (Balliache, 1997: 39).

Aún con los esfuerzos y resultados del CJC, durante las décadas cincuenta y sesenta del siglo XX el Jazz no fue un género aceptado por la élite social, cuyo gusto seguía orientado hacia la cultura europea al momento de escuchar recitales y conciertos, y hacia las bandas de música bailable para las celebraciones.

Un hito importante dentro *del Jazz en Venezuela lo representa el músico autodidacta* Aldemaro Romero, quien se destacó tanto en el campo de la música clásica como la popular, incluyendo el jazz y los géneros tradicionales venezolanos.

Romero, nacido en el estado Carabobo, en 1928, compuso desde muy joven piezas que fueron grabadas por cantantes como Toña la Negra, Fernando Torres, Rafa Galindo, Alfredo Sadel y la Billo's Caracas Boys. Con apenas veinte años desempeñó cargos de director, arreglista y pianista de la orquesta de Luis Alfonzo Larrain, y formó filas en la Sonora Caracas dirigida por Leonardo Pedroza. A finales de los cuarenta, invitado por Alfredo Sadel, se fue a Nueva York, ciudad en la que fundó el Al Romero Quintet para interpretar jazz latino. Allí llevó a cabo una de sus principales producciones: *Dinner in Caracas*. En este trabajo realizó arreglos para música venezolana con un orquesta constituida por secciones de saxofones, trompetas y trombones, sumándole una sección de violines, haciendo los temas más accesibles para todos los públicos (Balliache, 1997: 42).

A diferencia de lo que se venía haciendo hasta ese momento, *Dinner in Caracas* no es jazz hecho o difundido en Venezuela, sino música tradicional venezolana en lenguaje de jazz. Es decir, es un hito importante en el surgimiento de un Jazz venezolano como subgénero étnico del Jazz. Al respecto, Romero relató a Pacanins (2005):

> Llega 1950, tengo veintidós años y la RCA Victor me ofrece un contrato como arreglista. Por supuesto que lo firmo y aprovecho para, un año después, grabar "Dinner in Caracas". El disco bate récords de venta en América y ayuda a desarrollar el enfoque de mucha música venezolana tradicional, hasta entonces desentendida de las innovaciones orquestales contemporáneas, a pesar de los esfuerzos de gente como Lionel Belasco – pionero en la modernización de los valses criollos –, y también muy a pesar de las recalcitrantes posiciones de nuestros músicos académicos del tiempo. Ese Dinner venezolano se proyecta en varios discos con otros Dinner latinoamericanos – Buenos Aires, México, Colombia –, me abre las puertas del liderazgo internacional y la posibilidad de continuar arreglando o dirigiendo en la Nueva York de mambos, afro-jazz, música de salón latinoamericana o, sencillamente, de música calibrada por la compañía de Stan Kenton, Ray Mckinley, Dean Martin, Jerry Lewis, Machito, Chico O'farrill o Tito Puente. (p.288)

En 1954 Aldemaro Romero regresó a Venezuela y fundó una orquesta de música bailable, en la que incluía arreglos complejos con aires jazzísticos al estilo de Stan Kenton, y aunque se ganó el respeto de sus colegas y seguidores del jazz, y en 1957 le otorgaron el premio

Guaicaipuro de Oro como la mejor orquesta del año, nunca alcanzó la popularidad de Billo's o Alfonzo Larrain (Balliache, 1997: 43).

A finales de la década de los sesenta, Aldemaro crea junto con Frank *El Pavo* Hernández un nuevo género que llamaron Onda Nueva, el cual marca un importante hito en el desarrollo del Jazz venezolano y de la música urbana de raíz tradicional venezolana.

> En 1968, Aldemaro Romero y el Pavo Frank comenzaron a realizar investigaciones en la música venezolana. Ellos eligieron el joropo (escrito en el tiempo de 3x4) como punto de partida para hacerlo más contemporáneo. Los objetivos fundamentales eran darle un giro relevante e internacionalizarlo. Como primer paso, los instrumentos tradicionales, arpa, cuatro y maracas (dependiendo de la región se sustituían unos y se incluían otros como la bandola, la mandolina, etc.), fueron reemplazados por el piano, la batería y el contrabajo, los usuales en el jazz y la bossa nova. Luego, Romero se encargó de diseñar la parte armónica y El Pavo junto a Jorge Romero la parte rítmica, con una batería y un bajo predominantes e inquietos. El resultado no fue una mezcla de cosas sino el desarrollo de un nuevo ritmo. (...) La Onda Nueva se gestó en 1968 y permaneció en primer plano hasta 1973. Durante ese período se realizaron tres festivales, a los cuales asistieron invitados de diferentes continentes. El estilo consiguió establecer una cierta relación musical con otros países y logró darle a Venezuela una relativa notoriedad en el campo de la música, porque fueron muy pocos los invitados que en sus producciones siguientes incluyeron temas relacionados con la Onda Nueva. (Balliache, 1997: 47-55)

Aldemaro falleció en 2004, dejando una carrera dedicada a la música en múltiples aspectos: compositor de géneros tanto académicos como populares, arreglista, pianista, productor, escritor, promotor y director de orquesta, además de haber realizado programas de radio y TV dedicados a la música.

Por su parte, el otro creador del género Onda Nueva, Frank *El Pavo* Hernández, fue una figura muy importante para el desarrollo del Latinjazz en Venezuela, desde la década de los sesenta hasta los noventa. Lamentablemente, dado que su música se aproximaba al Bebop, esta no era bien entendida por la mayoría del público y su difusión nunca estuvo en el *mainstream* del mercado venezolano, con lo cual su orquesta en los setenta no fue sostenible económicamente. Sin embargo, mantuvo un tímido movimiento con incesantes jam sessions, turnándose en espacios nocturnos, tales como el club Mon Petit, ubicado en Altamira, y en los cuales trabajó con músicos de gran calidad, como los pianistas José *Cholo* Ortiz y Charlie Nagy (este último también compositor que dio conciertos, participó en festivales y ejerció una respetable labor docente); el trompeta Rafael *El Gallo* Velásquez, (guariqueño formado en el

Conservatorio José Ángel Lamas); los guitarristas Roy y Harry Planchart, quienes fueron los primeros en utilizar la guitarra en el jazz; los contrabajistas José *Negro* Quintero y Salvador Soteldo; y el trombonista Leopoldo *Pucho* Escalante (Balliache, 1997: 45-48).

> Los veinte años transcurridos desde 1950 hasta 1970 fueron vitales en el establecimiento de una cultura jazzística, aunque subterránea. La agresividad del rock y la popularización de la salsa diversificaron el gusto, y los músicos tomaron el camino de la especialización. Algunos prefirieron el camino del rock, otros el de la música bailable y muy pocos al jazz. Casi todos tomaron este último como una actividad extra-cátedra. Aquellos ubicados en la actividad nocturna se adaptaron a los tiempos y aprendieron a tocar todos los estilos. (Balliache, 1997: 48-49)

En la década del sesenta comienza a destacar el pianista Gerry Weil, participando en jam sessions en compañía de Francisco Rosales en la batería y José González en el contrabajo.

Weil, de origen autríaco, nació en 1939 y pasó su infancia en Viena que, aun siendo tradicionalmente clásica, estuvo fuertemente influenciada por el jazz gracias a la ocupación de las tropas aliadas al terminar Segunda Guerra Mundial. En 1956 se traslada a Venezuela y se residencia en Caraballeda donde, junto a su formación musical, se ve influenciado por el sonido afrovenezolano propio de esa zona. De allí le surge la idea de fusionar el jazz con los ritmos autóctonos locales (Balliache, 1997: 49).

Gerry Weil, quien creó un estilo propio con el piano, se diferenció de los demás músicos de jazz de su época al haber sido el primer (y por un tiempo el único) intérprete del free jazz de Ornette Coleman en el país, y en la década de los setenta formó una agrupación llamada La Banda Municipal, pionera en la composición e interpretación de temas de jazz-rock con base en merengue venezolano y guasa. Esta agrupación representa un hito en el desarrollo del Jazz venezolano. Sobre la Banda Municipal, Balliache (1997) comenta que:

> se planteó buscar una expresión que pudiera llegar a una mayor cantidad de público y que estuviera acorde con los tiempos. No se trataba de revalorizar géneros ya creados, sino de elaborar un estilo novedoso a partir de ellos y que fuera una respuesta a los rumbos musicales de los momentos en que se vivía. Así, tomaron elementos del merengue y la guasa caraqueña y los tocaron con los instrumentos modernos, mezclándolos con las nuevas tendencias y gustos nacionales, es decir, una fusión entre la tradición y un sonido internacional actual. (pp.50-56)

Paralelamente a sus presentaciones, Weil ha ejercido una labor docente, convirtiéndose en un factor clave para el desarrollo de las siguientes generaciones de músicos de Jazz.

En los setenta continuó el surgimiento de nuevas agrupaciones como El Conjunto Ingeniería (que incluso llevó a cabo una labor didáctica) y La Orquesta Venezuela Pop. La fábrica de instrumentos Yamaha, por su parte, hizo un valioso aporte al crear la Sala Yamaha en su recinto de Chacao, con el fin de apoyar el jazz. Este programa consistió en el suministro de los instrumentos por parte de la empresa patrocinadora para la práctica de los músicos, y en el mismo local se llevaron a cabo las *jam sessions*. Esto ayudó al relacionamiento de muchos músicos que no se conocían entre sí (Balliache, 1997: 51).

Otro hito del Jazz venezolano fue la agrupación El Trabuco Venezolano, formada en 1977 y liderada por Alberto Naranjo. Esta reunió a los mejores artistas de jazz, salsa y rock del entorno y la época, y experimentó mezclando estos tres géneros para "proponer nuevas ideas en los campos del ritmo y la armonía. Se intentaba encontrar una nueva sonoridad, se deseaba aportar algo diferente a la rutina de la época, todo eso sin hacer ningún tipo de concesiones conformistas ni convencionales". Esta agrupación tuvo sus críticas, pues los interesados en la salsa no la podían bailar y la catalogaban de jazz, mientras que quienes disfrutaban del jazz decían que eso era salsa (Balliache, 1997: 56).

A pesar de las críticas, esta agrupación hizo, incluso, arreglos especiales a temas tradicionales de la música venezolana, como Compadre Pancho, El Gavilán y El Cumaco de San Juan (a este último también se le incorporó una sección de cuerdas), lo cual le trajo algunos cuestionamientos a esa forma de tocar lo criollo. Afortunadamente, obtuvo el apoyo de un público significativo, y aunque no contó con el favor de las empresas disqueras, logró grabar siete discos de larga duración (cinco en estudio y dos en vivo) con sello independiente, lo cual le dio además cierta popularidad internacional. La última presentación de esta agrupación se realizó en 1984, y luego se presentaron en eventos especiales como el Primer Festival de Música Latinoamericana efectuado en Caracas en 1991 (Balliache, 1997: 57).

Otra producción exitosa de sello independiente fue llevada a cabo por la agrupación La Retreta Mayor, fundada en 1976 por nueve músicos de primera línea y liderada por Alex Rodríguez, en la que mezclaban jazz, rock y funky.

En la década de los setenta proliferaron muchos locales nocturnos con música en vivo en los cuales se fortaleció el jazz. Balliache (1997) considera esta época como un boom del jazz en Venezuela, y el aumento del consumo y disfrute de esa música se lo atribuye a que:

> se había caminado un trecho y existía una generación experta, capaz de transmitir sus vivencias; los dueños de los locales perdieron el miedo y se aventuraron dándole oportunidades a los músicos para interpretar el jazz; eran muchos más los músicos con estudios formales; el cuestionamiento hacia la música "extranjera" había disminuido y, luego de finalizada la dictadura de Pérez Jiménez, comenzaron a graduarse en las universidades una gran cantidad de profesionales, dotados de la amplitud suficiente para recibir lo que los músicos venezolanos estaban ofreciendo. (p.61)

Entre esos locales nocturnos vale destacar: Le Mazot, Mon Petit, L'Insolite, El Gypsy, El Embusteroso, Nicol 70, Pop 68, El Feeling, La Perousse, Las Cien Sillas, Barcelino y Juan Sebastián Bar. Los dos últimos se enfocaron en presentar solo grupos de jazz, lo cual generó una fuerte fidelidad en el público de este género (Balliache, 1997: 64-66)

De esta época de bares y locales nocturnos emergieron valiosos artistas que, junto a una sólida formación académica, continuaron con el desarrollo del Jazz en Venezuela. Uno de ellos, Oscar Maggi, fue pianista líder de los jam sessions en Las Cien sillas y, posteriormente, en Juan Sebastián Bar; experimentó con música afrovenezolana y se presentó en las principales universidades de Caracas. Maggi es compositor del *Merengue experimental venezolano* y *Un domingo en la tarima*. Otro a destacar es Víctor Cuica, intérprete, arreglista y compositor que se ha desempeñado principalmente en el saxo tenor, y que en la década de los ochenta fue el primer venezolano en ser invitado al prestigioso Festival Internacional de Jazz de Montreal (Balliache, 1997: 63). También está el caso del pianista Junior Romero, (sobrino de Aldemaro Romero) que llegó a tocar con el mundialmente famoso jazzman Bill Evans (Balliache, 1997: 66-68). También se recuerda a Benjamín Brea, Rolando Briceño, Michael Berti, Héctor Hernández, Roberto Jirón, Carlos *Nené* Quintero, Freddy Roldán, Edgar Saume y José *El Patúo* Velásquez. En la dirección de orquestas, vale destacar a José Gay, Elías Guerra, Mario Fernández, Eduardo Cabrera y Gastón Irazábal (Balliache, 1997: 68-70).

En los años setenta, en Estados Unidos se popularizaron las academias de música para estudiar Jazz. El boom petrolero vivido en Venezuela en esa época fue un factor favorable para que muchos músicos, que si bien no tenían formación académica sí contaban con amplia

experiencia en la calle, aprobaran los exámenes de admisión de esas instituciones, logrando incluso graduarse con honores. Esa generación regresó luego a Venezuela y se convirtió en el baluarte de un movimiento jazzístico de mayor nivel. Algunos músicos, como el pionero Gerry Weil, se convirtieron en docentes, y otros abrieron sus propias escuelas, estando entre las más destacadas Música Viva, dirigida por Luis Cañizales y Ars Nova, liderada por María Eugenia Atilano y Gonzalo Micó, siendo este último, además, un destacado guitarrista y compositor del género (Balliache, 1997: 77-81).

En los años setenta y ochenta también surgieron destacados músicos venezolanos de jazz. Tal es el caso del pianista Pedro López, quien incluso llegó a acompañar a Paquito D'Rivera y Dizzie Gillespie en presentaciones dentro y fuera de Venezuela. López ha sido un investigador del Jazz y de sus posibilidades de hibridación con los ritmos venezolanos. Al respecto, dice que "de los géneros binarios venezolanos (el sangueo, la gaita, el merengue caraqueño y la tambora maracucha, entre otros) es posible extraer una característica común que puede ser internacionalizada utilizando elementos jazzísticos" (Balliache, 1997: 79).

En este sentido, en esos años surgieron en el país grupos experimentales de vida breve, que fusionaron elementos del jazz con la música venezolana y del Caribe. Así, en 1985 nace BALIJA (Banda Libre de Jazz), liderada por el vibrafonista Oscar Booy, que fusionó ritmos caribeños con el jazz. En esos mismos años surgió la Orquesta Experimental URBE, liderada por Gilberto Somoza, que fusionó el merengue venezolano a lo caribeño con el jazz. Por su parte, en 1989 el vibrafonista Alberto Vergara dirigió CIMARRÓN, grupo integrado por 12 músicos que fusionó elementos de la salsa y el jazz, incorporando instrumentos de percusión de las costas venezolanas, tales como culo e' puya, quitiplás y tambores batá. En 1991, Amereida propuso una fusión del world music con el new age, lo clásico, lo tecnológico y el jazz. Sus integrantes tenían una sólida formación clásica, y el grupo encontró un sonido propio con el uso de la flauta MIDI. Este último fue el primer grupo venezolano en presentarse en el festival de Jazz de Montreux, en Suiza (Balliache, 1997: 93-94).

En la década de los noventa comenzaron a surgir otros grupos que exploraban aún más los diversos géneros y sonidos venezolanos en lenguaje de jazz. Uno de ellos fue Aquiles Báez y su Platabanda, que le incluyó al merengue venezolano y la gaita zuliana, entre otros ritmos, elementos e instrumentos de jazz. Otro fue Maroa, que inició en 1991 y combinó

componentes de la música de la costa venezolana con los planteamientos del jazz de avanzada y ciertos ingredientes de la world music.

Por su parte, Ismael Querales y la Banda de la bandola, hizo Mastranto Jazz, en la cual fusionaba el joropo con elementos jazzísticos, colocando en un mismo plano instrumentos venezolanos como la bandola, el cuatro y las maracas, con la trompeta, los saxos, trombones, el bajo eléctrico y los teclados.

En esos mismos años surgió Saúl Vera y su Ensamble, con el fin de buscar nuevas sonoridades en la música venezolana integrando instrumentos tradicionales como la mandolina y la bandola, con el fagot, el oboe, el corno francés y la flauta (Balliache, 1997: 94-95).

Los ensambles que originalmente conformaron a la Movida Acústica Urbana nacieron en la primera década del siglo XXI y muestran una fuerte influencia de estas agrupaciones aparecidas en los años noventa del siglo anterior. De hecho, Aquiles Báez apoyó desde su inicio a la MAU y ha sido uno de sus principales padrinos. Sin embargo, la estructura y sonoridad de estas agrupaciones (tanto las de los noventa como la MAU) reflejan no solo una continuidad en la corriente del Jazz venezolano, sino que también responden a una tradición de la música venezolana de cámara, es decir, podría observarse la música de estos ensambles como un cruce de, al menos, dos corrientes musicales que venían desarrollándose de forma paralela. Por ello, vale explorar la evolución de la música venezolana de cámara para estudiar mejor a la Movida Acústica Urbana. Pero antes, para cerrar el tema del Jazz en Venezuela, es importante revisar cómo ha sido la producción discográfica y difusión de este género.

Revisar la producción discográfica del jazz permite también tener una idea de cómo ha sido la inserción en la industria cultural de la música experimental y con mercados reducidos.

Discografía y difusión radial de Jazz venezolano

En los ochenta se vivió lo que se conoce como "viernes negro", hecho económico que afectó el valor de la moneda venezolana y, por ende, el poder adquisitivo de los consumidores. Esto, sumado a la promulgación de la ley de "1 por 1" y al desarrollo de una industria discográfica nacional, fue de provecho para varios artistas, especialmente en el género pop, pero también fomentó la producción local de jazz aunque, naturalmente, de forma menos masiva.

En los años cincuenta era utópico pensar en una producción discográfica de Jazz en Venezuela. La única efectuada fue de carácter amateur y quedó registrada como un testimonio del concierto realizado por John LaPorta en el Teatro Nacional de Caracas en 1956. Luego, la siguiente grabación fue a finales de los sesenta con Gerry Weil y El Quinteto de Jazz. Con el tiempo, las grabaciones se hicieron menos esporádicas (Balliache, 1997: 72).

Según Balliache (1997) la producción discográfica de jazz en Venezuela ha sido esporádica porque, entre otras cosas, los grandes sellos disqueros siempre han percibido a este género como un producto no comercial, dirigido a una élite, de lenta recuperación de la inversión y, en el mejor de los casos, con márgenes muy pequeños de ganancias. Ante esto, algunos jazzistas optaron por ser sus propios promotores, pero dada su inexperiencia y debilidad en estos asuntos, no llegaron muy lejos. Existen, sin embargo, algunas experiencias exitosas llevadas a cabo por los sellos disqueros, pero al percibirlos como de alto riesgo, han sido de carácter puntual. En este contexto, los sellos independientes, cuya rentabilidad está supeditada al valor artístico y calidad del producto, pasaron a ser un factor clave en la difusión del Jazz local (pp.72-73).

Usualmente, los sellos independientes lanzan ediciones limitadas, su producción es más costosa que la de las grandes empresas disqueras y generalmente se encuentran con dificultades en el mercadeo y distribución. Sin embargo, en los ochenta varias personalidades escogieron la labor casi filantrópica de apoyar el Jazz en Venezuela. Así, el sello Kandra realizó coproducciones con el guitarrista Gonzalo Micó; Manoca, además del jazz, apoyó otros géneros; y Lyric, dirigido por Juan Carlos Pérez, fue el que generó el más amplio catálogo, creó canales de distribución más organizados e incluso incursionó en procesos de exportación. Musicarte, conducido por Alejandro Rodríguez, produjo música más experimental. Otro sello importante fue Obeso Pacanins, de Roberto Obeso y Federico Pacanins; Avatar Records, de los ingenieros de sonido José Gassó y Darío Peñaloza, promovió el jazz acústico; Ott Weber Productions C.A., de la escritora y especialista en arte Corina Ott Weber, en la década de los noventa apoyó al director y arreglista Andy Durán (Balliache, 1997: 74).

En lo que respecta a la difusión radial, las dificultades también han residido en su exclusión de la programación comercial, al ser considerada música de audiencias reducidas

que genera pocos ingresos económicos. Sin embargo, en los noventa se desarrolló un interesante concepto de radio, que primero se llamó Ritmo 95.5 y luego quedó como Jazz 95.5. Por varios años esta emisora sirvió de plataforma para que los cultores del Jazz en Venezuela difundieran esta música (Balliache, 1997: 75-76).

Otro caso de éxito fue la Emisora Cultural de Caracas, que inició operaciones en 1975 a través del dial 97.7 FM, en lo que en su momento fue la primera señal en frecuencia modulada del país, y se mantuvo en el aire hasta octubre de 2013 cuando su director no logró renovar la concesión ante el ente regulador y su dial fue ocupado por otra emisora. La Cultural de Caracas fue fundada por Humberto Peñaloza y en 2004 fue vendida a Omar Jeanton, quien además de estar entre los fundadores y promotores del sello disquero Cacao Música, para el momento de adquirir la emisora ya era propietario de Jazzmanía 105.7 FM, de Puerto La Cruz, y 97.3 FM, de Guatire.

Jeanton llevó a cabo un refrescamiento de la programación y abrió el abanico musical: "insistió en lo clásico, barroco y la música de cámara, pero le dio cabida al world music, el jazz, la bossa nova, el tango, el fado y más expresiones contemporáneas" (Guarache, 2013[b]).

CAPÍTULO III
LA MAU. TRADICIÓN Y NOVEDAD

La MAU en el hilo de la música instrumental de raíz tradicional venezolana

La música de raíz tradicional, si bien está hecha con base en ritmos y sonidos propios del folklore, es principalmente compuesta, interpretada y cultivada por músicos de la ciudad para ser consumida por las audiencias urbanas, lo cual hace de esta una música moderna, no solo en lo referente a su desarrollo citadino, sino que los ritmos tradicionales (no modernos) son reunidos e interpretados en un nuevo contexto, en el marco de la conformación de una identidad cultural dentro del proyecto de Estado-Nación.

La música siempre ha sido una expresión artística relevante en Venezuela. Al referirse a la música que se hacía en la ciudad de Caracas al final de la época colonial, Mariano Picón-Salas (2010) la calificaba como "milagro de la cultura venezolana", al narrar que a principios del siglo XIX, antes de la gesta independentista, la clase alta criolla poseía un refinamiento casi europeo y animaba sus veladas con la gran música colonial que, como parte de la cultura indo-americana estaba en el mismo nivel que los cuadros de Cuzco y las piedras de Potosí (pp.55-57).

Medio siglo antes del movimiento independentista, alrededor de 1750, el Maestro Juan Manuel Olivares ya había creado en Caracas una sociedad filarmónica, orquesta de conciertos que parece ser la primera que se haya fundado en América, y pocos años después el Padre Sojo vuelve de Roma con instrumentos musicales y partituras de la polifonía barroca italiana, convirtiendo a la Sociedad Filarmónica en Academia de Música. Hacia 1786, dos naturalistas alemanes, Bredemayer y Schultz, que venían a herborizar a Venezuela, se entusiasmaron tanto con los músicos del Padre Sojo, que a su regreso a Europa les mandaron nuevos instrumentos y partituras, con lo que Haydn y Mozart pasaron a ser parte del repertorio musical caraqueño. Esto hizo que el sinfonismo cobrara auge entre los compositores, frente a la pérdida de terreno de la música vocal (Picón-Salas, 2010: 58-59).

Para finales de la época colonial, ya Venezuela contrastaba con el atraso de la música culta en otros países de América, y contaba con el más vigoroso y original grupo de creadores musicales de América. Como en la Europa de ese mismo tiempo, las primeras haciendas de café del valle de Caracas albergaban, como pequeñas cortes, a maestros que tocaban y componían, y se reunían para comunicarse sus obras y descubrimientos. A su vez, esta música era alimentada en los conventos y capillas coloniales donde se conocía la tradición hispana de grandes polifonistas, tales como, Herrera, Morales y Vitoria. De esta forma, en una de esas haciendas, próxima al pueblo de Chacao, es donde se formó la Escuela de Chacao, con la participación de maestros, tales como: Olivares, Carreño, Velázquez, José Ángel Lamas, Pedro Nolasco Colón y Juan José Landaeta (Picón Salas, 2010: 57-58).

Hasta el momento era indiscutible la influencia religiosa en la música que predominaba en Caracas, y la obra más importante que queda de entonces es el célebre Popule Meus, de José Ángel Lamas. Sobre esta, Juan Bautista Plaza escribió:

> Al oír esta composición, casi puede afirmarse que no hay un venezolano que no se sienta por un momento como unido por extraños lazos espirituales con todos sus compatriotas. Y sin embargo, el profundo misticismo de Lamas es lo único que, en verdad, se expresa efusivamente en aquella inspirada obra. Pero es el caso que el misticismo de Lamas presenta, por decirlo así, las mismas características sentimentales que el de sus compatriotas de aquella época, y este común fondo místico sentimental, al perdurar a través de varias generaciones sigue hallando en aquel mismo Popule meus su más sincera y directa expresión. Como que la Venezuela de hoy es hija de la de ayer por más que a veces cueste trabajo aceptarlo. Y si una obra de arte contribuye a darnos la impresión de esta real filiación es porque ella encierra factores o elementos expresivos que no dudamos en reconocer como expresivos de algo nuestro, esto es, de algo venezolano. (Sangiorgi, 2004)

Con la llegada de los movimientos independentistas, la música dejó el cenáculo culto del Salón y del Templo, y salió a la calle. Así, comenzó a escucharse, entre otras, una canción atribuida a Juan José Landaeta: *Gloria al bravo pueblo*, futuro Himno Nacional de Venezuela. En sus estrofas están todos los símbolos y las palabras de la época: Libertad, Virtud, Pueblo, cadenas rotas y "pobres que esperan en su choza" la Justicia que les traerán los legisladores. De esta forma, con el decreto de independencia comenzó a nacer una nueva sociedad, y para entonces cuatro orquestas de refinada música recibieron a Simón Bolívar en Caracas en 1813, pero luego se disolverían con los años trágicos que vivió Venezuela al hacerse nación (Picón-Salas, 2010: 59).

Si bien fue a partir de 1830 que Venezuela comienza a existir como Estado Nación, las guerras y conflictos del siglo XIX no le permitieron tener un mayor avance en la conformación de una identidad cultural. Así, fue ya iniciado el siglo XX cuando investigadores y músicos contemporáneos, como los maestros Vicente Emilio Sojo y Juan Bautista Plaza, recurren a las obras coloniales de la Escuela de Chacao para sacar a la luz y restaurar una cantidad de obras musicales de gran aliento (Picón-Salas, 2010: 59).

De esta forma, en 1936, el maestro Vicente Emilio Sojo crea en Caracas la vertiente de la escuela nacionalista en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas (Sans, 2015).

Con el surgimiento de esta Escuela se comienza a ver un acercamiento asistemático a los géneros tradicionales venezolanos, ya que su fin no era analizar, catalogar, difundir ni preservar estas expresiones, sino buscar información para nutrir experiencias y sonoridades que reafirmaran el carácter de la obra de los compositores pertenecientes a esta cátedra, tocados muy de cerca por las estéticas de la composición europea, especialmente del Impresionismo tardío y el Neo romanticismo de Europa Oriental, corrientes surgidas a partir del Nacionalismo de la segunda mitad del siglo XIX. Los discípulos de esta escuela fueron músicos como Evencio Castellanos, Modesta Bor, Antonio Lauro y Antonio Estévez (Vera, 2011: 89-90).

La música nacionalista europea nació como parte del ideal romántico que preponderaba para el momento, el cual se inclinaba hacia lo popular y autóctono, y es producto de la búsqueda de una identidad cultural luego del surgimiento de los Estados modernos en ese continente (Sangiorgi, 2004). Esa necesidad de reafirmar la identidad cultural asociada a cada nación, fue a su vez una reacción a la preponderancia de la música alemana, liderada por Richard Wagner, que dominaba para entonces en Europa, y a la derrota a Francia en la guerra franco-prusiana (1870-1871) con su consiguiente cambio de estatus en el mundo, generándose movimientos de afirmación de las identidades nacionales en países como Francia, Italia, Rusia, Escandinavia y áreas de habla no alemana de Europa central que aún formaban parte del Imperio Austro-Húngaro. En Escandinavia, el nacionalismo se dio principalmente en Noruega y Finlandia. Sobre el primero influían fuertemente Suecia y Dinamarca, y el segundo estaba bajo la sombra de Rusia. En ambos casos la música se convirtió en importante símbolo de identidad nacional (Lord y Snelson, 2008: 71-74).

Los músicos venezolanos de principios de siglo XX se vieron influenciados (tardíamente) por estas corrientes, y fueron determinantes en Vicente Emilio Sojo al crear la Cátedra de Composición de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas. Este movimiento nacionalista representó una de las contribuciones más firmes para una definición de la cultura venezolana (Sans, 2015).

Vale destacar que esto no fue un hecho aislado de Venezuela. Francisco Curt Lange relata que, así como en América hubo una coincidencia en el estallido simultáneo de las luchas de independencia, también la hubo, alrededor de 1930, en una renovación de los niveles musicales en diversos países de la región, tales como: Uruguay, Chile, Perú, Colombia, México y Venezuela, pues en ninguno de los dos casos existía un acuerdo previo, pero sí, un fermento que buscaba llegar a la superficie (Sangiorgi, 2004). Al respecto, en opinión de José Antonio Abreu, Sojo estuvo muy en sintonía con el movimiento latinoamericano que encabezaban Ginastera, Chaves(SIC) y Villalobos(SIC) en sus respectivos países, pues entendió la necesidad de insertar el movimiento de composición venezolano dentro de ese cuadro continental y así lograr una expresión musical de mucha originalidad y profunda raíz nacional en la historia (Sans, 2015).

Sojo se dedicó a promover la cultura nacional a través de la música y realizó esta labor de distintas maneras: desde su propia obra, desde la enseñanza, como recopilador y editor de diversas obras del acervo nacional, y como maestro de maestros, al haber formado, entre otros, a Inocente Carreño, Evencio Castellanos, Antonio Estévez y Antonio Lauro (Sans, 2015).

Más adelante, Antonio Estévez, continuador de la escuela nacionalista, compuso la obra ícono del repertorio sinfónico coral *La Cantata Criolla "Florentino el que cantó con el Diablo"*, en la cual se refleja el gran conocimiento que el autor tenía de las expresiones tradicionales de su entorno, por lo que, aun cuando la obra posee una estética universal con texturas que la relacionan con el compositor Dimitri Schostakovitch, y aunque algunos autores la hayan percibido como parte de una tendencia de folklorismo superficial, esta generó cambios en la manera de percibir las expresiones tradicionales y ayudó a que estas captaran mayor atención, lo que derivó en mejores condiciones y mayor motivación por parte

de los cultores del saber popular para la difusión de sus acervos regionales (Vera, 2011: 89-90).

Otra contribución, también llevada a cabo en la primera mitad del Siglo XX, corresponde a la escuela de guitarra del maestro Raúl Borges, quien enfatizó en el análisis del repertorio de los arpistas del llano y de la cuenca del río Tuy a fin de encontrar otras texturas para sus composiciones y, también, mejorar la técnica interpretativa. Como producto de este trabajo, el cuatrista y compositor Fredy Reyna, alumno de esta cátedra, generó varios documentos de investigación respecto a organología, historia, repertorio y técnica en la ejecución del cuatro. Su trabajo es un hito en los más de cuatrocientos años de historia de ese cordófono (Vera, 2011: 89-90).

No solo lo popular tradicional nutrió a la música académica, sino que comenzaron a experimentarse retroalimentaciones mutuas. Así, en los años treinta se formó el grupo de música popular los Cantores del Trópico, con la participación de músicos de la escuela de Sojo, a quienes se les recuerda por su excelencia (Romero, 2014). A su vez, el cantante y compositor popular Simón Díaz, quien había participado en la interpretación de *La Cantata Criolla "Florentino el que cantó con el Diablo"*, tomó de ella el canto "Sabana, Sabana" para una de sus más conocidas tonadas (Vera, 2011: 89-90). Díaz, nacido en 1928, con el tiempo se convertiría en uno de los principales exponentes, difusores y promotores de la música tradicional venezolana durante todo el Siglo XX, creando tonadas, vals, joropos, merengues, aguinaldos, entre otros géneros, y difundiendo los valores culturales venezolanos a través de la televisión, la radio y la industria discográfica.

En la década de los cincuenta destaca en la escena urbana el prolífico Aldemaro Romero quien hibridó la música académica con el jazz y los ritmos tradicionales venezolanos, llegando incluso a crear un nuevo género que llamó Onda Nueva. Sobre Aldemaro Romero se comentó ampliamente en el capítulo anterior.

Durante estos mismos años cincuenta, en alineación con la estética fomentada por el régimen dictatorial de entonces, hubo un fenómeno de música tradicional edulcorada e identificada con el cuatro, arpa y maracas como únicos factores de la sonoridad folklórica venezolana. Entre los artistas que destacan en esta corriente está el arpista y compositor Juan Vicente Torrealba y la bailarina nacionalista Yolanda Moreno.

Un movimiento que surgió de la mano de la dictadura perezjimenista fue El Retablo Las Maravillas, a cargo de la Dirección de Cultura Obrera, ente dependiente del Ministerio del Trabajo, que exaltaba el nacionalismo con un repertorio que reunía formas estilizadas de bailes de diferentes regiones del país (Castillo, 2011: 50-51).

Ya en la década de los sesenta, Rafael Suárez, alumno de Juan Bautista Plaza, heredero de la obra formadora de Sojo y con estudios en Italia, convoca en 1962 a talentosos intérpretes y conocedores de las músicas tradicionales venezolanas para conformar el reconocido y recordado Quinteto Contrapunto, integrado por Morella Muñoz, Marina Auristela Guanchez, Jesús Sevillano, Domingo Mendoza y el mismo Suárez, quien hizo arreglos para más de cien temas de tradición que pasaron a la historia de la música coral venezolana. Este quinteto logró que especialistas y público en general coincidieran en el alto valor artístico de su trabajo musical, convirtiéndose en un hito de la música coral venezolana. Esto a su vez incidió en la transformación de expresiones musicales de comunidades tradicionales e influyó en agrupaciones que surgieron posteriormente, tales como: Quinto Criollo, Taburete, Folklore 8, Quinteto Cantaclaro, Serenata Guayanesa, entre otras (Vera, 2011: 90-91).

En la década de los setenta cambia el paradigma de abordaje de las expresiones musicales tradicionales. Si hasta la aparición del Quinteto Contrapunto se tomaban elementos de la tradición para generar texturas a partir de una técnica académica, esta década fue el marco para que la auténtica creación tradicional y sus protagonistas tomaran la escena. De esta forma florece en la escena cultural del país un mayor registro, difusión y, en algunos casos, investigación y análisis de las expresiones tradicionales, y comienza a darse el traslado organizado y sistemático de los intérpretes, desde cada una de las zonas donde se producen las manifestaciones hasta donde se encuentra el público y los consumidores de las grandes urbes. Simultáneamente, los intérpretes de las urbes comienzan a hacer música junto a los depositarios del saber tradicional, buscando la esencia de las expresiones y desechando las aproximaciones edulcoradas de los años cincuenta. De esa forma, los artistas interactúan con exponentes de distintas zonas del país, como Atanasio *Chiguao* Rodríguez, Anselmo López, Ramón París, Antonia Hernández, María Rodríguez, Don Pío Alvarado, Hernán Marín, Juan de los Santos Contreras *El Carrao de Palmarito* y José Romero Bello, entre otros, quienes dejan de cultivar un saber tradicional local y se convierten en intérpretes de "música popular de raíz tradicional", presentándose en masivos recitales y haciendo giras por todo el país. Los

arreglos de voces de Serenata Guayanesa, las tonadas de Simón Díaz y las danzas y canciones de Otilio Galíndez también son hitos en la creación de la canción tradicional venezolana de esos años (Vera, 2011: 91-93).

Como parte de esta tendencia, se generó un movimiento cultural de perfil político vinculado a grupos de pensamiento marxista, que se autodenominó "Movimiento de los poderes creadores del pueblo" (tomando como referente el poema "Credo" que había escrito y publicado en esos años Aquiles Nazoa en su libro Humor y Amor) el cual hacía una crítica a los bienes culturales de raíz tradicional difundidos en las décadas anteriores, y daba especial importancia y reconocimiento a la expresión de las comunidades tradicionales y populares en contraposición tanto a la cultura de las bellas artes como a las ya mencionadas expresiones edulcoradas y pulidas (Vera, 2011: 91). Entre los artistas de esta corriente destacaron: Gloria Martín, Alí Primera, Soledad Bravo, Lilia Vera y Cecilia Todd.

El énfasis en la investigación, preservación, difusión y manifestación de la esencia de las expresiones tradicionales propició el surgimiento de los Grupos de Proyección de Folklore, los cuales no estaban integrados únicamente por cultores tradicionales, sino por artistas con deseos de hacer música aprendiendo directamente de estos. En este marco surgen agrupaciones emblemáticas, tales como: Un Solo Pueblo, promovida por Teo Capriles (quien fue alumno de Sojo y compañero de Lauro y Estévez) y liderada por Jesús Querales; Convenezuela, creada y dirigida por Oswaldo Lares; Serenata Guayanesa; Alma de Lara; Luango; Candela y el Grupo Folklórico Experimental Madera (Castillo, 2011: 54).

Estos Grupos de Proyección cambiaron radicalmente la apreciación de las audiencias de las urbes hacia las expresiones tradicionales que, a pesar de las acciones y políticas derivadas de la Fiesta de la Tradición, llevada a cabo alrededor de 30 años antes (sobre la cual se amplía en el próximo capítulo), en muchos casos escuchaban estos géneros por primera vez. Esto también tuvo su efecto en los cultores del saber tradicional, que comenzaron a valorar de manera distinta su propia expresión, la cual pasaba a convertirse en un objeto de intercambio dentro de un mercado musical.

Si el evento Fiesta de la Tradición, celebrado en 1948, significó el descubrimiento de la riqueza y variedad del acervo musical tradicional venezolano, los Grupos de Proyección, y su difusión a través de los medios de comunicación y demás dispositivos de la industria cultural,

impactaron a una sociedad urbana obnubilada ante el fortalecido poder adquisitivo que le brindaba la Gran Venezuela. Esto, junto con el apoyo de entes culturales estatales, hizo que antes de 1980 muchos de los grandes cultores tradicionales ya tuvieran en su haber, al menos, una gira nacional patrocinada por el Estado, lo cual significó la popularización del hecho tradicional y folklórico (Vera, 2011: 93-94).

Grupos como Madera, original de la parroquia San Agustín, y el Frente Cultural de Caricuao, más que agrupaciones de investigación y proyección artística, fueron experiencias político-culturales de organización urbana con amplia participación social en sus sectores de origen. En el caso del primero, desarrollado en el barrio Marín de la parroquia San Agustín de Caracas, la experiencia se apoyó en la formación sociocultural en la que coincidieron cuatro aspectos: (1) el fomento de las tradiciones religiosas y festivas procedentes en su mayoría de Barlovento; (2) la referencia artística que significó el Teatro Alameda desde los años cuarenta; (3) la experiencia organizativa de las juntas comunales conformadas en el barrio en los años sesenta; y (4) la influencia de movimientos sociales de carácter contestatario como el *Black Power*. Todo esto dio pie a la conformación de organizaciones artístico-culturales que se expresaron a través de descargas callejeras y otras formas de participación social, y de las cuales surgió, en 1977, el Grupo Madera, en la coyuntura de una amenaza de desalojo para llevar a cabo proyectos gubernamentales de construcción de viviendas enmarcados en el V Plan de la Nación, que produjo un descontento social que se expresó a través del trabajo cultural y que incluyó a escuelas populares de música, teatro y danza, entre otros mecanismos que permitieron la incorporación de jóvenes y adultos habitantes del sector, así como de otras zonas afectadas por problemáticas afines (Castillo, 2011: 54-55).

Por su parte, el Frente Cultural de Caricuao también se constituyó en 1977 con la organización de grupos de danza, música y teatro, que paulatinamente comenzaron a plantearse la necesidad de investigar y dedicarse al trabajo cultural con proyección social. De allí surgieron grupos como el Taller Caricuao Experimental y Cumbe, y se conformaron agrupaciones que reivindicaban la memoria y el aporte africano, aun cuando en buena parte de los casos se limitaran a referencias artísticas descontextualizadas (Castillo, 2011: 54-55).

Otro hito organizativo fue la creación, en 1980, de la Fundación Nacional de la Cultura Popular, promovida por el músico y escritor Rafael Salazar, que agrupó a más de dos mil artistas populares (Castillo, 2011: 54-55).

A partir de las experiencias de los setenta, se configura entonces lo que se comenzó a denominar Música popular de raíz tradicional, que son manifestaciones tradicionales puestas fuera de su contexto cultural original, transformándolas de esa manera en expresiones, afines pero diferentes. En este sentido, en la década de los ochenta ya se presenciaban Velorios de Cruz de Mayo al estilo de Naiguatá y Curiepe en diversas zonas de la ciudad Capital, como la urbanización Alberto Ravell, en El Valle, o en Lomas de Urdaneta, en Propatria. En esta última zona, y como ejemplo, surgió una agrupación de Golpe larense, el Grupo Arangues, que luego derivaría en Odila (Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos) (Vera, 2011: 95).

Dentro de este vaivén entre lo académico y lo popular, surgieron entonces grupos de música instrumental de raíz tradicional, siendo pioneros Raíces de Venezuela, fundado en noviembre de 1976 en San Cristóbal, estado Táchira, y El Cuarteto, fundado en septiembre de 1979 en el Aula Magna de la UCV. Estos abrieron las puertas a la llegada de todo un rico y variado movimiento que combinó la formación académica con los conocimientos sobre géneros tradicionales venezolanos (Vera, 2011: 95-96).

Vale acotar que en los setenta, paralelamente a los movimientos antes mencionados, surgieron artistas que fusionaron los géneros tradicionales con el jazz y el rock sinfónico, como La Banda Municipal, Gerry Weil y Vytas Brenner. Los dos primeros fueron también mencionados en el capítulo anterior.

En los ochenta, específicamente en 1984, nace el Ensamble Gurrufío, en el que sus integrantes mezclan conocimiento musical y virtuosismo en la ejecución de sus instrumentos. Esta agrupación se ha erigido como un hito importante dentro de una fuerte tendencia en la música instrumental venezolana como lo es la formación de ensambles que, mezclando la música de cámara con géneros de raíz tradicional, buscan una estética sofisticada, de mucho lirismo y virtuosismo. En los siguientes años comenzaron a surgir, con mayor o menor duración y difusión, numerosos ensambles, tales como: Trío El Trancao, Grupo Onkora; Saúl Vera y su ensamble; Pabellón sin baranda; Aquiles Báez y su platabanda; Caracas Sincrónica; Ensamble A Trío; Armonías de Venezuela; Opus 4; Recoveco; entre otros. Algunos músicos de academia, que se desempeñan como solistas, también formaron sus ensambles, tales como: Aquiles Báez (luego de disolver la Platabanda), el desaparecido Sir Augusto Ramírez

Esta producción discográfica contiene 15 temas, y su objetivo fue la proyección y promoción de las nuevas generaciones de músicos encargados de mantener y difundir la diversidad cultural y los valores venezolanos (Analítica, 2006).

Venezuela en cámara representa un antecedente importante de la Movida Acústica Urbana, ya que esta producción está en línea con lo que luego fue la propuesta estética de la MAU, y en ella participan dos de los ensambles fundadores (Los Sinvergüenzas y enCayapa), además de Jorge Glem, quien interpreta un Zumba que Zumba junto con Héctor Molina (integrante de Los Sinvergüenzas) en un augurio de lo que luego sería C4 Trío.

A partir de entonces los ensambles han sido portadores de la mayor innovación con elementos tradicionales. Hijos del cosmopolitismo y la academia, así como de la tradición y los géneros venezolanos, estos músicos han comenzado a hibridar lo local con otros lenguajes contemporáneos como el jazz, música barroca, bossa-nova, entre otros. En esta línea se inscribe la Movida Acústica Urbana en la primera década del Siglo XXI, en cuya búsqueda además se ha desmarcado de cualquier pretensión elitesca.

Vale destacar que, paralelamente a la Movida Acústica Urbana, han aparecido músicos que si bien tienen un discurso estético similar, no pertenecen a este movimiento, tales como: Carlos Capacho; el ya disuelto Quinteto menos 1; Miguel Siso (quien era miembro del Quinteto menos 1 y luego ha seguido su carrera como cuatrista solista), entre otros. A su vez, se ha generado un movimiento de compositores, arreglistas, cantautores e intérpretes urbanos identificados con el proyecto político de la Revolución Bolivariana, en el que destacan: José Alejandro Delgado, Amaranta Pérez, Ana Cecilia Loyo, José Alejandro Paredes; quienes han contado con el apoyo del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y de músicos de más larga trayectoria, como Leonel Ruiz y Cecilia Todd.

Dado que el surgimiento y desarrollo de la música instrumental de raíz tradicional responde a la formación de una identidad cultural de Venezuela como Estado Nación, se hace necesario revisar aquellas políticas culturales que han moldeado estas manifestaciones musicales.

Estas ideas acerca de la cultura y su papel en el proceso de cambio y modernización, también estuvieron presentes desde sus inicios en el pensamiento socialdemócrata, y se tradujeron en la tesis del "humanismo democrático" propuesta por el maestro Luis Beltrán Prieto Figueroa, quien intentó ponerlas en práctica en el periodo conocido como el Trienio Adeco, luego de la revolución de octubre de 1945. En ese periodo político destaca la idea de una concepción de la cultura ligada, por un lado, al acceso a las Bellas Artes y, por otro, a las manifestaciones populares propias de las tradiciones. Estas últimas se evidencian en uno de los eventos más significativos de la época como lo fue La Fiesta de la Tradición, organizada por el poeta Juan Liscano en el marco de la celebración de la juramentación del escritor Rómulo Gallegos como Presidente de la República (Bermúdez y Sánchez, 2009: 546-547).

La Fiesta de la Tradición

La Fiesta de la Tradición fue el nombre que se le dio al festival llevado a cabo en Caracas, en 1948, como parte de la celebración del triunfo de Rómulo Gallegos, primer Presidente de la República elegido por voto universal, secreto y directo en Venezuela. Este espectáculo, celebrado en las instalaciones del Nuevo Circo de Caracas, contó con la participación de 500 artistas, tuvo una duración de una hora y media y, dado su éxito, se repitió por cuatro noches. Al mismo asistieron casi quince mil personas y marcó un hito en el reconocimiento y conformación cultural de Venezuela como Estado-Nación. Por primera vez en la historia del país, "se reunía en un mismo sitio y para un público masivo, una muestra significativa de la diversidad de manifestaciones de la música y la danza popular tradicional de Venezuela" (Hernández, 2011: 13-23).

Según relata Tulio Hernández (2011), con este festival el país comenzó a descubrirse a sí mismo, pues no solamente los caraqueños presenciaron formas de cantar y bailar poco o nunca antes vistas en sus versiones más auténticas, sino que para los propios intérpretes, en su mayoría campesinos e indígenas que apenas habían salido de sus poblaciones de origen, fue muy revelador encontrarse con la diversidad cultural de un país difícil de imaginar.

> Muchos nunca habían escuchado o visto un violín tocado a la manera del campo andino, ni los repiques frenéticos de un tambor culo é (sic) puya cobrando vida en manos de un pescador de Caraballeda. Los andinos se extasiaban sorprendidos frente a los ágiles y atrevidos movimientos corporales de la danza de la costa central y estos bailadores, a su vez, se impresionaban con los pulcros trajes y los disciplinados movimientos coreográficos de los bailes de Timotes. (p.14)

Para este evento, el Presidente Gallegos invitó a intelectuales latinoamericanos de excepción, tales como: Miguel Ángel Asturias, Waldo Frank, Juan Marinello, Germán Arciniegas y Fernando Ortiz. Este último, pionero de la antropología en tierras latinoamericanas, consideró el festival de una profunda significación con el que todos quedaron conmovidos y gratamente asombrados. En ese sentido, afirmó: "Acaso ese haya sido el acto de más grandeza y hondura en estos días ceremoniales. Fue un rito colectivo y danzario de todo un pueblo para incorporar lo más suyo, lo más visceral de su vida, a la consagración democrática de estos días sin precedentes" (Ortiz, 2011: 14). Son justamente "consagración democrática" y Estado-Nación, términos que hacen referencia al contexto político – cultural en el cual se enmarcó este festival, convirtiéndolo en, más que una celebración, parte de una política de Estado.

Para ese momento, Venezuela era una congregación de regiones aisladas entre sí, y solo existía como abstracción y unidad política en el mapa con una casi inexistente cohesión ideológica e identidad cultural. El conocimiento de las tradiciones no formaba parte aún del currículo de la educación primaria, la televisión ni siquiera se asomaba en el futuro y la radio era el único instrumento de conocimiento mutuo que comenzaba a despuntar, y las tradiciones populares no eran precisamente su fuerte (Hernández, 2011: 13).

Al observar en perspectiva la consolidación de Venezuela como Estado-Nación, se distingue que la integración política comenzó bajo el liderazgo de Antonio Guzmán Blanco, y la integración económica y militar se produjo durante el régimen de Juan Vicente Gómez, y en todo ese transcurrir, hasta bien entrado el Siglo XX, la cohesión ideológica provenía solo de la historia bolivariana. En ese sentido, es en 1948 con el proceso que se sintetiza en la *Fiesta de la Tradición*, que se comienza a dar la integración cultural. Como bien explica Perán Erminy, "descubrimos que espiritualmente éramos mucho más ricos de lo que suponíamos (...) era el ingrediente que faltaba. Nos sentíamos entonces más completos. Ya teníamos un verdadero país. Ese fue el gran aporte: en ese momento el arte popular crea la identidad de Venezuela" (Hernández, 2011: 15-16)

El festival formaba parte de la política naciente promovida por Acción Democrática que articulaba, sin aparentes contradicciones, un proyecto político democrático, modernizador y que apuntaba a la conformación de una cultura nacional popular, en donde el pueblo excluido,

es decir, los pobres, campesinos y trabajadores, adquirían un protagonismo fundamental. De hecho, ese evento significó la entrada, aún con todas sus dificultades, manipulaciones e imperfecciones, del sujeto pueblo a la escena política y cultural venezolana (Hernández, 2011: 14-15).

> Si el derecho a votar para todos sin exclusión – aun cuando no se supiera leer o escribir, ni se tuviesen propiedades – había sido la gran conquista política del nuevo movimiento democrático, el derecho de cada comunidad e individuo de las más recónditas regiones del país a reconocerse con orgullo en sus propias expresiones musicales y danzarias, valoradas además dentro del nuevo discurso político como el sustento de la nacionalidad, era la gran conquista cultural. (Hernández, 2011: 15)

Vale destacar que este no fue un evento aislado, sino que respondía a un movimiento de ideas y acciones que se venían sucediendo desde años antes, producto de la influencia que ejercieron varios intelectuales sobre el partido de gobierno. Personalidades tales como, Andrés Eloy Blanco, Vicente Gerbasi, Vicente Emilio Sojo y Mariano Picón Salas, que acompañaron el proyecto de Acción Democrática, veían la necesidad de que "el Estado se ocupara de la promoción y difusión de la cultura, de manera muy especial de aquella propia de los sectores populares a los que se quería incorporar como protagonistas del nuevo destino nacional" (Hernández, 2011: 15)

Antecedentes a la Fiesta de la Tradición

En 1939, a los 25 años de edad y sin ningún tipo de formación académica en el campo de la música, Juan Liscano llevó a cabo la tarea de grabar y documentar la música folklórica venezolana en sus propias fuentes. Según Oswaldo Lares, lo hizo como parte de un deseo íntimo de reencontrarse con los paisajes rurales de su tierra natal y del ambiente telúrico de las haciendas de sus tíos, propio de sus vivencias infantiles; y desde una perspectiva mítica e idealizada por su visión europea, de donde recientemente había regresado (Lares, 2011: 19).

Para 1946, ya Liscano había realizado registros sonoros en los estados Zulia, Falcón, Lara, Anzoátegui, Nueva Esparta, Vargas, Distrito Capital y Miranda, haciendo énfasis en la música afrovenezolana de la región de Barlovento y, muy especialmente, en la población de Curiepe. Para entonces, su colección se acercaba a los ochenta discos de acetato en 78 rpm, de los cuales ocho correspondían a música indígena grabada en la provincia de Imbabura, Ecuador. Cada una de estas investigaciones estaba documentada con anotaciones precisas acerca de los

géneros musicales, nombre de las piezas, locaciones, fechas, músicos participantes e instrumentación. Ese mismo año, un profesor norteamericano interesado en la música venezolana le hizo ver el valor antropológico de su colección y, en consecuencia, la necesidad de preservarla. Así, Liscano viajó a Washington y estableció contacto con las autoridades de la Biblioteca del Congreso quienes, constatando la calidad de su archivo discográfico, le propusieron realizar un set completo de copias de ese archivo para que formara parte de la colección permanente de la institución. Adicionalmente, con la colaboración del musicólogo Charles Seeger, se editó un álbum de discos con una selección de los temas más representativos, que se llamó *Folk Music of Venezuela* y reflejó años de investigación y el primer trabajo serio sobre folklore venezolano con proyección internacional. Este álbum, que contiene cinco discos y un folleto explicativo, incluyó el Baile de las Turas, la Trompa guajira y el Mare-mare, que muestran valores ancestrales de los pueblos indígenas. Así mismo, los pasajes de tambor redondo y tambor grande, el mina, los toques de carángano y quitiplás barloventeño, muestran las raíces africanas, mientras que el elemento hispánico está presente en las voces marineras del galerón, la folía y el polo margariteño. Igualmente, como representantes del mestizaje venezolano, se incluyeron la fulía barloventeña, la guasa, el golpe larense y el Tamunangue (Lares, 2011: 20).

Este álbum fue donado al gobierno venezolano y distribuido gratuitamente entre diversas instituciones y personalidades, y para la fecha de edición, en 1947, este material que valoraba y exaltaba la raíz genuina de nuestro gentilicio, encajaba en el ideario sociopolítico del trienio 1945-1948, cuando la participación ciudadana pugnaba por impulsar los principios de la democracia plena y un mayor protagonismo de las regiones en el acontecer nacional, con lo cual, el mismo Rómulo Betancourt (para entonces Presidente de la Junta Revolucionaria de Gobierno) mostró interés en esta obra y le propuso a Liscano crear una institución para continuarla (Lares, 2011: 20).

De esta forma, por Decreto número 430 de la Junta Revolucionaria de Gobierno, nace el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, adscrito a la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional. Esta fue la primera institución oficial dedicada al estudio, recopilación y difusión de las diferentes expresiones del arte y literatura popular, tales como: leyendas, narraciones, episodios, mitos, tradiciones, refranes, creencias, poesías, anécdotas, rondas, danzas, canciones, alegorías, indumentarias, música, entre otras manifestaciones de carácter venezolano (Fuentes, 2011: 59)

Juan Liscano fue nombrado director de la recién creada institución, y a partir de entonces las matrices de su archivo pasaron a convertirse en el patrimonio sonoro de esa entidad, y el nuevo equipo comenzó a catalogar con rigurosidad cada uno de los fonogramas. El primer fonograma del folklore nacional, entendido el término como el surco de un disco de acetato, correspondió al Baile de las Turas, interpretado por campesinos del pueblo de San Miguel, estado Lara; grabación realizada en Barquisimeto el 24 de diciembre de 1940. En la actualidad existen, solo en la colección de discos, más de mil quinientos fonogramas registrados, que pertenecen al hoy Centro de la Diversidad Cultural. (Lares, 2011: 21)

Para llevar a cabo la misión del Servicio de Investigaciones Folklóricas, Liscano estuvo acompañado por un equipo de alta talla, entre ellos los músicos Francisco Carreño, Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz, y los intelectuales Juan Pablo Sojo, Rafael Olivares Figueroa, Miguel Cardona, Abel Vallmitjana y Luis Arturo Domínguez. Todos tenían formación y experiencia en el campo de la recopilación e investigación de tradiciones populares y, además, para mejorar la calidad de su trabajo, recibieron cursos de formación dictados por especialistas en metodología de investigación en el área (Fuentes, 2011: 61).

Es así como luego de que Acción Democrática triunfara en las elecciones presidenciales de 1947, se lleva a cabo La Fiesta de la Tradición que, a través de un espectáculo, refleja una política que tenía más de un año andando.

En qué consistió la Fiesta de la Tradición

Este festival implicó concentrar en hora y media de espectáculo todas las manifestaciones musicales y danzarias que Liscano había conocido durante sus años de investigación, y en un mes el equipo tuvo que organizar y ejecutar toda la logística para su realización. El director técnico del espectáculo, Abel Vallmitjana, concibió un sistema de escenarios múltiples que podían ser utilizados de manera individual o simultánea, con una visibilidad de 360 grados sobre cualquiera de ellos. Así, cada espacio de actuación podía crecer y adaptarse a los requerimientos de cada manifestación folklórica. Se instaló una compleja red de iluminación y sonido suspendida sobre la pista que produjo un efecto de conformación de siete escenarios circulares, semejando enormes soles amarillos donde los danzantes se desplazaban con coloridos trajes (Lares, 2011: 22).

Para efectos organizativos se hizo una división del país en tres regiones: oriental, occidental y central, y para cada una se seleccionaron los conjuntos de danzas más representativos y de mayor vistosidad, descartándose aquellas manifestaciones un tanto estáticas (Lares, 2011: 22).

Oswaldo Lares relata que el evento fue programado en tres partes: se inició con el recorrido de los Giros de San Benito, que dieron paso a coloridas Diversiones Orientales (el Carite, el Chiriguare, el Guarandol y el Sebucán). En la segunda parte, los Diablos Danzantes de San Francisco de Yare se desplazaron por el área central con sus bailes y máscaras diabólicas. Ellos sirvieron de preámbulo a la percusión afrovenezolana, que incluyó tambores redondos, el gran tambor mina, los tambores de Caraballeda y los Chimbángueles del Zulia. Al terminar estos últimos, se iluminaron simultáneamente los tres círculos donde permanecían los grupos antes mencionados para concluir la segunda parte, con 120 artistas en escena, en medio de un clímax de tambores y bailes frenéticos. La tercera parte correspondió a los grupos procesionales, con la Parranda de San Pedro de Guatire al frente y, luego, el Tamunangue, del estado Lara, que al llegar al centro de la pista ejecutó los sones de la Batalla y la Bella. Por último, la danza del grupo guajiro atravesó la pista central, conducida por el toque del tambor ritual; y cuando morían los últimos repiques, se escuchó el sonido brillante de las arpas convocando a las parejas para el baile de joropo; estos se ubicaron en ocho tablados elevados casi a nivel del público y ejecutaron variadas figuras y zapateos. Posteriormente, un grupo de jinetes al galope apareció de manera sorpresiva en la arena del circo. Estaban trajeados a la usanza del siglo XIX con cachicamita y garrasí; y algunos de ellos, emulando a los centauros de Páez, desplegaron sus destrezas al cabalgar sin monturas, al ritmo de las cuerdas del arpa llanera. Al final se encendieron las luces, cesó la música y el baile, los jinetes formaron fila en el centro de la pista y un coro de cientos de voces juveniles entonaron el himno nacional. Ante el rotundo éxito de esa noche, el gobierno nacional extendió las presentaciones durante cuatro noches más (Lares, 2011: 22-23).

Impacto de la Fiesta de la Tradición

Para entender el impacto y alcance de la Fiesta de la Tradición, se debe considerar que el total de espectadores durante esa semana ascendió a 55 mil personas, cifra que representaba más de diez por ciento de la población de Caracas para ese momento. Este hecho la entronizó como el espectáculo cultural de masas más significativo de la historia venezolana (Lares, 2011: 24).

Luego de la realización del evento se impulsó la enseñanza del folklore en escuelas públicas y privadas. De hecho, cinco meses después se organizó un festival folklórico escolar en el mismo Nuevo Circo de Caracas, donde quinientos estudiantes de las escuelas públicas interpretaron las danzas campesinas que se habían mostrado en la Fiesta de la Tradición (Lares, 2011: 24).

La Fiesta de la Tradición representa un hito importante en el proyecto de Venezuela como Estado-Nación, pues le dio visibilidad a diversas culturas presentes en el país, otorgándoles a todas el mismo valor estético y cultural, pretendiendo así el conocimiento, intercomunicación y reconocimiento por parte de todos los venezolanos, buscando superar las relaciones de conflictividad y poder que pudieran haber existido entre los diversos grupos sociales, y así forjar una identidad venezolana de carácter democrático.

Sucesos posteriores a la Fiesta de la Tradición: Políticas de investigación y divulgación de las culturas populares tradicionales

La Fiesta de la Tradición fue parte de lo que pretendía ser una política cultural continuada, bajo una filosofía socialdemócrata. Sin embargo, esta se vio abruptamente interrumpida con el derrocamiento del gobierno de Gallegos en noviembre de 1948. Incluso, solo se lograron editar dos números de la Revista Venezolana de Folklore (y el segundo, por razones políticas, no llegó a circular), publicación que prometía servir de órgano divulgativo del Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales (Fuentes, 2011: 61-63).

El gobierno de Acción Democrática fue derrocado y se impuso un régimen militar que, luego de una transición que termina con el misterioso asesinato del Presidente Delgado Chalbaud, a partir de 1950 aplicó como discurso y filosofía el "Nuevo Ideal Nacional", el cual, lejos de la socialdemocracia, era más cercano a la filosofía positivista que, aunque en circunstancias distintas, se había experimentado en la época gomecista[3].

[3] Ángel Cappelletti (citado por Astorga, 2011) identifica la tercera etapa del positivismo venezolano en el período que abarca la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935). En esta etapa, casi todos sus exponentes cultivaron las ciencias sociales y la literatura narrativa, y aunque algunos fueron consecuentemente liberales y hasta inclinados a alguna forma de socialismo reformista, muchos se inclinaron a reconocer la autocracia como un paso necesario de la evolución política del país. Puestos al servicio de Gómez, la mayoría intentó justificar ideológicamente la dictadura retrógrada e incivil, de modo directo o indirecto, a través de una vasta obra histórico-sociológica, y algunos pusieron especial empeño en demostrar el carácter "democrático" del "cesarismo", como Vallenilla Lanz. Más adelante, en la dictadura de Pérez Jiménez, el positivismo resurgió anacrónicamente como mentalidad y hasta como ideología. Entre sus exponentes figuró el hijo de Vallenilla Lanz que, con menos cultura y talento que su padre, intentó también justificar al gobierno militar y su "Nuevo ideal nacional" a través de un positivismo difuso, sin nivel filosófico, apoyado en hechos aislados carentes de verdadero significado social y atenido a viejas recetas que no le permitieron llegar jamás al fondo de ningún problema (771-776).

Marcos Pérez Jiménez, quien ejerció la presidencia luego de la muerte de Delgado Chalbaud, hablaba de una "serie de taras" que los venezolanos debían corregir para no mantenerse como un pueblo atrasado. Según él, era necesario superar el medio físico y el componente étnico. Por eso, dentro de los aspectos del Nuevo Ideal Nacional, hacía énfasis en la necesidad de mezclar nuestra raza con el componente de los pueblos europeos, habituados al trabajo. Al respecto, recalcaba la importancia de formar en la gente un espíritu de trabajo con la debida capacitación para que cada venezolano comprendiera cuáles eran sus derechos y deberes, y sus verdaderas funciones como ciudadano. De esa forma, alegaba, el componente étnico estaría "en condiciones de rendir para la nación lo que debe rendir" (Cartay, 1998: 15-16).

El gobierno dictatorial fue de carácter nacionalista y se empeñó en lo que Pérez Jiménez llamó "la formación de una conciencia nacional" cuyo aspecto cultural lo denominó la dimensión "espiritual" del nacionalismo. Para él, nuestro nacionalismo debía implicar la defensa de las tradiciones que expresaran "lo afirmativo del espíritu venezolano" (Cartay, 1998: 12)

Aunque no hubo un programa explícito, Coronil (2013) deduce a partir de acciones y pronunciamientos gubernamentales dispersos, que esas expresiones positivas del espíritu del venezolano tenían tres procedencias fundamentales: la historia, la religión y la cultura popular, las cuales eran acotadas de la siguiente manera: la historia nacional consistía en el culto a los héroes de las guerras de Independencia; la religión, en un catolicismo con adoración a una serie de santos identificados con regiones específicas; y la cultura popular, en folklore oficial (p.226).

Con la oficialización del folklore como componente de la identidad, el Gobierno institucionalizó ciertas formas de la danza y la música popular, y las transformó en expresiones representativas de la cultura nacional que debían enseñarse e interpretarse en los actos oficiales. Apoyó también la creación de compañías de danza y teatro que difundieron estas expresiones oficiales del folklore tanto en el país como en el extranjero (Coronil, 2013: 228). El más importante de estos grupos fue El Retablo de las Maravillas, ya mencionado en el capítulo anterior, cuyo repertorio reunía formas estilizadas de bailes de diferentes regiones.

Así como las obras físicas construidas por el Estado tenían como finalidad perfeccionar y, al mismo tiempo, contener al pueblo; la creación y promoción estatal de tradiciones nacionales selectas pretendía estimular, mientras disciplinaba, la creatividad popular. La Junta desconfiaba de los sectores populares y, sin embargo, los consideraba fuente para la construcción de una cultura nacional homogeneizadora. Al mismo tiempo que ejercía un estrecho control sobre la política mediante la censura, el desmantelamiento de partidos y sindicatos, y la represión. El Gobierno estimulaba la organización de la cultura como un reino apolítico para la celebración de una nacionalidad armoniosa y auténtica (Coronil, 2013: 229).

A pesar de lo anterior, se mantuvo en funcionamiento el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales. Sin embargo, Juan Liscano renunció a su dirección y esta fue asumida por Francisco Carreño en 1949, en cuya gestión se incrementaron los archivos musicales y se elaboraron programas para las emisoras radiales, tanto en Caracas como en el interior del país, en las que se difundió material colectado en las diversas regiones. En esta misma línea, a comienzos de la década del cincuenta, la institución publica la revista Archivos Venezolanos de Folklore y, en alianza con la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela, crea la Cátedra Seminario de Estudios Folklóricos. En 1953, la entidad pasa a llamarse Instituto de Folklore, y Luis Felipe Ramón y Rivera es nombrado su director. Ese mismo año inicia la publicación de un Boletín que circuló sin interrupciones hasta 1965. También se continuaron los trabajos de campo y se inició la difusión sistemática del folklore venezolano en escuelas y liceos (Fuentes, 2011: 61-62)

En 1958, es derrocado el régimen dictatorial y comienza el periodo democrático venezolano signado por el Pacto de Punto Fijo. Luego de un breve gobierno de transición, este periodo arranca con el gobierno socialdemócrata de Rómulo Betancourt, líder del Partido Acción Democrática, con el que de cierta forma se abandona la orientación positivista de Pérez Jiménez. Sin embargo, quedó en el imaginario colectivo la concepción hegemónica, promovida por el dictador derrocado, sobre la épica histórica de los héroes patrios; y el arpa, el cuatro, la maraca y el joropo continuaron siendo los símbolos de la identidad nacional, olvidándose de la evidente diversidad de la cultura venezolana que Liscano había puesto en escena en La Fiesta de la Tradición (Bermúdez y Sánchez, 2009: 549).

En 1965, durante el gobierno de Raúl Leoni (también del partido Acción Democrática) se crea el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), adscrito a la Secretaría de la

Presidencia de la República, y se le adjuntan aquellos organismos que se ocupaban del estudio, recopilación y difusión de las tradiciones populares, y que hasta ese momento formaban parte de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional (Fuentes, 2011: 62).

El INCIBA se creó por iniciativa de Mariano Picón Salas, quien desde 1959 era miembro del Consejo Ejecutivo de la Organización de Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura (UNESCO), con la colaboración del músico Juan Bautista Plaza. Esta creación se enmarca en la tendencia que comenzaba a prevalecer en esos años, de articular las acciones de los Estados con los lineamientos de los organismos globales, tales como la OEA y la UNESCO (Bermúdez y Sánchez, 2009: 555). En ese sentido, el objetivo de este instituto fue contar con un organismo aglutinador de los esfuerzos hasta el momento dispersos, que permitiera gerenciar la cultura con rango nacional sin que cada ente perdiera su autonomía. Para ello, Picón Salas contó con el apoyo del Ministro de Educación, Manuel Siso Martínez, y del propio Presidente de la República, Raúl Leoni. Sin embargo, aunque aspiraba a dirigirlo, Picón Salas falleció unas semanas antes de su inauguración (Zambrano, 2008: 128-131).

Sobre este punto es importante destacar que, a medida que Venezuela fue articulándose con las resoluciones y acuerdos que en materia cultural iban promoviendo los organismos internacionales, fue creciendo la necesidad de tecnificar la administración del sector, lo cual, si bien afectó la continuidad de las políticas, fue bien acogido por algunos actores culturales que aspiraban a que esta tecnificación permitiera una mayor atención por parte del sector político y, por ende, la obtención de mayores recursos. Así, esto trajo como consecuencia que los gobiernos, cada vez más, orientaran su planificación y retórica hacia los grandes temas mundiales y se alinearan con el enfoque que los organismos internacionales le daban a los problemas culturales. De esta manera, con el transcurrir del tiempo, el discurso sobre la cultura comenzó a ser vinculado a temas como: el desarrollo; la animación cultural; las culturas populares; la construcción de la ciudadanía y el fortalecimiento de la democracia; las industrias culturales y su papel en la economía del país; las identidades como factor central del desarrollo y el respeto a la pluralidad cultural; el turismo y el papel del patrimonio cultural en el fortalecimiento de las identidades y el desarrollo sociocultural (Bermúdez y Sánchez, 2009: 554-556).

Retomando el recuento de la sucesión de cambios en materia de investigación y difusión del folklore, en 1972, durante el gobierno de Rafael Caldera (quien para entonces era el principal líder del Partido Socialcristiano Copei), el Instituto de Folklore pasa a denominarse Instituto Nacional de Folklore (INAF), manteniendo en la dirección a Luis Felipe Ramón y Rivera, y se le adscribe el recién creado Centro de Formación Técnica (CEFORTEC) con el fin de capacitar a los maestros mediante la organización de cursos a docentes sobre teoría y práctica del folklore, principalmente en Caracas, y en otras zonas del país cuando se dieran las condiciones para su realización. También se constituyó una biblioteca, se organizaron cursillos y conferencias, y se ofrecieron asesorías a escuelas e instituciones (Fuentes, 2011: 62-63).

Ese mismo año, paralelamente, se crea el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) producto de un convenio entre el gobierno de Venezuela y la Organización de Estados Americanos (OEA). La dirección fue asumida por Isabel Aretz y, a partir de entonces, comenzó una labor educativa a becarios y de asistencia técnica para la investigación en folklore en diferentes países, así como cursos, seminarios, foros y otros eventos en distintas partes de Iberoamérica y el Caribe. También se constituyeron los Planes Multinacionales, que consistieron en misiones integradas por personal técnico enviado a distintos países según los acuerdos que se establecieran. A su vez, se editó la Revista Inidef para divulgar el trabajo de esta institución, en la que se publicaron los informes de las misiones de los Planes Multinacionales, y también se organizaron los archivos audiovisuales con films, grabaciones y fotografías que fueron generando. Adicionalmente, se creó una biblioteca y una pequeña colección etnográfica compuesta, principalmente, de instrumentos musicales de diversos países y un conjunto de piezas que, a juicio de los recolectores, eran importantes pero insuficientes para conformar una muestra coherente, y cuya recopilación no obedecía a un trabajo orientado hacia un objetivo establecido en un plan previo de investigación (Fuentes, 2011: 63).

A fines de 1972, se crea el Museo Nacional de Folklore, cuya dirección la asumió Daría Hernández, y su principal actividad fue la divulgación de sus colecciones patrimoniales correspondientes a las tradiciones populares venezolanas (Fuentes, 2011: 64).

En 1975 nace el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela liderado por el Maestro José Antonio Abreu, que más adelante, luego de los logros mostrados, el gobierno

revolucionario bolivariano lo ha querido mostrar como un proyecto de éxito de su gestión. Sin embargo, como comenta Delgado-Flores (2005), este proyecto, junto con la Cinemateca Nacional de Margot Benacerraf, la Galería de Arte Nacional de Manuel Espinoza, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas de Sofía Imber, el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional – Red Nacional de Bibliotecas Públicas Nacionales y Estadales de Virginia Betancourt, la editorial Monte Ávila Editores Latinoamericana de Simón Alberto Consalvi, y la Biblioteca Ayacucho de José Ramón Medina, entre otras instituciones, ha sido parte de utopías personales apoyadas por el statu quo de entonces, por inscribirse estas en el proyecto modernizador (p.68)

En 1977, durante el gobierno de Carlos Andrés Pérez, en sustitución del INCIBA, se crea el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), manteniendo igualmente su papel rector de las políticas culturales y aglutinador de iniciativas. Ese mismo año, Luis Felipe Ramón y Rivera se retira de la dirección del INAF y, a través de un concurso, se selecciona al musicólogo Manuel Antonio Ortiz como nuevo director, cargo que desempeñó hasta 1985, cuando el CONAC creó una comisión reestructuradora para unificar los tres institutos: INAF, INIDEF y el Museo Nacional de Folklore. De esta forma, en 1986, durante el gobierno de Jaime Lusinchi (de Acción Democrática), nace el Centro para las Culturas Populares y Tradicionales (CCPYT), con sede propia y bajo la dirección de la antropóloga Daría Hernández, pero solo duró hasta 1989, pues en 1990, durante el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez, el CCPYT cambió tanto de nombre como de naturaleza jurídica y pasó a ser una fundación con presupuesto propio y cierta autonomía, que se denominó Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF) (Fuentes, 2011: 64-66).

FUNDEF pasó por periodos con presupuestos muy limitados y asignados a destiempo que limitaron tanto la programación de actividades como la adquisición de equipos. Adicionalmente, en los siguientes quince años que duró la institución, se llevaron a cabo muchos cambios de directores, lo cual afectó su desempeño, ya que algunos orientaron los objetivos hacia sus áreas de interés, en desmedro de otras igualmente importantes. En opinión de Cecilia Fuentes (2011), los múltiples procesos de reestructuración que experimentó la institución, impidieron que se consolidara un verdadero equipo con formación y experiencia para emprender las tareas de investigación y difusión de tradiciones populares, dando lugar en algunas gestiones, al abandono de colecciones etnográficas o a clasificaciones absurdas que seguían criterios personales en vez de normas internacionales especializadas. Sin embargo,

todo el material fue digitalizado para garantizar su permanencia (aunque todavía está pendiente su evaluación y clasificación), se creó una biblioteca que cuenta con un gran número de títulos y se editaron numerosos anuarios, libros y discos con archivos audiovisuales y piezas de la colección etnográfica (pp.66-67).

En 2005, durante el gobierno de Hugo Chávez, FUNDEF cambia nuevamente de nombre para alinearse a las nuevas tendencias dentro de la UNESCO en materia de fomento de la diversidad cultural. De esta forma se crea el Centro para la Diversidad Cultural, cuya alineación con la Organización de Naciones Unidas muestra cierta continuidad de las políticas de este gobierno con las del pasado. Sin embargo, los giros y rupturas de las políticas del gobierno de Chávez se tratarán más adelante.

El Centro para la Diversidad Cultural realiza constantemente eventos dirigidos al público, siendo la mayoría presentaciones de artistas populares, pero estas actividades son poco difundidas, ya que no tiene un órgano divulgativo propio ni edita publicaciones. La biblioteca y el archivo audiovisual están abiertos a la consulta pública en la sede del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Sin embargo, la colección etnográfica permanece en un depósito situado en la sede del Centro, inventariada y clasificada según normas internacionales, y ubicada en una base de datos computarizada, pero no se abre al público y solo eventualmente se exponen algunos objetos en las muestras que la institución organiza (Fuentes, 2011: 67-68).

Según Cecilia Fuentes, las labores de investigación, recopilación, estudio y difusión de las diferentes manifestaciones locales, regionales y nacionales de la tradición popular venezolana son muy limitadas, precisamente ahora, cuando ante el avance arrollador de la globalización se necesitan como tarea prioritaria para fortalecer nuestras tradiciones y sus numerosas y variadas manifestaciones (Fuentes, 2011: 68).

Paralelamente a las políticas y acciones del Estado venezolano, algunas iniciativas privadas han jugado un rol destacado, dando en muchos casos valiosos aportes. En este sentido, en el marco de acciones de responsabilidad social empresarial (aunque para la época no se conocía con esa definición) y de proyección de imagen institucional de empresas privadas, en 1982 se comenzaron a llevar a cabo los Talleres de Cultura popular de la Fundación Bigott (Vera, 2011: 95), de donde emergieron interesantes grupos de proyección como Vasallos del Sol y Pomarrosa.

Desde 1981, la Fundación Bigott se ha dedicado a promocionar y apoyar la cultura popular venezolana de raíz tradicional, fomentando su valoración a través de tres áreas fundamentales de acción: educación, investigación y proyección, buscando establecer un puente entre las fuentes de lo popular y las grandes audiencias nacionales, a través de programas en las áreas educativa, editorial y audiovisual. En lo que atañe a los Talleres de Cultura Popular, el fin ha sido contribuir al conocimiento y documentación de las manifestaciones culturales y, a través de convenios de capacitación con instituciones públicas, ofrecer formación a docentes y recreadores de las distintas zonas educativas (Bigott, s.f[c]).

Según Charo Méndez (2003), la creación de la Fundación Bigott y la escogencia del fomento de la cultura popular como área de actuación, se debe a que fue el medio utilizado por la Cigarrera Bigott (perteneciente a la British America Tabacco) para mejorar la imagen de un tipo de producción que comenzaba a ser criticado, el de cigarrillos, y como respuesta al decreto que prohibió la publicidad de licores y cigarrillos por televisión y radio desde 1980, ya que esta era una forma efectiva de lograr presencia pública. Para ese entonces, la recomendación de los asesores de imagen de las empresas productoras de bebidas alcohólicas y cigarrillos fue invertir en campañas sociales que nada tuvieran que ver con sus productos de consumo (p.109).

En los ochenta y noventa se llevaron a cabo muchas iniciativas privadas para el fomento de la cultura y las artes. Sin embargo, estas fueron acciones aisladas en las que no se observa concatenación con las políticas de Estado.

Por otro lado, ya en el siglo XXI, La Siembra del Cuatro, liderada por el cuatrista Asdrúbal "Cheo" Hurtado (integrante del Ensamble Gurrufío) con el apoyo del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, ha sido un programa clave en la formación de cuatristas que luego han sido determinantes en la integración de ensambles, entre ellos los que conformaron inicialmente la Movida Acústica Urbana. Este programa funciona desde el año 2003 y busca formar e impulsar a jóvenes ejecutantes virtuosos del instrumento nacional *cuatro*. De él han salido destacados cuatristas, como: Jorge Glem, Héctor Molina, Edward Ramírez, Carlos Capacho, Miguel Siso, Marcel Moncourt, Luis Pino, Henry Linares, entre otros.

Todas las políticas culturales revisadas hasta este momento tienen en común que no han tomado en cuenta a los medios de comunicación, en un país cuyo acelerado desarrollo urbano a partir de la segunda mitad del siglo XX ha hecho de los medios el eje central de transmisión y conformación cultural de la sociedad[4]. Por ello, en el siguiente capítulo se evalúa cómo ha sido la relación de las políticas culturales con los medios de comunicación, y sus consecuencias.

[4] El ensayo *Sensibilidad, medios y cultura: reflexiones desde el consumo cultural* (Bisbal, M. y Nicodemo, P., 2010: 131-181) hace referencia a cómo los medios de comunicación se han situado en el centro de la cultura venezolana, y de allí la importancia del concepto de consumo cultural. En otro texto titulado *Medios de comunicación social en Venezuela. Notas sobre nuestro escenario comunicativo*, el mismo Bisbal, M. (2015) hace un relato breve de la historia de los medios de comunicación en el país, cuyo mayor desarrollo se corresponde con la llegada de la democracia (pp. 10-32). Por su parte, las investigadoras Emilia Bermúdez y Natalia Sánchez (2009) muestran, en su ensayo *Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela*, el divorcio entre las políticas culturales y los medios de comunicación hasta la llegada al poder de Hugo Chávez y la instauración de su hegemonía (pp. 541-576).

En este contexto, el Estado venezolano mantuvo una marcada separación entre *las bellas* artes, lo popular y lo masivo, que trajo como consecuencia una falta de voluntad política para conquistar espacios que hicieran visible lo popular en los medios de comunicación, en un escenario de vertiginoso crecimiento tanto de la radio como de la televisión. A pesar de ello, como afirma Delgado-Flores (2014), una de las vías de modernización de Venezuela ha sido la oralidad secundaria de unos medios de comunicación más o menos comprometidos con este proceso (p.126).

Todo esto hace importante evaluar el rol que han jugado los medios en la Venezuela moderna. En este sentido, para entender el crecimiento del papel protagónico de la radio durante la segunda mitad del Siglo XX, basta con revisar las cifras de Bisbal (2015), las cuales reflejan que en 1952 había 218.000 hogares con aparatos de radio, mientras que en 1962 estos ya habían aumentado a 1.370.000, y para finales de la década de los setenta esa cifra había llegado a 3.350.000. En la actualidad el número de receptores llega a los 6,5 millones y la cobertura es de un 90% del país (p.16).

En el caso de la televisión, esta se inició en 1952, y para 1960 ya se contaba con 250.000 telerreceptores, creciendo hasta 439.000 en 1965, lo que correspondía a un 30% de los hogares, y cinco años después se contabilizaban 820.000 aparatos. En 1991, la penetración de este medio de comunicación era de un 89% (3.492.000 hogares con televisión), y en la actualidad la posesión de aparatos de TV es de 98%, lo que corresponde a 4.942.600 hogares (Bisbal, 2015: 17).

Hoy día el 76% de los venezolanos ven televisión diariamente, y 16% casi todos los días, lo que suma un 92% de consumo frecuente de TV. En lo que respecta a la radio, el 71% la escucha diariamente y el 21% casi todos los días, lo que suma, también, 92% de escucha habitual. En cambio, la lectura de la prensa es mucho menos frecuente, arrojando resultados de 49% todos los días y 22% casi todos los días; y la lectura de libros es más esporádica aún: 15% todos los días y 25% casi todos los días. Las visitas a bibliotecas, teatros o museos y galerías son consideradas actividades elitescas. A las primeras, solo el 8% dice visitarlas semanalmente y 5% cada mes. A los teatros acude el 1% semanal y 4% mensual; y los museos y galerías son visitados por un 3% a la semana y 6% al mes (Bisbal y Nicodemo, 2010: 155-156).

Esto trajo como consecuencia una redefinición del sentido de pertenencia e identidad, organizado cada vez menos por lealtades locales o nacionales y más por la participación en comunidades transnacionales o desterritorializadas de consumidores donde, además, las formas argumentativas y críticas de participación han cedido su lugar al goce de espectáculos en los medios electrónicos, en los cuales la narración o simple acumulación de anécdotas prevalece sobre el razonamiento de los problemas, y la exhibición fugaz de los acontecimientos sobre su tratamiento estructural y prolongado (Bisbal y Nicodemo, 2010: 143-144).

Hacia finales del siglo XX, los Estados ya eran percibidos por sus propios ciudadanos como entes débiles que fungían de lobby ante los intereses económicos de las grandes empresas y corporaciones financieras transnacionales, donde los productores culturales poco eficientes quedaban sumamente debilitados, negando, en la mayoría de los casos, la posibilidad de que las culturas periféricas se estilizaran y difundieran su música, fiestas y gastronomía a través de dichas corporaciones (García-Canclini, 2000: 22-26).

El Estado venezolano no escapó de este escenario, por lo que el sociólogo Tulio Hernández (2011) se refiere a la última década del Siglo XX como años de "decadencia y escepticismo" en el ámbito cultural (p.16).

En este contexto, en 1998 (casualmente cincuenta años después de la celebración de la Fiesta de la Tradición), el país acude a elecciones presidenciales y gana quien había sido uno de los líderes del intento de Golpe de Estado en febrero de 1992, Hugo Chávez Frías, con un mensaje de justicia social y recurriendo una vez más al nacional-populismo inspirado en los héroes libertarios para renovar el discurso de la identidad nacional (Bermúdez y Sánchez, 2009: 557).

A partir de entonces el gobierno de Chávez estaría marcado por un tipo de institucionalidad cultural distinta a la que se desarrolló en los cincuenta años anteriores, pues la cultura, de ser "instrumento para la modernidad venezolana", pasó a ser concebida como "instrumento para la revolución en Venezuela" (Bermúdez y Sánchez, 2009: 572).

El gobierno de Chávez duró hasta 2013 (año de su fallecimiento), sucedido luego por Nicolás Maduro, quien venía siendo uno de sus más cercanos colaboradores. En este contexto

es que nace la Movida Acústica Urbana, con lo cual se hace necesario describir las políticas del autodenominado Gobierno Bolivariano.

Políticas culturales en la era chavista: revolución bolivariana y socialismo del siglo XXI

Cuando se inició el gobierno de Hugo Chávez, los voceros oficiales mantenían diferentes maneras de enfocar el concepto de cultura y el problema de las identidades, lo que afectaba la claridad de objetivos en las políticas culturales. Por su parte, el Presidente utilizaba un discurso nacionalista, antiimperialista y antiglobalizador, al mismo tiempo que patrimonialista y populista, en el que planteaba un rescate de la identidad cultural a partir de una visión dicotómica de oposición entre lo propio y lo ajeno, concibiendo lo primero como reivindicación del pasado heroico, étnico y auténtico; y lo segundo como aquellas formas organizativas no autóctonas de la venezolanidad y que, por ende, debían ser rechazadas. En estas últimas se incluía el concepto de sociedad civil (Bermúdez y Sánchez, 2009: 556-558).

A pesar de ese discurso, tanto en la Constitución de 1999 (producto de la Asamblea Constituyente convocada por el propio Chávez), como en los lineamientos generales del Plan de la nación (2001–2007), y en las políticas culturales delineadas por el CONAC (expuestas en el Plan de Cultura 2002-2007), se expresa un concepto de cultura más acorde con principios y derechos universales, como la libertad de creación, la democracia cultural, el respeto a la pluralidad y diversidad cultural, el pleno acceso a la cultura, el fortalecimiento de las dinámicas culturales propias de las comunidades y la construcción de ciudadanía. En el capítulo VI de esa misma Constitución, en los artículos 98, 99, 100 y 101, se reconoce como derechos culturales la libertad de creación, la preservación del patrimonio cultural y el principio de interculturalidad, y hace atención especial a las culturas populares "constitutivas de la venezolanidad" y a la consagración de la libertad de información cultural. En este mismo sentido, en el año 2000, el CONAC presenta un documento titulado *La cultura para construir y profundizar la revolución. Políticas*, el cual conserva los acuerdos asumidos a nivel internacional desde los años 70, e igualmente mantiene las políticas de financiamiento y subsidio a las organizaciones culturales de la sociedad civil. En este documento solo se observan modificaciones en la forma de evaluación que, en vez de basarse en la presentación de informes de gastos, pasa a la revisión de informes de actividades, carentes de indicadores de impacto en términos de oferta y demanda cultural o de los cambios logrados en grandes variables como, por ejemplo, identidad, democracia cultural, innovación y creatividad, entre otras (Bermúdez y Sánchez, 2009: 558-560).

A partir del año 2002, el gobierno da un giro a su orientación ideológica y política. Así, comienza a hablar de la construcción del socialismo del siglo XXI y es cuando la cultura toma el rol político de transformar lo que, según este, era el sistema ideológico que había dominado al país. Esto con el fin de crear "una sólida estructura cultural" para avanzar "desde el seno mismo del pueblo con la finalidad de potenciar la identidad nacional" (Ministerio de Comunicación e Informaciones, citado por Bermúdez y Sánchez, 2009: 561)

A partir de ese momento se fortalece el discurso antiimperialista, nacionalista y populista, que alude al rescate de la soberanía, memoria y tradiciones venezolanas, mezclado con ideas de izquierda sobre el papel de la cultura para la construcción de un nuevo socialismo (Bermúdez y Sánchez, 2009: 561).

En lo concreto, el primer cambio estratégico fue la creación de un Ministerio de Cultura y un Sistema Nacional de Cultura organizado en torno a lo que denominaron Plataformas culturales, además de la instauración de la Misión Cultura como proyecto bandera. Este giro incluyó la remoción del para entonces viceministro Manuel Espinoza, hombre identificado con el pensamiento de izquierda pero con profundas convicciones democráticas, y el nombramiento como ministro del arquitecto Francisco Sesto, catalogado políticamente como radical del chavismo (Bermúdez y Sánchez, 2009: 561-562).

La Misión Cultura marcó una significativa diferencia con las gestiones anteriores, pues no apuntó al desarrollo de las artes sino que desde un principio se alineó con los objetivos políticos de la "revolución", imponiendo contenido político a las obras artísticas apoyadas y dejando al margen la participación de organizaciones de la sociedad civil. Así, sus facilitadores (instructores), confesos militantes del "proceso"[5], pasaron a ser parte de la plantilla del gobierno (Bermúdez y Sánchez, 2009: 562).

Sus proponentes concibieron a la Misión Cultura como "un proyecto educativo, alternativo y liberador" de rescate de la identidad nacional, inserto en una "concepción geopolítica de integración latinoamericana" para enfrentar, desde una posición de poder, "el proyecto globalizador colonialista impuesto desde el imperio norteamericano" (Ministerio de

[5] "Proceso" fue la forma de llamar a la gestión de cambios impulsada por el gobierno antes de autodenominarse revolución y socialismo del siglo XXI.

Comunicación e Información, citado por *Bermúdez y Sánchez, 2009: 564). Así, desde sus* inicios esta Misión ha pretendido "reeducar" a amplios sectores de la población para lograr los cambios necesarios de la "revolución", y al mismo tiempo proporcionar alternativas laborales, graduando a Licenciados en Educación, mención Desarrollo Cultural, con la expectativa de desempeñar un papel de desmontaje del "entramado ideológico y político levantado en el país por el sistema neoliberal" cuya finalidad era "borrar nuestra historia colectiva e imponernos su dominio" (Ministerio de Comunicación e Información, citado en Bermúdez y Sánchez, 2009: 563-564).

Además de la línea educativa, esta Misión contiene también una especie de programa de animación cultural que busca rescatar las historias locales y la identidad comunitaria a través de la memoria oral, para empoderar socialmente a las comunidades a partir del conocimiento sobre ellas mismas. La meta desde ese enfoque es que todas las comunidades del país retomen la venezolanidad, reencontrándose con sus raíces, su historia, y conociendo todo acerca de su ámbito y su gente (Ministerio de Comunicación e Información, citado en Bermúdez y Sánchez, 2009: 564).

Desde la perspectiva del desarrollo y la democracia cultural, la gran debilidad de la Misión Cultura proviene de su manera populista y esencialista[6] de concebir las identidades y la cultura, tendiendo a anular la posibilidad de construir ciudadanos responsables de su destino, ya que al mantenerlos en la búsqueda de una identidad perdida, no les permite reconocerse en el presente con una cultura y una identidad cambiante y dinámica, que incluso supere la idea dominante del mestizaje y tome en cuenta los constantes procesos migratorios experimentados durante el Siglo XX y lo que ha transcurrido del XXI. La otra gran debilidad está relacionada con las prácticas clientelistas y su contribución al culto a la personalidad del Presidente de la República, obstaculizando el desarrollo cultural de las comunidades. Al respecto, es importante apuntar que esta misión ha sido cuestionada por sus propios estudiantes, quienes han reclamado públicamente al gobierno mayor calidad de la educación,

[6] Identidad esencial equivale a decir inmutable (García Martínez, A., 2008: 9). Al estudiar las identidades en América Latina, Mario Sambarino (1980) señala el sin sentido de buscar un esencialismo en este continente o en alguna de las naciones latinoamericanas, pues en los entes, entidades y entificaciones históricas no puede hablarse de esencias. Al respecto, afirma que "América Latina" es una designación histórica, geo-político-cultural; una entificación, identificable según coordenadas interpretativo-estimativo-normativas diferentes desde el punto de vista de agrupamientos humanos diferentes, así sean de países que la integran o de países ajenos. Es el nombre particular de una macro-área geográfica y del peculiar entrelazamiento de los contenidos culturales ahí existentes. De esto puede extraerse una conclusión que también es válida para cada país constituido en una unidad individualizable: no es aplicable ni al conjunto ni a cada país la noción de "esencia". (p.73)

y han denunciado problemas de corrupción y tráfico de influencias para conseguir el título (Bermúdez y Sánchez, 2009: 564-565).

Consecuente con su ideología y concepción del aspecto cultural, en lo referente a los medios de comunicación el Estado comenzó a jugar un rol mucho más protagónico de lo que hasta entonces el país estaba acostumbrado, pero con unas políticas y acciones que distan mucho de la propuesta que representó el proyecto RATELVE. Así, a partir de 2002 el Gobierno plantea la necesidad de defenderse de lo que llamó "guerra mediática" por parte de los medios privados, y que con el tiempo se ha convertido en un proyecto de agrupación de medios "públicos" en lo que se ha llamado el Sistema Bolivariano de Comunicación e Información (SIBCI), dado a conocer en febrero de 2013 en el marco del lanzamiento de la señal de la televisión digital abierta gratuita (TDA) y que claramente apunta a la conformación de una hegemonía comunicacional (Bisbal, 2015: 20).

En una década aproximadamente el Gobierno ha logrado contar con una red de 13 canales de televisión, siendo uno de ellos (Telesur) de alcance internacional en asociación con Cuba, Bolivia, Ecuador, Nicaragua, Uruguay y Argentina (en el que Venezuela tiene un capital mayoritario). A estos habría que sumarle el canal de la Asamblea Nacional que, si bien está adscrito al Poder Legislativo, su programación responde a la posición oficial del Gobierno y del Partido Socialista Unido de Venezuela (Bisbal, 2015: 21).

En el sector de la radio, el Gobierno posee: el circuito de Radio Nacional de Venezuela, que cuenta con 11 estaciones en la banda A.M. y un servicio informativo en onda corta que cubre buena parte del continente, incluyendo Centroamérica, el Caribe y Estados Unidos; el circuito YVKE Mundial, que alcanza todo el país a través de 4 estaciones en banda AM; Radio Tiuna, de frecuencia modulada, ubicada en Caracas y perteneciente a la Fuerza Armada Nacional Bolivariana, que a su vez cuenta con cuatro filiales en el estado Apure, tres en el estado Táchira, cuatro en el estado Zulia, una en Amazonas y una en Nueva Esparta. Hay que mencionar también a Radio del Sur, hermana de Telesur, y la radio de la Asamblea Nacional (Bisbal, 2015: 21-22).

En lo referente a la creación de contenidos y generación de noticias, el Gobierno le cambió el nombre a la agencia Venpress y formó la Agencia Venezolana de Noticias, con

corresponsalías en todo el territorio nacional y en otras latitudes fuera de las fronteras venezolanas (Bisbal, 2015: 22).

En lo que respecta a los nuevos medios, desde 2003 el Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información cuenta con una gama de páginas web de los distintos órganos del aparato estatal, de los medios de comunicación estatales tradicionales y una referida a la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos, todas dispuestas en red. Además, a partir de mayo de 2010, el Gobierno comenzó a participar en las redes sociales, y ese mismo año lanzó el Proyecto Canaima Educativo dirigido a las escuelas bolivarianas (Bisbal, 2015: 22).

En el ámbito de las telecomunicaciones, se renacionalizó la CANTV, con lo cual el Estado pasó nuevamente a tener el control de la telefonía y de todo el ramo de telecomunicaciones e informática en general, dominando el transporte de voz, datos y video, al ser no solo regulador a través de Conatel, sino también operador. En este sentido, en lo que respecta a la conexión a Internet, las políticas gubernamentales han hecho que este servicio sea lento, inestable y costoso. Sobre esto, el periodista Luis Carlos Díaz, en 2013, escribió:

> Una de las muestras más patéticas de nuestra pobreza de conexión es que la mayoría de los usuarios que se quejan lo hacen por no poder mandar tweets, actualizar su Facebook, buscar una tarea en Wikipedia o subir una foto. En realidad, el ancho de banda que consumen estas actividades es bajísimo. Esa es apenas la demanda de un usuario básico de la incipiente Web 2.0. Parecen discusiones de 2005-2007. Ni siquiera nos damos la oportunidad de exigir buenas conexiones para colgar o ver videos en alta definición, realizar videoconferencias con 10 personas a la vez, innovar en salas de educación a distancia con alto consumo de datos, o enviar grandes paquetes de imágenes (como hacen los fotógrafos). La gente no extraña lo que no conoce. (Díaz, 2013)

Las afirmaciones hechas por Díaz en 2013 son ratificadas por el portal Finanzas Digital en junio de 2015, ubicando a Venezuela en el puesto 14, de 15 países de América Latina, en cuanto a velocidad de conexión (Chourio, 2015).

El porcentaje de conectividad en Venezuela, según cifras de Conatel al cierre del tercer trimestre de 2015, es, en promedio, de 34% de suscriptores, aumentando a 61% al incluir a los usuarios que, al contar con planes de datos, se conectan a través de la telefonía móvil (Conatel, 2015).

Las razones de esta situación se identifican al evaluar el desempeño del Gobierno, tanto en sus políticas como en sus acciones. En el año 2000, Conatel generó un ambiente optimista en torno al sector de las telecomunicaciones, luego de haber logrado vencer el monopolio que hasta entonces detentaba CANTV, haber aprobado también una ley innovadora y haber establecido puentes con la empresa privada. A esto se le suman las inversiones y proyectos que el mismo gobierno promovió en esa área, logrando llamar la atención de las grandes empresas de telecomunicaciones para participar en su desarrollo. Sin embargo, posteriores decisiones en materia económica, además de los conflictos políticos generados, acabaron con el optimismo reinante al comienzo del siglo XXI. Así, el gobierno cambió radicalmente su forma de concebir al sector telecomunicaciones, pasando Conatel de un rol técnico y regulador del espectro a otro más controlador sin una visión técnica del sector y con proyectos para crear especies de comunas en telecomunicaciones. Además, se estableció la recaudación del 1% de los ingresos brutos del sector privado para un fondo de desarrollo para los más desposeídos, y el Gobierno se dedicó a hacer inversiones en infraestructuras que para nada beneficiaban a los ciudadanos, lo que derivó en un estancamiento del sector (Peña, 2013: 86-88).

En 2005, junto a Procompetencia, Conatel evitó la compra de Digitel por parte de CANTV (que para entonces pertenecía a un grupo de empresas privadas), alegando monopolio y disminución de la competencia en el sector, lo que a largo plazo jugó en contra de los objetivos del gobierno pues, de haberse concretado esa negociación, al estatizar (nuevamente) la CANTV, esta hubiese tenido el control de más del 70% del mercado móvil del país (Peña, 2013: 89).

A pesar de que en el año 2000 el gobierno había tomado la decisión de hacer del uso de Internet una prioridad, nueve años más tarde, y de forma extraña, decide que el acceso a Internet es algo suntuoso y que, por esa razón, se debe restringir su uso en la administración pública y frenar las contrataciones de servicios, lo que significó un duro golpe para los proyectos que aún estaban en pie (Peña, 2013: 90-91).

En octubre de 2009, Venezuela adopta el estándar de TV Digital Terrestre híbrido Brasil - Japón, pero no es sino hasta el mes de mayo de 2013 que se despliega el servicio en 13 ciudades, a las cuales llega con discriminación (Globovisión y Vale TV, entre otros canales,

no fueron invitados a participar). A la fecha, muy pocos disfrutan de la Televisión Digital, pues los contenidos y canales, piezas clave en la evolución, no son atractivos ni abundantes (Peña, 2013: 91).

Por otro lado, desde el año 2009 el país cuenta con el satélite Simón Bolívar, conocido internacionalmente como Venesat-1, administrado por el Ministerio del Poder Popular para la Ciencia y la Tecnología a través de la recién creada Agencia Bolivariana para Actividades Espaciales de Venezuela (ABAE), con el fin de llevar las comunicaciones a más rincones y, de esa forma, mejorar la calidad de vida de los venezolanos. Sin embargo, el proyecto no ha sido tan impactante como se esperaba y no se han desarrollado las propuestas que este conllevaba en temas como tele-educación y tele-medicina, entre otros. En esa misma línea, en 2012, se puso en órbita el segundo satélite de observación remota, llamado Francisco de Miranda, con la intención de hacer un mapa topográfico de la nación y comenzar a contribuir con la cartografía nacional, pero, de las más de 350 fotos diarias que puede tomar el aparato, los venezolanos apenas han visto un par, con lo cual, el esfuerzo en investigación para el desarrollo del país en temas de cartografía nacional, suelos, aguas, etc., sigue sin ejecutarse (Peña, 2013: 90).

En lo que a Prensa se refiere, el Gobierno cuenta con diarios de circulación nacional como el Correo del Orinoco, que cuenta con edición en inglés encartada y publica una revista semanal de contenido político, y otros que son de distribución gratuita, tales como: Ciudad CCS, Ciudad VLC, Ciudad Mcy y Ciudad Petare, en los cuales se invisibiliza aquella parte del país que no está con el "proceso". Por su parte, el sistema masivo de revistas dominicales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, busca reafirmar un modelo cultural sustitutivo del anterior, de carácter "consumista, individualista, imperialista y capitalista". Se trata de "la reinstalación y promoción en la vida cotidiana de valores, ética e ideología bolivarianos y socialistas", para lo cual han constituido la Fundación Imprenta de la Cultura, desde donde se publican temas de historia, ensayo, narrativa, poesía, textos infantiles, pedagogía, ciencia, tecnología popular, comunicaciones, discursos presidenciales, afiches alusivos a determinadas fechas y conmemoraciones, entre otros, alineados con la línea política del Gobierno (Bisbal, 2015: 24-25).

En lo que respecta a la parte cinematográfica y proyecciones audiovisuales, el gobierno también tiene una marcada presencia, al haber conformado la Plataforma de Cine y Medios

audiovisuales que abarca la Fundación Cinemateca Nacional, Fundación Villa del Cine, Distribuidora Amazonia Films, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, Centro Nacional del Disco, Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional, Fundación Nacional de Fotografía de Venezuela y Alba Ciudad. También formó la Escuela Popular Latinoamericana de Cine y Televisión, adscrita al canal VIVE TV, con el fin de producir contenidos para alimentar la parrilla programática de los medios radiotelevisivos gubernamentales y comunitarios (Bisbal, 2015: 25).

Por otro lado, en la aplicación de la hegemonía comunicacional jugó un papel muy importante el programa dominical radiotelevisivo *Aló, Presidente*, producido por el Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información y conducido por el Presidente de la República, el cual se transmitió durante 13 años, y el más largo duró aproximadamente 8 horas. A esto hay que sumarle las transmisiones conjuntas de radio y televisión, comúnmente conocidas como cadenas, para las cuales la Ley Orgánica de Telecomunicaciones facultó al Presidente de la República a suspender la programación regular de los medios audiovisuales, tanto públicos como privados, cuando lo considerara necesario, para transmitir de manera gratuita mensajes y alocuciones oficiales. Para el año 2012 ya se había transmitido más de 1641 horas de estos mensajes. Por su parte, y en este mismo sentido, la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos obliga a los medios a difundir mensajes gubernamentales gratuitos (Bisbal, 2015: 25-26).

La estrategia de hegemonía comunicacional también ha llegado al sector de los medios comunitarios y alternativos, con una dirección propia dentro del Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información. Según fuentes oficiales, hay 244 radios comunitarias, 36 televisoras comunitarias y 120 periódicos comunitarios, lo que da un total de 400 medios en ese sector. Algunas investigaciones recientes han demostrado que, en distintas partes del país, muchos de estos medios y sus contenidos responden a las políticas gubernamentales bajo la expresión política-ideológica en la "construcción de la patria socialista" (Bisbal, 2015: 26-27).

La conformación de este inmenso aparato de comunicaciones "públicas" se enmarca, en primer lugar, en los contenidos de dos documentos clave que sirven para entender el conjunto de políticas y acciones diseñadas en el área de la comunicación y que poco a poco se han venido concretando. El primero fue dado a conocer en el año 2004 y se le conoce con el

nombre de *La nueva Etapa, el Nuevo Mapa*, y el segundo documento se expuso en el año 2007 bajo el título de *Proyecto Nacional Simón Bolívar*, también conocido como *Primer Plan Socialista 2007-2013*. En estos documentos se exponen lineamientos de políticas para el país y en el área de las comunicaciones destacan: Desarrollar el Nuevo Orden Comunicacional y hacia la democratización del espacio radioeléctrico; potenciar las capacidades comunicativas del Estado; reforzar el empoderamiento popular en materia comunicacional; el control social hacia los medios masivos de comunicación; fortalecer los medios de comunicación e información del Estado y democratizar sus espacios comunicativos; fortalecer la red de medios de comunicación alternativa. Políticas comunicacionales que se orientan, junto con otras iniciativas gubernamentales en distintas áreas de la vida del país, hacia la vía de lo que el Gobierno ha dado en llamar "la construcción del socialismo del siglo XXI" (Bisbal, 2015: 27).

Estos documentos, que sirvieron de base para la conformación de lo que se podría llamar un "nuevo régimen comunicativo público", han sido desplazados y complementados por el Segundo Plan Socialista, que lleva por nombre *Plan de la Patria (2013 – 2019)* y en el cual las comunicaciones siguen ocupando un lugar de importancia. Allí, en consonancia con el anterior plan, se declara "seguir construyendo la soberanía y democratización comunicacional" por medio de un conjunto de sub-objetivos, como: fortalecer el uso de los medios de comunicación para impartir valores bolivarianos; garantizar el derecho popular a la información veraz; actualizar tecnológicamente la plataforma comunicacional del Estado y moldear los medios de comunicación nacionales con la defensa de la patria y en consonancia con los valores socialistas (Bisbal, 2015: 27-28).

Entre los Objetivos Estratégicos y Generales en materia de comunicación, están: fortalecer los sistemas de comunicación permanente que permitan la interacción entre las instituciones públicas y el Poder Popular para la construcción colectiva del nuevo Estado Socialista; impulsar el nuevo orden comunicacional de nuestra América, con especial énfasis en los nuevos sistemas y medios de información regionales y en el impulso de nuevas herramientas comunicacionales; fortalecer Telesur, garantizando una mayor presencia regional y mundial; expandir el alcance de La Radio del Sur como herramienta comunicacional para la visibilización de los procesos políticos de la región; fomentar las redes de cadenas informativas alternativas y comunitarias en la región, así como las redes sociales; difundir de forma permanente información veraz producida por los países del ALBA (Alianza

Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América) y países aliados del sur; garantizar la producción permanente de contenidos, para difundir a través de medios de comunicación regionales los avances económicos, sociales, políticos y culturales de la Revolución Bolivariana; desarrollar capacidades de producción de contenidos audiovisuales en formato digital desde y para la puesta en marcha de la Televisión Digital Abierta (TDA) a nivel nacional y para el intercambio regional; llevar a niveles no vitales la conexión de Venezuela con las redes de comunicación e información dominadas por las potencias neocoloniales; eliminar la dependencia de sectores estratégicos para el desarrollo nacional de redes de comunicación e información controladas por las potencias neocoloniales (Bisbal, 2015: 28-29).

En el ámbito de los medios de propiedad privada, fue un hito el cierre de Radio Caracas Televisión (RCTV) en 2007, que para ese momento era el canal de televisión de cobertura nacional más antiguo de Venezuela, y que mantuvo una posición crítica al gobierno de Chávez. A partir de allí, en los demás canales se impuso cierta autocensura, o los antiguos dueños han vendido sus acciones, en algunos casos a consorcios cuya identidad es difícil esclarecer. Así, han cambiado de propiedad al menos 25 medios de comunicación que abarca impresos, radio y televisión en nueve entidades federales del país: Amazonas, Anzoátegui, Barinas, Bolívar, Carabobo, Distrito Capital, Mérida, Monagas y Zulia. Se revisan los casos de: Cadena Capriles, El Universal, Globovisión, De Frente, El Sol, Extra, Catatumbo TV, El Oriental, Versión Final, Nueva Prensa de Guayana, Primicias, El Luchador, El Norte y varias empresas radiales. Cierre compulsivo de 32 emisoras en 2009 y posterior clausura de frecuencias a cuentagotas para ser otorgadas a los amigos del Gobierno con programaciones inofensivas (Díaz-Struck, 2015: 34-35).

En el caso del canal de noticias Globovisión, fue vendido en 2013 a empresarios relacionados con el sector bancario y asegurador, y con ello cambió su línea editorial e informativa. En el caso de la Cadena Capriles, que contaba con 70 años de trayectoria, la venta estuvo precedida de cierto misterio en torno a la identidad de los compradores y luego, periodistas destacados de esta cadena fueron renunciando progresivamente por estar en desacuerdo con la línea informativa y editorial impuesta, y por haberse incorporado a la plantilla personas afectas al partido de gobierno, tales como la exdiputada Desireé Santos Amaral (Bisbal, 2015: 29-30).

Desde inicios del año 2014 la situación se ha vuelto crítica para los medios impresos por la falta de papel e insumos para la impresión. El problema se debe al retraso en la adquisición de divisas para la importación, en medio de un férreo control de cambios. Se habla de que el Gobierno tiene una deuda que ronda los 120 millones de dólares. Algunas fuentes señalan que todo se debe a un problema político por la línea crítica que han mantenido estos diarios (Bisbal, 2015: 30-31).

Desde octubre de 2014, por decreto presidencial (N° 458, publicado en la Gaceta Oficial N° 40.266), se crea el Centro Estratégico de Seguridad y Protección de la Patria (Cesppa), organismo adscrito al Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia. Su objetivo es el de: "unificar el flujo informativo sobre los aspectos estratégicos sensibles de la seguridad, defensa, inteligencia y orden interno, relaciones exteriores y otras instituciones públicas y privadas..." (artículo 7). El decreto le otorga la potestad, por el artículo 9, al presidente del organismo de "declarar el carácter de reservada, clasificada o de divulgación limitada a cualesquiera información". Igualmente se le fija entre sus objetivos "Administrar el Sistema Nacional de Opinión Pública". Este decreto, que formula de hecho la creación del CESPPA, generó gran preocupación en la opinión pública debido al carácter restrictivo contra el derecho a la información, y con ello resurgió el tema de la censura informativa (Bisbal, 2015: 31).

Todas estas acciones gubernamentales de dominación mediática y hegemonía comunicacional han estado dirigidas a establecer un marco de hierro conformado por un aparato de propaganda como nunca antes visto en Venezuela, que se ha convertido en una máquina de producción de identidad, con lo cual no solo se ha consolidado la hegemonía de uno de los bandos del conflicto político presente, sino que se ha hecho inflexión en la colonización del imaginario, con consecuencias e implicaciones profundas para la formulación del proyecto histórico nacional (Delgado-Flores, 2014: 125).

La exclusión heredada del desconocimiento hacia las mayorías como sujetos culturales durante casi todo el siglo XX, sumado al trato marginal que se le dio a los cada vez más importantes medios de comunicación en el diseño de las políticas culturales, y agravado por la hegemonía comunicacional impuesta por la revolución bolivariana, ha hecho que el contexto en el que la MAU le ha tocado desarrollarse, sea hostil y poco propicio para el éxito de iniciativas culturales locales, teniendo que recurrir con cierta frecuencia a estrategias de

sobrevivencia para hacer de este un proyecto viable. *En comunicaciones por las redes* sociales, voceros de este movimiento han catalogado esta situación de "apartheid cultural".

Sobre el Apartheid cultural, en la entrevista concedida para esta investigación, Álvaro Paiva afirmó que, a su juicio, la gestión cultural de este gobierno ha sido nefasta y ha instituido de facto dicho apartheid, ya que

> el único baremo para que un grupo viaje, para que un grupo tenga recursos, o para que un grupo sea apoyado, es que tenga una camisa roja y cante Uh, ah. Eso es un apartheid, y yo se lo digo con todas las letras, a todos ellos, incluso a los que son amigos. (Paiva, 2016. Comunicación personal)

Paiva (2016) señala que entre los apoyos que brinda el Ministerio de Cultura está el financiamiento de viajes y giras por diversos lugares tan lejanos como Japón o los países árabes. Así mismo, afirma que la MAU tiene más tiempo de creada, ensaya más y ha hecho mucho más por la música venezolana que muchos grupos adeptos al gobierno y, sin embargo, no recibe apoyo del Ministerio. A su juicio, debería haber una persona con criterio para que apoye este tipo de iniciativas, siguiendo otros estándares distintos a la afinidad política. Al respecto, reconoce que hay gente muy buena que se merece todo el apoyo que reciben, como, por ejemplo, Cecilia Todd y Lilia Vera, pero a su vez considera que Soledad Bravo o María Teresa Chacín, quienes no reciben ningún tipo de apoyo para asistir a festivales, también merecen un trato igual a las dos primeras. Para Paiva, lo más grave es que el Ministerio no acepta ningún tipo de crítica e induce al artista a permanecer callado, pues muchas veces no se trata de ser un opositor radical, sino que no se apoya a quien critica o cuestiona (Comunicación personal).

El término de Apartheid Cultural es utilizado por Carlos Delgado-Flores (2014) al referirse a la brecha existente entre el venezolano como sujeto cultural versus el venezolano como ciudadano republicano, que viene forjándose desde mucho antes de la llegada del chavismo al poder, y es producto de las contradicciones experimentadas en el proceso modernizador venezolano desde sus inicios (pp.120-121). Sin embargo, la acepción que Paiva le da a este término está referida a la exclusión del sistema de promoción y apoyo brindado por el Estado a los artistas que no se han sometido al gobierno chavista, lo cual muestra de alguna forma un rasgo del rentismo venezolano[7], donde el Estado, en su rol de administrador

[7] Para entender la problemática del rentismo venezolano, se recomienda leer la obra de Diego Bautista Urbaneja (2013): *La renta y el reclamo. Ensayo sobre petróleo y economía política en Venezuela.* En ella, este autor identifica el surgimiento del

de la renta petrolera, decide cómo y a quién asignará los recursos, y frente al cual los artistas quedan en una situación de alta dependencia ya que, como se vio anteriormente, las políticas culturales, tanto públicas como comerciales, no favorecen el desenvolvimiento independiente de los músicos. Esto no quiere decir que los músicos de la MAU muestren una conducta de dependencia de la renta, sino que es importante resaltar cómo el Estado refuerza el rentismo, creando desventajas para quien hace música de manera independiente.

Una vez conocida tanto la tradición en la que se inscribe la Movida Acústica Urbana, como el entorno político en el cual se desarrolla, es posible indagar cómo ha sido su proceso de producción y consumo cultural.

---

rentismo durante el trienio adeco (1945-1948) cuando el Estado asumió que su tarea principal era trasegar renta (principalmente petrolera) al resto de la sociedad, mientras esta última la asumía como una fuente tendencialmente inagotable de recursos por reclamar y repartir, y sobre la cual todos se sentían con derechos primordiales (pp.147-148).

CAPÍTULO VI
PRODUCCIÓN Y CONSUMO CULTURAL DE LA MAU

Consumo cultural de la MAU

Los procesos de consumo cultural no son más que prácticas culturales de producción de sentido, entendido esto como diferenciación social y distinción simbólica entre los grupos, o como sistema de integración y comunicación, o como escenario de objetivación de los deseos. De esta forma, más allá de la carga economicista que posee el término, el consumo cultural cobra otras connotaciones al relacionarlo con términos como recepción, apropiación, usos y significaciones, (Bisbal y Nicodemo, 2010: 147-148).

Desde este enfoque, se observa que la Movida Acústica Urbana se inicia como una práctica cultural poco masiva que, al desempeñarse en *jammings*, comienza a gozar de pequeñas audiencias conformadas principalmente por músicos, melómanos o amigos de músicos, manteniéndose fuera del circuito de grandes espectáculos y medios de comunicación.

Tal como señalan Bisbal y Nicodemo (2010), actualmente las industrias culturales conforman el eje fundamental de producción y consumo cultural de las sociedades, erigiéndose en estructurantes y constitutivas de la cultura mayoritaria e influyente (p.149). Por ello, los integrantes de la MAU, que desde temprano mostraron interés en proyectar su música tanto nacional como internacionalmente, emprendieron el camino de ganarse el gusto de las audiencias conquistando espacios en los medios de comunicación, lo cual no ha sido tarea fácil pues, si bien este colectivo contó desde sus inicios con un Jefe de prensa (rol desempeñado inicialmente por la comunicadora social Valentina Hidalgo y más tarde, en Rock and MAU, por Marcy Rangel Morales) la estructura de medios en Venezuela no facilita (ni antes ni ahora) la incorporación de propuestas estéticas novedosas. No obstante, el esfuerzo comenzó a dar algunos frutos y así, en el año 2009, el periodista Juan Carlos Ballesta ya relataba que:

> Por primera vez en mucho tiempo un conglomerado de jóvenes ligados a la música de raíz venezolana genera convocatoria de público y acapara atención

> mediática de forma regular. La MAU es –en sentido positivo- como un movimiento telúrico, un remolino, un torbellino en vía de convertirse en tsunami. (Ballesta, 2009: 36)

La dificultad para difundir su música en los medios de comunicación no ha sido algo exclusivo de la MAU, sino que afecta a muchos artistas locales, especialmente si la propuesta es innovadora. Esta situación obedece, por una parte, a la forma en que las audiencias de cualquier sociedad del mundo moderno, en su rol de ciudadanos y consumidores, se han relacionado con la música a partir de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, una causa más local obedece al divorcio que históricamente ha existido entre las políticas culturales y comunicacionales en Venezuela, que ha contribuido a anular la producción simbólica de la mayoría de los ciudadanos, aspecto este que se ha agravado luego por la imposición hegemónica del Socialismo del Siglo XXI.

Sobre la forma en que las audiencias se relacionan con la música y el arte en general, hace ya más de 70 años que Walter Benjamin planteó la incidencia de las entonces nuevas tecnologías de reproducción audiovisual en el *sensorium*[8], acercando, acelerando o retardando las representaciones del mundo, y abriéndolo así a una "naturaleza diferente" a la que ni el ojo ni el oído tendrían acceso sin esas prótesis. Así, con las nuevas tecnologías se fomentaron distintas prácticas o estados de recepción y percepción que Benjamin calificó de "recepción distraída" que, como tal, no exige una atención del público como en el arte convencional, pasando este a ser un examinador que se distrae (Yúdice, 2007: 20-21).

La recepción distraída le dificulta al músico captar el interés de las audiencias ante una propuesta que requiere atención, sensibilidad y conocimiento de las formas musicales. Sin embargo, desde que Benjamin formuló sus teorías, la diversidad musical no ha dejado de crecer y conquistar públicos en el mundo entero, pero para ello, las políticas educativas y comunicacionales insertas en las culturales siempre han contribuido en el fomento de la sensibilidad por distintos tipos de música. Estas políticas también han coadyuvado a lograr un balance en los medios de comunicación y las industrias culturales para poder expresar diferentes creaciones musicales indistintamente de la atención exigida. Tal como se desarrolló en capítulos anteriores, estas políticas han escaseado en Venezuela, por lo que es pertinente

[8] George Yúdice (2007) define sensorium como el conjunto de procesos de sensación, percepción e interpretación de información respecto del mundo (p.20).

hacer una revisión de las prácticas de los medios de comunicación, en lo que a la difusión musical se refiere, en el marco del desempeño de la Movida Acústica Urbana.

Con respecto a la radio, tal como afirma Fidel Pérez Varela (2013) el modelo que impera en el país es la radio recreativa–comercial (p.265), que se define:

> como aquella que podemos identificar en emisoras privadas y cuya programación está estructurada en torno a la diversión y el acompañamiento de los oyentes mediante la transmisión de contenidos que exigen bajo nivel de atención; por otra parte persigue la obtención de ganancias monetarias mediante la venta de espacios para la publicidad o el arrendamiento de los mismos para la transmisión de producciones de terceros. Se orienta a la conformación de una audiencia cautiva que pueda constituirse en *patrimonio* de la emisora y al mismo tiempo en argumento de venta de los tiempos dedicados a la publicidad. Incluye contenidos musicales de un mismo género o géneros afines y otros contenidos que se ajustarían al segmento de la población a la que se dirigen. (Pérez Varela, 2013: 266)

Esta misma investigación arroja que, en promedio, el 57,4% de la programación radial en Venezuela es de contenido musical (49,60% de lunes a viernes y 77% los fines de semana) (Pérez Varela, 2013: 237).

> Tal vez la omnipresencia de la música en la radio se deba a su bajo impacto en la estructura de costos y al bajo nivel de esfuerzo que supone, ya que la tecnología computarizada actual permite manejar una emisora prácticamente sin presencia humana, lo que nos han ratificado en numerosas emisoras de radio, donde nos han indicado que durante la madrugada todo el sonido que se escucha es manejado desde una computadora con un programa especializado para la gestión de este tipo de información. Reproducir música es económico para la empresa radiofónica – tanto en esfuerzo como en dinero- y progresivamente más económico en la medida en que la presencia de ese contenido aumenta en la programación semanal, a la par de la publicidad y de la transmisión de productos radiofónicos producidos por terceros, que en la mayoría también son musicales. (...) Como consecuencia de lo anterior podemos afirmar que el nivel de producción se relaciona, pues, de modo inversamente proporcional, con el porcentaje de la presencia de la música y los programas musicales en la programación radiofónica: a mayor presencia de música y programas musicales menos producción. (Pérez Varela, 2013: 240)

Para transmitir música de bajo costo y fácil consumo, las emisoras radiales deben apoyarse en la industria discográfica de tendencia global, dominada por tres empresas transnacionales conocidas como las *majors*. La principal estrategia de estas empresas ha sido desarrollar economías de escala, tanto a nivel nacional como internacional, y explotar

comercialmente solo aquellos productos musicales que tengan alguna posibilidad de éxito. De esta manera, "no tratan de vender todo lo que producen sino de producir todo lo que puedan vender", lo que genera indefectiblemente una tendencia hacia la homogeneización de los mercados musicales, en los que abundan productos con características similares (Calvi, 2007: 45).

Estas estrategias y procedimientos han dado como resultado lo que se conoce como la "cultura clónica", que no es más que la repetición ritualizada incesante de un abanico limitado de fórmulas, en el que la oscilante curva de las modas culturales aparece planificada e integrada a la estrategia de la oferta, condicionando además los gustos de los consumidores y disminuyendo la competitividad de las pequeñas empresas productoras locales (Calvi, 2007: 45-46).

En un contexto de creciente riesgo-país económico, que según JP Morgan llegó a ser el más alto del mundo en 2014 (Deniz, 2014), no es descabellado que las emisoras comerciales busquen bajar sus costos de producción y difundir música conocida y adaptada al gusto de los consumidores, alzándole las barreras de entrada al mercado a propuestas innovadoras y arriesgadas locales, como la ofrecida por la Movida Acústica Urbana. En este sentido, cabe preguntarse cuáles son los gustos de los consumidores en Venezuela.

Visto de forma general, según Bisbal y Nicodemo (2010) los gustos musicales de los venezolanos están definidos de la siguiente manera:

> El merengue, la salsa, el vallenato y la gaita son la música de mayor preferencia entre las personas con una media de "mucho" del 41 por ciento. Siguen luego, con un promedio del 29 por ciento para "mucho", la música criolla, la balada, el regaton(sic), la ranchera, el bolero y el joropo. Mientras que el bossanova y el jazz son la música menos preferida con apenas un 5 por ciento de "mucho" respectivamente. Estos gustos varían según las edades, la escolaridad, el nivel de ingresos, el lugar de origen o clase social a la que se pertenece y el tipo de ocupación. Allí vamos a encontrar algunas diferencias, pero también descubrimos gustos múltiples por diversos géneros musicales, es decir la realidad nos dice que hay "gustos diversificados e híbridos". (p.168)

Si bien la última afirmación de esta cita podría ser de interés para la proyección de la MAU, la preponderancia de la radio comercial en un entorno de alto riesgo-país, y sin políticas que hagan competitiva la producción local, dificulta la difusión de nuevas músicas

híbridas y experimentales. Sin embargo, justamente en este contexto la MAU ha emprendido la riesgosa tarea de presentar "propuestas estéticas originales que no repitan o sean apuestas a lo seguro" en las radios comerciales (Rodríguez, R., 2009).

A este modelo de radio recreativa-comercial imperante en Venezuela hay que agregarle un factor clave que es el referido a la "payola"[9], práctica llevada a cabo entre artistas y emisoras de radio, en las que aquellos le pagan a estas para que difundan su música repetidas veces con el fin de ganar mayores audiencias. Al respecto, Álvaro Paiva afirma que él no paga payola, pues no lo considera ético y, sin embargo, es de la opinión de que esta no afecta a la Movida Acústica Urbana, pues tanto la MAU como Rock and MAU no compiten en los mismos circuitos de los artistas que recurren a estas prácticas para poner a sonar su música en la radio comercial. Sobre esto, explica que los músicos locales que pagan payola lo hacen para luego ser invitados a participar en festivales que a la MAU no le interesa, o para ser contratados a tocar en fiestas privadas para las que, naturalmente, se buscan perfiles distintos a los de la Movida Acústica Urbana.

Paiva declara que la MAU ha hecho sus conciertos de forma independiente, buscando sus propios patrocinantes y vendiendo sus entradas, y el éxito que ha obtenido se debe a que su fórmula ha funcionado al ofrecer una música original que ha llamado la atención de un segmento del mercado, así como también ha acusado recibo de sus fracasos cuando no ha logrado la convocatoria esperada. También señala que, seguramente, todas las bandas participantes de Rock and MAU, en algún momento se han apalancado en la payola para dar a conocer sus temas en las audiencias. Al respecto, afirma que la radio no tiene misterios y que todo artista que quiera que sus temas suenen sistemáticamente por ese medio, paga payola. Al afirmar esto, aclara que esto no solo funciona así en Venezuela, sino en todo el mundo, y que los artistas lo ven como una promoción equivalente al pago de una valla publicitaria y por ello no se plantean un conflicto ético al respecto. Pero para Paiva sí representa un dilema ético y por ello es categórico al aseverar:

---

[9] *Payola* es una contracción del verbo inglés *pay* (pagar) y la marca comercial *Victrola*, la última aludiendo al famoso fonógrafo de la compañía RCA Victor de principios del siglo XX. El término alude a la exigencia u ofrecimiento de pago por parte de los dueños de emisoras de radio, productores o musicalizadores, a cantantes o agrupaciones musicales para colocarlos en la pauta de transmisión. El monto del pago o extorsión varía dependiendo del nivel de audiencia de la emisora. La base de esta práctica se puede encontrar en la necesidad de los artistas y agrupaciones musicales de que sus temas suenen en la radio, para así tener difusión, darse a conocer y obtener importantes contratos. Igualmente, la frecuencia de emisiones de una canción en la radio puede influir en el aumento de ventas de la misma (Payola, s.f.)

> Yo creo que lo que yo hago, honestamente, es arte y tiene una significación personal, a lo mejor yo soy exagerado y dramático como suelo ser, intenso, y necesariamente me lo tomo de una manera febril, pero a lo mejor dentro de unos años cambio de opinión, pero ahora mismo pienso eso. No me imagino a Reverón pagando a una galería para que exhibiera sus cuadros (...) no me lo imagino y yo no, no me interesa, pues. Para algo estudié 15 años todo esto y sigo estudiando. (Paiva, 2016. Comunicación personal)

Las afirmaciones de Paiva acerca de la payola coinciden con lo publicado en Wikipedia sobre el tema, que hace referencia a prácticas de este tipo desde los años 20 del siglo XX y que, incluso recientemente, involucra a las principales empresas discográficas en Estados Unidos y el mundo (Payola, s.f.).

A pesar de ello, Paiva confiesa que los músicos de la Movida Acústica Urbana tienen tanto o más trabajo que aquellos que pagan payola, y se lo atribuye a que han hecho una labor seria y a que el camino tomado, aunque ha sido más largo, también ha sido más sólido. Al respecto, declara que los factores que sí afectan a la MAU son la ignorancia, el desconocimiento de la música venezolana, los prejuicios, y en ese sentido no cree que las audiencias de su música se incrementen por sonar día y noche en la radio. Esto lo hace estar satisfecho con la frecuencia con que hoy día ponen los temas de Rock and MAU en la radio, pues las emisoras que los difunden, lo hacen en buena pro y sin intereses ocultos, y a su vez considera que, para aumentar sus audiencias, hace falta atender otras variables como las antes mencionadas, relacionadas con la educación y las actitudes del público (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Al preguntarle en qué emisoras ponen frecuentemente los temas de Rock and MAU, Paiva responde que en todos los circuitos del Grupo Unión Radio, así como en el Circuito Líder, Hot y, antiguamente, en Ateneo FM (cuando esta última existía), entre otras. A su vez, ha observado que no la difunden en estaciones, tales como Radiorama stereo o las emisoras del Circuito Nacional Belfort, y al respecto aclara que posiblemente sea por desconocimiento y no por mala intención, y reconoce que poco a poco "la gente va cediendo y va entendiendo" pues hasta el momento no ha sabido de nadie que, conociendo el proyecto de la MAU, la califique de mal hecha o superficial. Afirma que posiblemente haya productores de radio que no les guste el resultado de la MAU, pero que aun así, reconocen el trabajo serio que hay detrás de esta, y por lo tanto están dispuestos a que suene en sus espacios radiales (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Vale destacar que desde sus inicios, la MAU logró el apoyo del Grupo Unión Radio, que le ha patrocinado numerosas presentaciones y proyectos, y ha transmitido algunos conciertos por la señal de Onda 107.9. Sin embargo, cabe resaltar que estas transmisiones se han emitido los fines de semana, cuando, según Aguirre y Bisbal (2010), el consumo radial baja a niveles insignificantes entre apenas 1% y 3% (p.164).

Las producciones discográficas de la MAU han sido clave para difundir la música en la radio y distribuirla entre los consumidores. Estas han sido producto de la autogestión (algunas de ellas con el apoyo y patrocinio de instituciones y empresas, como la Fundación Seguros Caracas o el hoy desaparecido Grupo Econoinvest) o han sido llevadas a cabo por pequeñas empresas productoras que cabrían dentro de la denominación de *Indies*[10], como es el caso de Cacao música (editora musical de breve existencia fundada por el beisbolista Bob Abreu y el músico y productor radial Omar Jeanton), así como de Guataca Producciones (empresa creada por el músico Aquiles Báez y el empresario Ernesto Rangel). En cuanto al soporte gubernamental, si bien la MAU no ha recibido apoyo de ninguna institución del Estado, vale destacar que la primera producción del ensamble enCayapa contó con el apoyo del Ministerio de la Cultura. Por su parte, en lo referente al fomento de las grandes empresas de la industria musical, ninguna de las producciones discográficas han sido promovidas o apoyadas por las *majors* o alguna empresa de dimensiones regionales o continentales.

De las tres (3) producciones discográficas que la MAU ha lanzado al mercado (Movida Acústica Urbana en vivo, Rock and MAU 1 y Rock and MAU 2) Paiva no lleva una contabilización minuciosa y exacta de las ventas, y al estimarlas, se le dificulta la cuenta dado que algunos ejemplares los han obsequiado como parte de promociones generadas por alianzas con marcas comerciales y que, por otro lado, las ventas por ichamo.com (en bolívares) y Amazon y iTunes (en dólares) se pueden hacer por cada canción detallada o el álbum completo, sin que los músicos reciban mayor información de parte de estas plataformas de venta más allá de los montos vendidos. Sin embargo, él estima que el álbum más vendido ha sido Rock and MAU 1, y de manera on line, Rock and MAU 2.

---

[10] Las *indies*, contrarias a las *majors*, son las empresas con escasas cuotas de mercados, que no son propiedad de las grandes discográficas aunque a veces mantengan acuerdos de distribución con ellas. Las indies, generalmente, se especializan en la fase de exploración inicial de nuevos artistas (Calvi, 2007: 41).

Por otro lado, en lo referente a la piratería, Álvaro Paiva no percibe que esta práctica socave el movimiento pues, a su juicio, la gente va a los conciertos de Rock and MAU y si le gusta, compra el disco, por lo que dice no conocer a nadie que lo adquiera de forma pirata. A quienes intentan bajar su música por internet sin pagar, comenta que les hace una campaña de denuncia tan fuerte por twitter, que los hace sentir mal, y así estos terminan comprando el disco en físico o los temas por la web, ya que por ichamo.com se puede comprar la música detallada a precios bastante módicos.

Vale destacar que en Venezuela la piratería se ha tornado un grave problema para la industria discográfica y para toda aquella que involucra aspectos de copyright. Según el SENIAT (Servicio Nacional de Impuestos y Administración Tributaria), a pesar de que Venezuela cuenta con una Ley sobre Derecho de Autor, ya en el 2004 el 85% de los discos de música vendidos eran piratas (González, 2013).

Más allá de las prácticas de payola y piratería, según Yúdice (2007), la industria de la música, conformada por el sector discográfico y los medios tradicionales de comunicación, principalmente la radio, está determinando apenas el 20% de lo que se escucha en el mundo, siendo el otro 80% producto de hibridaciones que representan una verdadera *world music,* difundida, compartida y consumida a través de las redes, música se escapa de los cauces del *marketing* y de la nostalgia del folclore (p.51). Pero dadas las deficiencias en el servicio de tecnologías de comunicación en Venezuela, tanto el sector discográfico, como la radio y los medios de comunicación tradicionales, siguen siendo determinantes para difundir la música y moldear el gusto de las audiencias en este país.

En este sentido, para comprender cabalmente el contexto en el cual se ha desenvuelto la MAU, es importante retomar el aspecto de la radiodifusión. Al respecto, además del recreativo-comercial, Pérez Varela (2013) plantea otros dos modelos de radio en Venezuela: la radio cultural y la radio integral. La primera, aunque sin fines de lucro, puede ser de propiedad privada o pública,

> y se plantea cultivar a los oyentes y/o sensibilizarlos hacia contenidos no comerciales, que exigen alto nivel de atención. Muestra un estilo calificable como sobrio, y difunde programas acerca de arte, literatura, poesía, música predominantemente no comercial de diversos géneros y afines. No transmite publicidad, y la inclusión de empresas, instituciones, servicios o productos se limita al patrocinio de espacios. (pp.266-267)

Por su parte, la radio integral es principalmente de propiedad pública, no transmite publicidad ni patrocinios y se caracteriza por tener una programación amplia y diversa. Incluye contenidos tanto de interés comercial como de naturaleza experimental, o de un valor meramente artístico. Va dirigida a una audiencia multietaria y de distintos niveles socioeconómicos. En lo que respecta a la música, transmite diversos géneros, orígenes y épocas, poniendo énfasis en composiciones de la región donde se ubique (Pérez Varela, 2013: 267).

El estudio de Pérez Varela (2013) muestra una existencia casi nula de las radios culturales e integrales en el país. Cabe destacar que la Emisora Cultural de Caracas, la cual es de naturaleza privada y fue identificada por el estudio como la única radio cultural en la ciudad Capital, fue prácticamente desaparecida del dial. A su vez, las radios catalogadas como Integrales, son solo dos: Activa 103.9 y Radio Nacional 91.1, ambas pertenecientes al Estado (p.265), y, por lo tanto, en línea con el aparato propagandístico y la hegemonía comunicacional y cultural impuesta por el gobierno.

En este contexto, un aspecto que podría considerarse positivo es la aprobación y aplicación de la Ley Resorte en el año 2004, que entre otros elementos obliga a las emisoras comerciales a destinar un porcentaje de su programación (incluyendo la musical) a producciones locales y folklóricas. Sin embargo, esto no ha tenido mayor impacto en movimientos como la MAU, pues es una ley que regula la difusión, sin apuntar a la formación de un capital cultural compartido que aumente el interés de mayores audiencias.

En lo que respecta a la radio web, si bien en esta investigación no se hace una búsqueda exhaustiva de ese sector, Paiva Bimbo declaró que, en efecto, le obsequia las producciones discográficas a aquellas emisoras web que han establecido contacto con la MAU. Esto, sin tener un estimado de cuántas lo han hecho (Paiva, 2016. Comunicación personal).

En lo que respecta a la Televisión, la escasez de programas musicales desde años antes que se fundara la MAU, no ha permitido la conquista de espacios en ese medio de comunicación. El único programa que hasta hace unos meses promovía y difundía la música local se llamaba *Cuando las ganas se juntan*, surgido en 2013 y conducido por Betsimar Díaz (hija del reconocido cantautor venezolano, ya fallecido, Simón Díaz), quien invitó a algunos

miembros de la Movida Acústica Urbana para presentar sus propuestas, y uno de ellos, Eric Chacón, era el flautista oficial de la banda musical del programa. Además, en marzo de 2014, se presentó al aire la MAU junto a Servando Primera, a propósito de la grabación que hicieron del tema *En el sur* para la segunda producción discográfica de Rock and MAU.

En el caso de los medios escritos, la Movida Acústica Urbana ha mostrado una exitosa relación con la prensa, consiguiendo que los principales diarios de la ciudad, tales como, El Nacional, El Universal y Últimas Noticias, entre otros, publiquen las convocatorias a sus conciertos, reseñen los eventos ocurridos y hagan entrevistas a sus integrantes. Un factor clave de este éxito ha sido el apoyo recibido por los periodistas culturales de esos diarios, así como el haber contado desde sus inicios con un Jefe de prensa.

Por otro lado, la Revista La Dosis, especializada en música fundada por Juan Carlos Ballesta y Xabier Landa, además de divulgar todas las iniciativas independientes lanzadas por los integrantes de la MAU, en su edición número 4 del año 2009 publicó un prolijo reportaje sobre este movimiento musical, subtitulándolo como "un sismo con epicentro en Caracas" (Ballesta, 2009: 34). También, en el número 28, publicado en 2013, le dedicó la portada y las páginas centrales al Rock and MAU, subtitulándolo como "una simbiosis necesaria" (Ballesta, 2013: 28).

En lo que respecta a las redes sociales, estas han sido clave para que la Movida Acústica Urbana pueda mercadear y difundir su música, así como para establecer un contacto con sus audiencias, aprovechando que, como señala García-Canclini (2006), estas herramientas producen cada día más espectacularización a distancia, combinando mediatización e interconectividad (p.173). Así, en sus inicios, la red utilizada por la MAU fue Myspace.com, pero dado que esta red tuvo su auge y caída, a la vez que surgieron nuevas plataformas, el movimiento musical migró a (1) Twitter, con la cuenta @MovidaAcUrbana, que para el 07 de enero de 2016 contaba con 16.283 seguidores; (2) Facebook, con la página que lleva su mismo nombre (Movida Acústica Urbana) y que al 07 de enero de 2016 era seguida por 3.717 personas; y, posteriormente, (3) Instagram, igualmente con la cuenta @MovidaAcUrbana, seguida para el 07 de enero de 2016 por 5011 personas. También cuenta con el dominio web www.lamau.com, pero esta dirección remite al usuario a la página de Facebook.

Estas cuentas en las redes sociales han servido al movimiento para promocionarse, comunicarse e interactuar con el público: compartiendo fotos de los ensayos y eventos; animando a las audiencias a través de la difusión de videos, tanto promocionales como de eventos pasados; anunciando rifas y promociones; informando sobre próximos conciertos e, incluso, excusándose por las suspensiones. También, a través de ellas, se han respondido dudas, inquietudes, reclamos y halagos de los seguidores.

Youtube ha sido otra herramienta utilizada para estar presente en las redes sociales, pero con una variante: el canal que pertenece a la Movida Acústica Urbana lleva por nombre Rock and MAU, mostrando un tratamiento distinto al de las otras redes en las que, a pesar de la mutación del movimiento a finales de 2011, han mantenido su identidad de MAU. Así, el canal de Youtube *Rock and MAU* fue creado el 28 de enero de 2012 y allí se han compartido numerosos videos, principalmente publicados por terceros que dan muestra de sus actividades y eventos. Al 07 de enero de 2016 este canal contaba con 1.278 suscriptores y 99.093 visualizaciones (Rock and MAU, 2012).

En las búsquedas generales dentro de Youtube se pueden encontrar diversos videos con desiguales niveles de calidad que han sido publicados por usuarios independientes a la MAU que, mostrando interés por su música, han querido compartirlo en esta red. Entre las publicaciones más resaltantes está el documental *Movida Acústica Urbana "MAU: más que cuatro, maraca y rock"* (Documental MAU, 2012), dirigido por Germán López; y el video hecho por la productora Point Media Label (de la que forma parte Rodrigo Gonsalves, vocalista de Viniloversus), llamado *Rock & MAU, una noche en las Ríos Reyna* (Point Media Label, 2014), que relata la experiencia del concierto llevado a cabo en esa sala, en mayo de 2013.

Álvaro Paiva relata que ha sido muy buena la interacción con el público a través de las redes y que los seguidores manifiestan su gusto por lo divertido y poco convencional de los mensajes que, según él, se han caracterizado por su forma sincera, sin respuestas genéricas y con mucho sentido del humor, incluyendo el humor negro, buscando siempre hacer notar que son los mismos integrantes quienes responden. De hecho, para el manejo de las cuentas, la MAU no ha utilizado community manager, sino que la mayoría de los mensajes los ha emitido Paiva y, mientras estuvo como jefe de Prensa, Marcy Rangel. Al respecto, Twitter es

la red social que el Movimiento ha encontrado como la más efectiva (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Las redes sociales representan una ventana para que cualquier artista pueda difundir su obra sin limitarse a los medios de comunicación tradicionales, y además, en el caso de la MAU, es una acción coherente con su identidad juvenil, ya que son los jóvenes quienes pertenecen al grupo de los nativos digitales[11], y es un mecanismo natural en un país que muestra un uso de Internet por encima del promedio latinoamericano, a pesar de que, como se mencionó en el capítulo dedicado a las políticas comunicacionales, el servicio es más lento y débil que el promedio de todos los países de América Latina.

Es importante destacar que la forma en que los jóvenes consumen actualmente la programación televisiva hace que el medio de comunicación Televisión no sea el ideal para la difusión de la música de la MAU, pues, tal como afirma Jesús Martín-Barbero:

> la programación televisiva se halla fuertemente marcada (...) por la discontinuidad que introduce la permanente fragmentación –cuyos modelos en términos estéticos y de rentabilidad se hallan en el videoclip publicitario y el musical- y por la fluida mezcolanza que posibilita el zapping, el control remoto, al televidente, especialmente al televidente joven ante la frecuente mirada molesta del adulto, para armar "su programa" con fragmentos o "restos" de deportes, noticieros, concursos, conciertos o films. (Martín-Barbero, 2002)

Al hablar de jóvenes, hay que referirse a la identidad juvenil de la MAU, y conviene revisar este aspecto en el marco de la producción y consumo de su música, así como de su discurso que busca conectarse con la juventud venezolana.

MAU: identidad juvenil e identidad venezolana en el consumo cultural

Álvaro Paiva relata que con la idea de Diego *El Negro* Álvarez de hacer Rock and MAU, "por fin" pudieron llegarle directamente a unos chamos que en su vida habían escuchado un Tamunangue, y de esa forma cayeron en cuenta de que "el Tamunangue es mío y es bueno", lo cual, asevera, los jóvenes desconocían. Al respecto, destaca que, por ejemplo, al escuchar El Zar, de la Vida Boheme, en ritmo de Tamunangue, la canción se convierte en el vehículo, y el contenido es el Tamunangue: "El Zar ya lo sabían, entonces ahí está la trampa y ahí es

[11] El término "nativos digitales", acuñado por Marc Prensky, denomina a todas aquellas personas que han nacido desde 1980 hasta la actualidad, periodo en el que se ha desarrollado la tecnología digital de forma acelerada, poniéndola al alcance de muchos. El término contrario viene siendo inmigrante digital (Nativo digital, s.f.)

adolescentes se definía por las expectativas y roles de su clase de pertenencia, sin estadios propios que se convirtieran en estilos de vida y marcadores sociales (p.116).

Según este mismo autor, en el contexto actual de transformaciones sociodemográficas y niveles desiguales de desarrollo entre países, el concepto de juventud, especialmente en los países latinoamericanos, está fuertemente ligado a la clase social de pertenencia, pues los procesos de envejecimiento muestran grandes diferencias según la adscripción de clase. En gran parte de las áreas campesinas o indígenas, e incluso en muchas zonas populares, los niños se involucran en procesos de prematura adultez, en los cuales su vida se define desde los marcos del trabajo y no a partir de las ofertas de consumo (Valenzuela, 2005: 116).

Las audiencias consumidoras de la música de Rock and MAU, aunque se cataloguen de juveniles, representan un grupo multietario que van desde aquellos nacidos en los años setenta y ochenta del siglo pasado y que escuchan, entre otros exponentes, la música de Desorden Público, Amigos Invisibles y Malanga, hasta otros que nacieron en la última década del siglo XX y la primera del XXI, que son seguidores de bandas como Viniloversus, La Vida Boheme y Rawayana, entre otros. No obstante, estas audiencias representan, en el mejor de los casos, a un sector que pertenece, principalmente, a las clases medias y altas, que tienen la posibilidad de pagar entradas para asistir a los conciertos y comprar las producciones discográficas. Además, cuentan con recursos tecnológicos y amplio acceso a Internet para estar interconectados y descargar, reproducir y compartir la música digitalmente. En este sentido, es más probable que los jóvenes con menos recursos económicos permanezcan al margen del consumo de esta música, más expuestos a las decisiones de las majors globales y al aparato propagandístico impuesto por el Estado. Al respecto, García-Canclini (2006) señala que la enorme mayoría de los jóvenes quedan reducidos a los medios de comunicación gratuitos y a las redes informales de servicios y bienes (p.169).

En todo caso, sin hacer distinciones entre los sectores socioeconómicos, la última Encuesta de la Juventud Venezolana (Enjuve) realizada por la Universidad Católica Andrés Bello a personas cuyas edades oscilan entre 15 y 29 años revela que, en más de 60%, las preferencias en el uso que estos le dan a su tiempo libre giran en torno a: "estar con la familia"; "escuchar radio o música"; "ver televisión o videos"; "salir con los amigos"; "salir al campo, la playa o la montaña"; "salir de compras"; "estar con la pareja"; "conectarse en las redes sociales"; "salir a fiestas o ir a bailar"; "leer diarios, libros o revistas"; "ir al cine, teatro

y conciertos". Vale destacar que todas estas actividades implican procesos de consumo o de relacionamiento con grupos y personas del entorno inmediato, más intimistas, siendo menos frecuentes aquellas actividades que requieren de un mayor nivel de organización y disciplina, tales como: "hacer deporte" (que, sin embargo, sigue teniendo una alta frecuencia); "asistir o participar en alguna organización"; "realizar actividades artísticas (baile, teatro, etc.)" (IIES-UCAB, 2015).

Estas prácticas de los jóvenes concuerdan con lo que Bisbal y Nicodemo (2010) identifican en el venezolano: tendencia a ser casero y con niveles de socialización básica que lo llevan a dar vueltas sobre su familia y amigos en sus prácticas recreativas. Estos mismos autores también afirman que el venezolano lee en forma limitada, siendo su consumo cultural principalmente audiovisual, es decir, prioriza la televisión y la radio, y se apropia con facilidad de la tecnología (celular, DVD, cable, internet en crecimiento). En ese sentido, señalan que las mediaciones válidas para dialogar con todos los venezolanos, y no con un sector minoritario, o los recursos culturales "apropiados" para llegar masivamente, son la televisión, la radio, el celular, las noticias, las novelas, las reuniones familiares y los ritmos bailables (p.161-162). Esto es muy revelador para estudiar el consumo cultural de la Movida Acústica Urbana pues, por una parte, se entiende que sus músicos recurran a las redes sociales y todos los medios audiovisuales posibles para llegarle a las audiencias; y por otra parte, dado que su música original no es típicamente bailable, sino que es más afín al jazz y la música de cámara, se comprende la hibridación con los exponentes del rock y el pop para lograr hacer espectáculos masivos, que si bien no son bailables, sí son propicios para la asistencia de los fans, que ya conocen a los vocalistas gracias a la industria discográfica y los medios de comunicación, y que pueden, además, hacer de estos eventos un plan para compartir con familiares y amigos, lo cual se corresponde con las prácticas recreativas del venezolano.

Esto ha hecho que la MAU se involucre en el *show business* para hacer llegar su mensaje, lo cual tampoco es algo aislado o exclusivo de Venezuela, sino que va acorde con la cultura del espectáculo y el "famoseo" (SIC), y el desencanto de la vida intelectual.[12]

---

[12] Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2010) refieren que, al menos las humanidades, la literatura y la filosofía, han perdido su influencia y el entusiasmo que despertaban. Al respecto mencionan que los debates de ideas y las escuelas enfrentadas por posiciones y polémicas filosóficas han perdido su aura. Más adelante comentan que un amplio sector de la cultura intelectual está funcionarizado (SIC) y comercializado. Sobre la obra de arte, afirman que hoy día su valor no radica solamente en el carácter desinteresado de su logro estético, sino, ante todo y desde el principio, en el precio que tiene en el mercado (Lipovetsky, G. y Serroy, J., 2010: 96-114).

Un obstáculo clave que la MAU ha encontrado para expandir sus audiencias, tanto en Caracas como en otras ciudades del país, ha sido de índole económica y gerencial (asociados con la eficacia y eficiencia en la gestión para reducir costos). Por un lado, para que algunos sectores puedan acceder a los conciertos, necesitan poder adquisitivo para comprar las entradas, lo cual cada día es más restringido en una economía como la venezolana, que en 2015 cerró como la más contraída e inflacionaria del mundo (Oliveros, 2016). Sin embargo, sobre aquellos que sí pueden pagar por asistir a los conciertos, Paiva ha señalado que la baja valoración del público venezolano por sus artistas locales hace que estén dispuestos a pagar más por cualquier exponente internacional que por los coterráneos. Al respecto, cabe establecer una relación entre esta actitud del público y el imaginario social, producto del pensamiento positivista modernizador de la élite política venezolana durante el siglo XX que, especialmente en la etapa desarrollista de Pérez Jiménez y su Nuevo Ideal Nacional, se tradujo en dispositivos, tales como: (1) incentivos para expandir el consumo de bienes y servicios, en su mayoría importados; y (2) políticas de inmigración selectiva en busca de un "mejoramiento étnico". Ambos dispositivos influyeron en una mayor valoración por lo extranjero en detrimento de lo propio, reforzado esto por el fracaso en las políticas de sustitución de importaciones[13]. Paralelamente, la preferencia por artistas internacionales se corresponde con la actual cultura del espectáculo señalada por Vargas Llosa (2012) en la que el arte e intercambio de ideas son suplantados por imágenes sensacionales, producto de efectos especiales generados por la tecnología que capturan la atención del público al mismo tiempo que embotan su sensibilidad e intelecto (pp.46-28); pues son los artistas internacionalizados y apoyados por las majors, quienes pueden ofrecer un espectáculo de este tipo con recursos que impresionen al público, haciendo giras por varios países y, para ello, aprovechando economías de escala.

A pesar de los obstáculos, la inserción de la MAU en el *show business* con Rock and MAU ha llegado a llenar auditorios, lo que demuestra que más allá de las fallas y caídas, es una estrategia acertada.

Tal como señala el libro *Detrás de la Pobreza*, además de la familia, las principales agencias de socialización de los venezolanos, son: la Escuela, el Trabajo y las Asociaciones

[13] Los términos aquí utilizados de Imaginario social y Dispositivos se refieren a los definidos por Cornelius Castoriadis (1989). Para profundizar en los aspectos relacionados con el pensamiento positivista y el proceso modernizador venezolano, véase el documento: Notas para una historia de la modernización venezolana 1870-1999, del autor Carlos Delgado-Flores (2017). Para indagar sobre el fracaso de la política de sustitución de importaciones, ver Catalina Banko (2007).

civiles o de interés, teniendo un papel preponderante dentro de estas últimas, las organizaciones religiosas (Ugalde, 2004: 53). En principio, el Trabajo no es el espacio natural para que la MAU dé a conocer su música; y las Asociaciones civiles, especialmente las religiosas, tienen como finalidad la transmisión de sus doctrinas y su fe, que no necesariamente coinciden con el discurso de estos músicos. En ese sentido, es la Escuela el otro gran espacio para socializar con los jóvenes, y en ellas ha entrado la Movida Acústica Urbana, pero lo ha hecho de forma eventual y espontánea, producto de invitaciones, y no como un programa sistemático. Allí han hablado sobre música venezolana, han compartido con los niños y jóvenes, y han interpretado su música. Esto lo han hecho de forma gratuita y también han asistido a orfanatos y ancianatos. Al respecto, Álvaro Paiva comenta que:

> No cobramos nada (...) y lo hacemos de mil amores, hay años donde podemos hacer más, hay años donde podemos hacer menos, este año con la broma de las elecciones íbamos a hacer muchas cosas y no se pudo, los colegios cerraron antes, pero lo hemos hecho en muchos colegios y en todos ha sido un éxito. (Paiva, 2016. Comunicación personal)

Vale destacar que para estas actividades no han buscado ningún tipo de apoyo del Estado en ninguna de sus instancias, así como tampoco patrocinios provenientes del sector privado. En ese sentido, la participación de la MAU en las escuelas ha sido tímida y sin intenciones claras de fortalecerse en esos espacios.

Por su parte, su inserción en el espectáculo le ha permitido a la MAU dar a conocer una diversidad de géneros tradicionales venezolanos en unos tiempos en que, como señala García-Canclini (2006), a los jóvenes les importa solo vivir el instante, desinteresados en su gran mayoría por conocer o tener historia, y mirando con escepticismo a quienes les hablan de futuro, pues las utopías se han evaporado (p.168).

Vale recordar que en la década de los noventa del Siglo XX la difusión de la música local se vio disminuida frente a la extranjera (incluso desterritorializada), por lo que el surgimiento de la MAU puede concebirse como una respuesta de un grupo de ciudadanos que reafirman su identidad cultural moderna en función también de valores presentes en las tradiciones locales, ante prácticas empresariales y de Estado que no le favorecen; y la materializan apropiándose de lenguajes tradicionales e hibridándolos con otros de carácter urbano como el jazz de vanguardia y el rock, resaltando además el valor contenido en la diversidad cultural

venezolana, y conquistando también el derecho a tener una música propia en el escenario contemporáneo de la globalización.

Si bien ya la MAU era una expresión moderna de la música venezolana en un escenario globalizado, con Rock and MAU se adapta aún más a las condiciones de la Venezuela actual, con un lenguaje que le llega a un público más numeroso a través de piezas mucho más fáciles de consumir.

Rock and MAU, la radio comercial y la recepción distraída

Como ya fue mencionado, la Movida Acústica Urbana entra en el *show business* con Rock and MAU y de esta forma su música resulta ser un híbrido entre rock, pop, jazz, diversos géneros tradicionales y música de cámara. Así, en un reportaje publicado en abril de 2013 por la revista dominical Estampas, el periodista Pablo Blanco, escribe que:

> Dentro del público que ha escuchado la propuesta Rock and MAU en el que se encuentran melómanos, curiosos y académicos los más jóvenes llevan la batuta, tanto aquellos que han seguido a la Movida Acústica Urbana en locales como el referencial Discovery Bar, como los que no se pierden un toque de sus bandas de rock preferidas. ¿Qué tienen en común? Probablemente, la búsqueda de una identidad melódica que los agrupe (...). En un show en directo como el que se llevó a cabo en el Teatro de Chacao, en marzo de 2012, las versiones de los temas rockeros en modo venezolano se dejan colar fácilmente. Deleita el swing de Nana Cadavieco interpretando su ácido Let Me Go en un contagioso calipso; causa ovaciones el arreglo del tema 2012, de Viniloversus, en joropo tuyero con Rodrigo Gonsalves, evidentemente emocionado con la fuerza escénica que produce la combinación de ambos géneros. Pone de buen humor ver a los integrantes de Rawayana disfrutar sus Gatos Oliva en gaita de tambora, mientras que La Vida Bohème se roba la escena con El Zar en clave de tamunangue. Meses después, en el concierto Rock and MAU Sinfónico celebrado en el evento Por el medio de la calle, Asier, de Caramelos de Cianuro, pone a corear a los presentes La Casa en modo sangueo. El experimento trae buenos resultados. (Blanco, 2013)

El hecho de que esta música se deje "colar fácilmente" la hace más propicia a sonar en las radios comerciales que, tal como ha sido señalado en este capítulo, son las predominantes en Venezuela. Esto se debe a que son canciones cortas (que se adaptan a los tiempos manejados por las estaciones de radio), con melodías más sencillas y conocidas que las originales de la MAU, sobre todo por las audiencias juveniles (por ejemplo, la melodía de *Billy*, de la autoría de Jorge Glem, es de cierta complejidad y difícil de recordar) y por ende, son también más aptas para su recepción distraída, lo que facilita un consumo más amplio y cotidiano. Esto

quiere decir que Rock and MAU contiene importantes elementos del pop, si se toma la definición que Simon Frith (2006) hace de este género, como:

> música accesible al público en general, no dirigida a las minorías ni dependiente de la adquisición previa de unos conocimientos, como tampoco requiere de técnicas específicas para su audición. Es música producida para el consumo, para ser rentable. (p.137)

Así, se pueden reconocer elementos del pop en canciones de líneas melódicas directas, corte sentimental de las letras y uso de un tono ascendente para desencadenar emociones (Frith, 2006: 135). Todos estos elementos son identificables, de manera desigual y diversa, en muchas piezas de Rock and MAU.

Por otra parte, es importante destacar que, aunque no hay cifras específicas del consumo juvenil, según Bisbal y Nicodemo (2010), el Rock es escuchado, en promedio, por un 16,3% de los venezolanos, lo cual no representa un consumo masivo y está apenas 4,4% por encima del consumo de Jazz (p.175). Sin embargo, el hecho de que existan varias emisoras comerciales de radio, de larga data, cuyos targets son las audiencias juveniles, y que en sus programaciones haya un alto contenido de rock (14 estaciones de La Mega en varias ciudades del país; Tú FM 92.9 y Hot 94.1 FM, estas dos últimas en Caracas), es una demostración de que este género es altamente escuchado por los jóvenes y su consumo genera rentabilidad. En cuanto al jazz, actualmente no existe ninguna radio que transmita este género, y las que lo han hecho en el pasado reciente han sido estaciones pequeñas (Jazz 95.5 FM y La Cultural de Caracas 97.7 FM, principalmente).

Por otro lado, el mismo estudio de Bisbal y Nicodemo (2010) arroja que la música criolla sí es escuchada masivamente por los venezolanos (p.175). Sin embargo, aunque el estudio no lo aclara, el investigador asume que esta categoría se refiere a la música principalmente llanera, ampliamente difundida por la radio y que cuenta además con famosos exponentes, y no a la diversidad expuesta por la MAU en la que muchos géneros son desconocidos por el gran público.

Ante esta música que se ha dejado colar entre los jóvenes y que les ha mostrado, en un leguaje familiar, la diversidad cultural presente en el país, Álvaro Paiva (2016) comenta que se ha abierto un camino para meterse, en el cual han dado el "primer medio paso", pues falta

muchísimo y no todo está en sus manos (Comunicación personal). En este sentido, ese impacto, que aún es limitado, seguirá así mientras el Estado venezolano no abandone las pretensiones hegemónicas y formule políticas que faciliten la producción e interacción artística y simbólica local, tomando en cuenta las desigualdades económicas, sociales y geográficas presentes en el país. Adicionalmente, todo lo que se haga en el ámbito educativo a favor de fortalecer el conocimiento de la diversidad cultural presente en Venezuela como nación, impactará positivamente en movimientos artísticos como los de la Movida Acústica Urbana.

Al tratar de vislumbrar el futuro, es difícil determinar el tiempo en que las piezas de la MAU y los temas interpretados por Rock and MAU se mantendrán en el imaginario colectivo para que continúen las reelaboraciones y reapropiaciones, principalmente por la incertidumbre de las futuras políticas culturales y el contexto en el que, como señala García-Canclini (2006), quienes dirigen las industrias culturales buscan la expansión de los mercados a través de la aparente negación de la temporalidad, que se materializa con la obsolescencia planificada de los productos a fin de poder vender otros nuevos. Y al respecto agrega que, así como los artefactos eléctricos se vuelven inservibles cada cinco años, las computadoras se desactualizan cada tres y las políticas publicitarias ponen fuera de moda la ropa cada seis meses, las canciones dejan de ser escuchadas cada seis semanas; lo hacen simulando que ni el pasado ni el futuro importan; logran convertir la aceleración y la discontinuidad de los gustos en estilo de vida permanente de los consumidores, y consiguen así, mediante la renovación de los productos y la expansión de las ventas, garantizar la reproducción durable de los capitales (p.176).

En todo caso, el hito está allí, es producto de una época y de alguna forma está impactando la creación musical de las nuevas generaciones.

Algunos efectos de la MAU en las expresiones de música popular contemporánea

En 2012, al hablar sobre el surgimiento de Rock and MAU, Jorge Glem afirmaba: "yo creo que es un proyecto muy lindo y ojalá se haga Rock and MAU, Rap and MAU, no sé, Merengue and MAU, cualquier cosa, lo que sea, pero que todo parta de esa idea de juntar y dar" (Documental MAU, 2012).

En efecto, la idea de "juntar y dar" se incrementó y, aunque mantuvo el nombre de Rock and MAU, fue sumando artistas de diversos géneros, tales como ska, reggae, funk, salsa, entre otros. Esto ha influido en las producciones posteriores de los artistas participantes, pero además, incluso antes de darse las alianzas de Rock and MAU, ya la Movida Acústica Urbana venía influyendo en el quehacer de muchos artistas.

En la entrevista para esta investigación, Álvaro Paiva (2016) comenta que Os elefantes, movimiento de *big bands* desarrollado en Sao Paulo, Brasil, surgió a partir del modelo de la Movida Acústica Urbana. Al respecto, relata que él conoció a Vinicius Pereira en un viaje realizado en 2008, y que al año siguiente este último viajó a Venezuela para conocer el modelo de la MAU y replicarlo en Sao Paulo con su música (Comunicación personal).

El líder de la Movida Acústica Urbana también recuerda los colectivos de cantantes VOCA (Voces de Caracas) y Piso 1, que si bien tuvieron una vida más breve que la MAU, fueron movimientos que se inspiraron en su modelo. En esta misma línea, considera que Los Miércoles de la MAU, tanto en Discovery como en el Trasnocho Cultural, fue un espacio para que muchos músicos se conocieran y de allí manaran proyectos, tales como Mala junta Jazz y la Big Band Ávila, entre otros (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Sobre la influencia e impacto de Rock and MAU, Paiva (2016) comenta que la producción discográfica de la Vida Boheme, luego de haber participado con la MAU, muestra una notable influencia del movimiento, al haber incluido *riffs* [14] venezolanos y haber invitado al mandolinista Jorge Torres a ser parte de la grabación. Sobre esto recalca que esta producción, en la que participa Diego *El Negro* Álvarez como coproductor, se diferencia enormemente de la primera, y con ella la agrupación gana un premio Grammy como mejor disco de rock alternativo latino. Y sobre este mismo aspecto, destaca que Desorden Público, invitara al flaustista Eric Chacón a tocar en su última gira y que, por otra, esa misma agrupación tenga un proyecto con C4 Trío para lanzar al mercado una producción discográfica con temas de la banda de ska arreglados por el ensamble de cuatristas. Adicionalmente, sobre C4 Trío, destaca el DVD (lanzado al mercado en abril de 2016) que incluye la participación de artistas que sus

[14] En música, un *riff* es una frase que se repite a menudo, normalmente ejecutada por la sección de acompañamiento. El término surgió en la jerga musical estadounidense de la década de 1920, y es usado principalmente por músicos de rock, jazz y derivados (Riff, s.f.)

integrantes conocieron gracias a Rock and MAU, tales como Guaco y Servando Primera (Comunicación personal).

Por otra parte, el líder de la MAU señala que en el último disco de Rawayana, en el cual participó Diego *El Negro* Álvarez, también se pueden apreciar sonidos venezolanos, y que en el disco solista del vocalista de Viniloversus, Rodrigo Gonsalves, se escucha un cuatro y se hace un tributo a Simón Díaz. También refiere que él es el actual director y arreglista del nuevo disco de Amigos Invisibles en acústico, así como coproductor de las nuevas producciones discográficas de, por un lado, Los Colores y, por otro, Vargas (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Por su parte, la periodista Marcy Rangel (2016) comenta que Álvaro Paiva, Manuel Rangel, Diego *El Negro* Álvarez, Jorge Glem y Edward Ramírez, luego del Rock and MAU, se han convertido en músicos invitados a los conciertos de los Amigos Invisibles en Venezuela. Y destaca que, entre las expresiones nacidas a partir, o como influencia, de Rock and MAU, está Pepperland, agrupación conformada por Hana Kobayashi (voz), Héctor Molina (cuatro), Yonathan Gavidia (percusión), Jorge Torres (mandolina), Gustavo Medina (guitarra), Gustavo Márquez (bajo) y Abelardo Bolaño (batería), que versiona temas de la extinta agrupación The Beatles en ritmos populares y folklóricos venezolanos (Comunicación personal).

En definitiva, Álvaro Paiva considera que Rock and MAU ha generado muchos resultados en ambas direcciones, es decir, con beneficios tanto para los músicos de la MAU como para las bandas participantes, y que estos últimos lo dicen públicamente de manera muy generosa. Al respecto aclara que la influencia e impacto no consiste necesariamente en copiar literalmente el concepto, sino que ahora se pueden detectar timbres, maderas y otros elementos típicos de la tradición venezolana en la música de estos grupos (Paiva, 2016. Comunicación personal).

La Movida Acústica Urbana ha puesto en el tapete público un vacío que existe en la identidad venezolana, especialmente entre los grupos sociales más jóvenes pertenecientes a los sectores urbanos. También ha puesto en evidencia la falta de sentido histórico de las políticas culturales en las últimas tres décadas. De esta forma, podría considerarse que la

MAU ha jugado un rol político desde el discurso estético y consumo cultural, sin pretender buscar el Poder.

La Movida Acústica Urbana ¿movimiento artístico o político?

En la entrevista para esta investigación, Álvaro Paiva desestimó que la MAU sea un proyecto político con acciones desde el discurso estético, pues considera que ninguno de sus integrantes se ha planteado nada tan serio como para llamarlo así. Sin embargo, afirma que sin duda ha tenido algunas consecuencias y, en ese sentido, considera digno de resaltar el mensaje implícito de un grupo organizado de personas que, aún con distintos orígenes sociales y geográficos, y con marcadas diferencias en sus formas de pensar, logra estar de acuerdo en un objetivo: hacer música original basada en géneros venezolanos de todas las regiones con diversas influencias contemporáneas. De esta manera, desde el punto de vista político, le parece interesante que alrededor de 30 músicos construyan sobre un punto en común en vez de ponerse a discutir sobre las diferencias o criticarse los unos a los otros (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Otro aspecto que Paiva (2016) considera importante es la mezcla generada por Rock and MAU entre personas que, en principio, no tienen nada en común. Afirma que esto ha desmitificado muchos prejuicios que los venezolanos tenemos sobre nuestra mismas tradiciones, lo cual es interesante en el ámbito sociopolítico por el mensaje que conlleva y las consecuencias que puede generar. Al respecto, asevera que, sin embargo, es un papel que no le corresponde hacer a la Movida Acústica Urbana y, en ese sentido, muestra su desacuerdo con Diego *El Negro* Álvarez, que en las presentaciones acostumbraba a dirigirse al público para decir que la MAU está haciendo la música venezolana del futuro. Al contrario, Paiva Bimbo considera que su música no es del futuro sino del presente, y no es la única, y por ello desea que dentro de poco tiempo aparezca otro grupo y cree algo nuevo que haga percibir a la MAU como música tradicional (Paiva, 2016. Comunicación personal).

A criterio del líder de la MAU, la historia de la música se va haciendo con esas irrupciones: se aprende de la raíz y a partir de allí se crece rompiendo con la tradición. Al respecto, menciona como ejemplo a la Onda Nueva de Aldemaro Romero que, aunque hoy día está dentro de la categoría tradicional, en su momento le valió la expulsión de la Escuela José Ángel Lamas. De esta manera, considera errado pretender que "la verdad" esté en determinada forma de hacer música, sin movimiento ni dinamismo, pues se condena a muerte,

ya que los tiempos cambian. Tomando a la Bandola como ejemplo, comenta que, aunque hoy se le pueda hacer un tributo a Juan Esteban García, el rey de la bandola, y tocar con la misma estética que él lo hacía, hay que fijarse en lo que ha hecho Saúl Vera con otros acordes y otras líneas, y lo que luego ha hecho Moisés Torrealba y, más tarde, Lester Paredes. Así, afirma que la gente va cambiando en cada generación y, por ende, no se puede pretender que la música siga siendo la misma. En ese sentido, Paiva se muestra en contra de los discursos que pretenden establecer una manera oficial de hacer música, y por lo tanto considera que la MAU es solo una propuesta, y celebra que lleguen otros más jóvenes y presenten algo distinto (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Aunque Álvaro Paiva no considera el proyecto de la MAU como un movimiento político, sino meramente artístico, en un momento de la entrevista dice concebir a Rock and MAU como un vehículo para dar a conocer los géneros tradicionales venezolanos, y reconoce además que en los conciertos deja muy claro, a través de recursos audiovisuales, los géneros en que está interpretado cada tema, evidenciando así un interés en que, más allá del goce de la música, el público adquiera conocimiento (Paiva, 2016. Comunicación personal).

Este movimiento se diferencia de otras manifestaciones que han marcado hitos en el desarrollo de la música de raíz tradicional venezolana, pues sus mezclas e hibridaciones no son parte de una simple expresión artística de su tiempo, sino que obedecen a una búsqueda por establecer una comunicación con una audiencia determinada (la juvenil urbana) y mostrarles algo que si bien les atañe, asumen no conocer.

Hacer política desde el discurso estético no es algo ajeno a estos tiempos, pues las experiencias del nazismo y el fascismo mostraron que en el siglo XX la política dejó de ser solo debate de ideas y pasó a lo que Jay (2003) llama "estetización de la política", en la que se ejerce un poder de seducción a través de las imágenes, que muestran un espectáculo fascinante o ilusión fantasmal, en detrimento de la deliberación racional, logrando así una victoria del espectáculo sobre la esfera pública (pp.148-149).

Con la estetización de la política, el ejercicio del poder migró de la coerción a la hegemonía, gobernando y orientando la sensibilidad de los gobernados, mientras se les permite prosperar en toda su relativa autonomía. En ese sentido, el sujeto moderno se hace más estético que cognitivo o ético, y por eso mismo, así como a través de la estética se puede

crear el lenguaje de la hegemonía política, de esta puede también surgir el discurso crítico al orden social vigente (Jay, 2003: 154-155).

Según Hannah Arendt, la estética no implica únicamente imponer la voluntad arrogante de un artista sobre una materia maleable, sino que también significa construir un "sensu communis" mediante aptitudes persuasivas comparables con aquellas empleadas para validar los juicios sobre el gusto (Jay, 2003: 162-163).

Desde la perspectiva política, es evidente que la actuación de la MAU no busca conquistar un Poder formal dentro de la estructura del Estado, sino que pretende influir a través del gusto en las relaciones entre los ciudadanos, así como en la percepción de la cultura local y su historia. Al respecto, García-Canclini afirma que hoy día muchos movimientos juveniles conciben la política como "red variable de creencias, un bricolaje de formas y estilos de vida", definiendo cultura como el "vehículo o medio por el que la relación entre los grupos es llevada a cabo" (Reguillo, 2002, citada en García-Canclini, 2006: 178)

Esta concepción hace ver en los movimientos juveniles una lucha por la significación, buscando legitimar o expresar identidades (García-Canclini, 2006: 178). En este sentido,

> Su potencia enunciativa radica justamente en lo que su inviabilidad pone de manifiesto. Confrontan con la política pensada como arte de lo posible y ponen en evidencia tanto el agotamiento de esas formas de la política como la radicalidad de aquello que habrá que inventar colectivamente. Ponen a cada quien que las canta y a cada quien que las escucha frente a un vacío de sentido y de acción que no solo denuncia, también interpela a inventar nuevos sentidos, a inaugurar formas de acción (Fernández et al.,2002, citado en García-Canclini, 2006: 178).

Así, la Movida Acústica Urbana está dejando en evidencia la inviabilidad de que, bajo el contexto actual, los ciudadanos venezolanos puedan conocer y apreciar la diversidad cultural presente en el país, y con ello pone en el tapete la imposibilidad de una auténtica integración basada en el reconocimiento de valores que le pertenecen a todos los venezolanos y que son producto de un proceso histórico.

Esta integración es inherente a la formación de un capital social que, como señala Bernardo Kliksberg (2001), está conformado por 4 áreas diferentes interrelacionadas: (1)

clima de confianza al interior de una sociedad; (2) capacidad de asociatividad; (3) conciencia cívica y (4) valores éticos (pp.14-18).

Víctor Guédez, quien suma los aportes de Kliksberg y Fukuyama, define el contenido del capital social como aquello que concierne al sentido de libertad, compromiso ambiental y condiciones de seguridad, identificando para ello conductas, tales como: comprensión del otro, confianza en los semejantes, credibilidad en las interacciones, comunicaciones transparentes y corresponsabilidad sostenida, entre otras (Guédez, 2003: 161-162). En ese sentido, el conocimiento y la comprensión de la diversidad cultural presente en los distintos grupos sociales en Venezuela, apunta al fortalecimiento de la confianza entre los ciudadanos, reconociendo las diferencias y generándose identidad; y es justamente esa falta de comunicación, conocimiento y reconocimiento, lo que está poniendo en evidencia la Movida Acústica Urbana.

Al concepto de capital social, Guédez contrapone el de (anti)capital ideológico, atribuyéndole a este último una actitud reactiva y reduccionista, y una sensibilidad excluyente y radical. Al respecto, afirma que mientras el capital social promueve confianza y concertación, el (anti)capital ideológico genera desconfianza y confrontación; y asevera que la confianza es expresión de negociación y acuerdo, que consiste en creer en el otro y tolerar aquello en lo que no se coincide, por lo que, en definitiva, es la mejor defensa ante los riesgos de sectarismo, racismo, xenofobia y cualquier modalidad de exclusión. Así mismo, afirma que la confianza es consustancial a la comprensión, y que cuando existe confianza y comprensión se generan las condiciones para aprender conjuntamente y crecer en comunión (Guédez, 2003: 164-167)

La hegemonía política y cultural que ha impuesto el gobierno con la creación de un aparato propagandístico es un ejemplo de (anti)capital ideológico, que fomenta el sectarismo y la exclusión y, por ende, socava la confianza. En ese contexto la MAU ha buscado contribuir con la formación de capital social y, por consiguiente, ha experimentado el embate de políticas culturales y comunicacionales asfixiantes, sufriendo lo que Paiva ha catalogado como apartheid cultural.

En lo relativo a la concepción que tiene Paiva sobre la MAU como ejemplo sociopolítico en estos tiempos para Venezuela, García-Canclini (2006) la respalda de alguna manera al afirmar que:

> Al valorar la dimensión afectiva en estas prácticas culturales y sociales, que a menudo muestra baja eficacia, pero donde importa la solidaridad y la cohesión grupal, se hace visible el peculiar sentido político de acciones que no persiguen la satisfacción literal de demandas ni réditos mercantiles sino que reivindican el sentido de ciertos modos de vida. Es cierto que estos actos – aun cuando a veces logran ser eficaces porque se apropian de los silencios y contradicciones del orden hegemónico – no eliminan la cuestión de cómo ascender hasta la reconfiguración general de la política. Pero no podemos esperar que los jóvenes, y como vemos tampoco que muchos adultos, se interesan por gestionar responsablemente el tiempo social si las únicas políticas que se ofrecen siguen achicando el futuro y vuelven redundante el pasado. Volvemos al comienzo: el malestar de los jóvenes es el lugar donde todos nos estamos preguntando qué tiempo nos queda. (pp.178-179)

Este enfoque político de la actuación de la MAU es distinto, aunque relacionado, a las acciones proselitistas que han llevado a cabo algunos de sus miembros, entre ellos Álvaro Paiva, quien ha apoyado a fracciones políticas en momentos electorales. Ante esto, Paiva declara que esto tiene que ver con una defensa de valores como la Libertad y la Justicia, y es una respuesta al apartheid cultural que está viviendo Venezuela. Al respecto, dice:

> Yo pienso que nosotros vamos a ser siempre de oposición, sea quien sea gobierno, nosotros siempre vamos a estar en la acera de enfrente y a ninguno de nosotros nos gusta el exceso de poder ni tanta gente en el poder, o sea, nadie puede tener la razón tanto tiempo. Mira, nosotros somos ahorita en la MAU (...) 15 músicos. Cualquiera de esos 15 músicos podría dirigir musicalmente a la MAU, no Álvaro Paiva. Adolfo Herrera podría hacerlo, Jorge Torres podría hacerlo, Manuel Rangel podría hacerlo, Edward Ramírez podría hacerlo, y por eso en los ensayos y en los trabajos todos hablamos y todos opinamos, porque nadie va a venir a decirme que él tiene la razón todo el tiempo, o sea ha habido discusiones ahí delante de Horacio Blanco: Jorge Glem diciendo que si no tocamos esto para atrás no tiene el tumbao oriental y Adolfo diciéndole no, es que si no tocamos el beat on the beat esto no va a sonar nunca a ska, ¿entiendes?. Es interesantísimo, pero nadie puede venir a imponerte su verdad, entonces nosotros no creemos en unos tipos que tienen 17 años tratando de imponer una verdad a juro, y como hay que hacer algo para sacarlos, si lo que hay que hacer es ir y tocar para la MUD, que en este momento representa a la oposición, cheverísimo. Si la MUD se monta y en 10 años hace el mismo apartheid cultural y entonces ya no lleva a Cecilia Todd y a los otros, entonces estaremos con Cecilia Todd y con Lilia Vera tocando en contra de Voluntad Popular o el partido que sea, o Acción Democrática. O sea nosotros no estamos casados con ningún partido, con lo que estamos casados es con la idea de la libertad y del equilibrio y de la justicia, y en este momento nos parece que los que representan el desequilibrio, la injusticia, el apartheid, sin duda alguna,

son los chavistas y por eso si nos invitan a tocar, hemos tocado, y yo en lo personal, en las actividades de la Cultura con Capriles he estado y he puesto mi cara y me pongo ahí. Además me pongo (...) porque predicamos con el ejemplo, o sea: yo solo, con poca ayuda de mis compañeros de la MAU, he organizado, qué te digo yo, 300 conciertos de música venezolana gratis, sin un Bolívar de nadie. Eso es más que lo que hace el Ministerio de Cultura. ¿Me puedo o no me puedo parar allí? Me paro y critico (...), y el que me venga a decir algo, le digo: (...) ese grupo se hizo con lo que yo armé, y que el disco de la Vida Boheme haya tocado esto y esto es porque nosotros hicimos Rock and MAU, y que ahora venga un disco de C4 Trío con Desorden Púbico es consecuencia de Rock and MAU. ¿Quién ha hecho más por la cultura venezolana, tú o yo? ¿Tú, el Ministerio de Cultura, o yo?. Así te lo pongo de personal, si tú te quieres poner personal conmigo. Yo no ando hablando de eso ni ando poniendo pancartas de "voten por mí" y "qué bravo soy yo", pero esos son hechos, y ahí están los discos, ¿entiendes?. ¿Qué has hecho con todo ese billete que te dio el gobierno?, ¿dónde están tus discos?, ¿dónde está tu obra?, ¿dónde están tus ensayos?, toca para ver. Entonces, yo creo que tenemos la moral suficiente como para pararnos, con quien nos dé la gana de pararnos al lado, y decir: mira pana, yo pongo mi nombre para que apoyen a este tipo porque hay que salir de estos locos, así mismo, con todas las letras. (Paiva, 2016. Comunicación personal)

CAPÍTULO VII
A MODO DE CONCLUSIÓN Y RECOMENDACIÓN

Conclusiones

La Movida Acústica Urbana es un caso que ilustra apropiaciones culturales, así como tensiones y conflictos propios de la Venezuela moderna, y por ello puede dar luces para el diseño y formulación de políticas culturales que contribuyan al fortalecimiento del capital social en la nación. Al respecto, y a modo de conclusión, se presentan algunos aspectos que apuntan en esa dirección, y luego se enuncian algunas recomendaciones que pueden ser el inicio para el esbozo de políticas culturales.

El redescubrimiento parcial y cíclico experimentado por el sector urbano, desde 1948 hasta nuestros días, de las expresiones tradicionales en Venezuela, habla de un fracaso en el proceso de modernización de la sociedad, con ciudadanos que desde hace varias décadas carecen de conocimiento y comprensión de la diversidad cultural venezolana. Esto tiene repercusiones en la identidad cultural del ciudadano venezolano, pues nadie puede sentirse identificado con lo que no conoce, y obstaculiza el forjamiento de competencias simbólicas y capacidades de relacionamiento entre ciudadanos, debilitando el desarrollo del capital social en Venezuela.

Resulta revelador que los integrantes de la MAU hayan asumido un rol educativo (eventualmente en espacios escolares y sistemáticamente en los espectáculos) con el fin de dar a conocer los géneros tradicionales. Esto muestra cómo la Movida Acústica Urbana se mueve entre lo artístico y lo político, en el sentido de que busca generar cambios en sus audiencias a través del discurso estético y el consumo cultural. Esto lo hace aún sin plena consciencia del rol asumido y sin intención de llevarlo a cabo de forma permanente pues, tal como confiesa Álvaro Paiva, no es algo que le corresponde. Sin embargo, hay dirigentes políticos en distintas instancias a quienes sí les atañe esta tarea y hasta el momento no se vislumbra que alguno haya acusado recibo de estas falencias y que, por consiguiente, esté tomando acciones para educar a las audiencias.

La Movida Acústica Urbana es un movimiento que no solo ha mostrado conocer las diversas expresiones tradicionales venezolanas, sino que también se ha nutrido de muchos géneros contemporáneos de carácter global. Si bien esto puede ser un signo de éxito en la formación de los músicos en la Venezuela moderna, muestra también brechas existentes en el acceso a la modernidad, entre quienes entienden y manejan estos lenguajes, y quienes no.

La Movida Acústica Urbana quedará como un hito en el hilo histórico de la música instrumental de raíz venezolana, con piezas compuestas y partituras escritas, interpretadas y registradas en discografía. Pero su influencia en la música rock y pop juvenil quedará como algo inédito por su participación directa e impacto generado, para lo cual ha sido importante la apertura y disposición mostrada por las bandas locales, logrando como resultado un rock y pop con mayor identidad local al que se venía produciendo.

Rock and MAU es una iniciativa creativa que ha logrado reconocimientos en certámenes nacionales (Pepsi music) e internacionales (Latin Grammy), y ha renovado la escena musical venezolana. Sin embargo, el acelerado deterioro económico y social de Venezuela en los últimos años, y la ausencia de políticas públicas que ayuden a su difusión, ha impedido que esta música llegue a más rincones del país, que el proyecto continúe y que, adicionalmente, nazcan otros similares.

En lo que respecta a la música de cámara, en las condiciones actuales, este tipo de arte, en el mejor de los casos, se mantendrá de forma subyacente, circulando por circuitos de acceso limitado y sin llegar a las grandes audiencias.

Para facilitar el surgimiento de iniciativas en el ámbito musical, lejos de obligar a las emisoras comerciales incluir en su programación diaria un determinado número de horas de música local, las políticas deben pasar principalmente por la creación de circuitos y formación de las audiencias. En esa línea se presentan las siguientes recomendaciones:

Recomendaciones

- Crear espacios públicos que permitan la expresión de manifestaciones artísticas, dispuestos de tal manera que reduzca la desigualdad en su acceso por parte de todos los sectores y estratos sociales. A partir de estos espacios, crear un circuito a nivel nacional que permita el intercambio entre artistas y audiencias;

- Realizar festivales nacionales de música y apoyar a los artistas en su participación en festivales internacionales;
- Crear medios de comunicación y difusión de la cultura, que comprendan tanto medios tradicionales como los pertenecientes a las TIC, que sean de propiedad pública y que compitan con los medios comerciales en infraestructura tecnológica actualizada.
- Formular y ejecutar programas de formación y cultivación de audiencias, ampliar la oferta de formación de gestores culturales y, en esta última, incluir programas destinados a la formación cultural de líderes políticos. Para ello se deben aprovechar las TIC y utilizar diversos medios y recursos electrónicos, propiciando espacios virtuales de aprendizaje *on line* con flexibilidad en los horarios.

Todas estas recomendaciones pueden ser emprendidas por distintas instancias de gobierno, como alcaldías y gobernaciones, así como por distintos entes públicos y privados. Sin embargo, si lo hace el gobierno nacional, tendrá un mayor alcance, pero para ello la aspiración debe ser fortalecer el capital social de la nación, y no imponer hegemonías políticas y culturales.

Una política cultural primordial en la Venezuela de hoy comprende políticas económicas que reviertan el empobrecimiento acelerado que están experimentando los venezolanos, una efectiva política de seguridad ciudadana que mitigue el riesgo del tránsito en las ciudades, y una inversión en infraestructura de telecomunicaciones que saque al país del rezago en el que se encuentra, y que permita reducir la desigualdad en el acceso a la tecnología digital.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

Astorga, O. (2011). Una mirada a la filosofía. En Baptista, A., Balza, J. y Piñango, R. (Eds), *Suma del pensar venezolano. Sociedad y cultura. Orden social.* (pp. 715 – 839). Caracas: Fundación Empresas Polar.

Balliache, S. (1997) *El Jazz en Venezuela.* Caracas: Editorial Ballgrub.

Bisbal, M. y Nicodemo, P. (2010). Sensibilidad, medios y cultura: reflexiones desde el consumo cultural. En Aguirre, J.M. y Bisbal, M. (Eds), *Prácticas y travesías de Comunicación en América Latina.* (pp. 131-181). Venezuela: Fundación Centro Gumilla.

Bisbal, M. (2015) Medios de comunicación social en Venezuela. Notas sobre nuestro escenario comunicativo. En Bisbal, M. y Aguirre J.M. (comp.), *Encrucijadas de la Comunicación en Venezuela* (pp. 10-32). Venezuela: bid & co. Editor.

Calcaño, J. (1985). *La Ciudad y su Música.* Caracas: Monte Ávila Editores.

Calvi, J.C. (2007). La industria de la música en España. De los mercados a las políticas culturales. En Álvarez Monzoncillo, J.M., Calvi, J.C., Gay, C., Gómez Escalonilla, G. y López Villanueva, J. *Alternativas de Política cultural: las industrias culturales en las redes digitales (disco, cine, libro, derechos de autor)* (pp. 25-105). Barcelona: Editorial Gedisa.

Capriles, A. (2011). *Las fantasías de Juan Bimba. Mitos que nos dominan, estereotipos que nos confunden.* Caracas: Editorial Santillana.

Castillo, O. (2011). Culturas populares y movimientos sociales: Un "vente tú" en cinco tiempos. En Hernández, T. (Ed), *Sesenta años de tradiciones populares venezolanas. Del país*

rural a la nación globalizada. (pp. 49-58). Caracas: Fundación Chacao para la Cultura y el Turismo.

Castoriadis, C. (1989) *La institución imaginaria de la sociedad, Volumen II: el imaginario social y la institución.* España: Editorial Tusquets.

Colina C. (2002). *El lenguaje de la red. Hipertexto y modernidad.* Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Coronil, F. (2013) *El Estado Mágico: Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela.* Caracas: Editorial Alfa.

Delgado-Flores, C. (2014) *El Nosotros Venezolano: Proceso de construcción de una cultura democrática nacional.* Venezuela: Ediciones de la UCAB.

Díaz-Struck, E. (coord.) (2015) Propietarios de la censura en Venezuela. En Bisbal, M. y J.M. Aguirre (compiladores), *Encrucijadas de la Comunicación en Venezuela* (pp. 33-84). Venezuela: bid & co. Editor.

Frith, S. (2006) La música pop. En Frith, S., Straw, W. y Street, J. *La otra historia del rock* (pp.135-154). Barcelona: Ediciones Robinbook.

Fuentes, C. (2011). Breve historia de los institutos de investigación sobre tradiciones populares venezolanas. En Hernández, T. (Ed), *Sesenta años de tradiciones populares venezolanas. Del país rural a la nación globalizada.* (pp.59-68). Caracas: Fundación Chacao para la Cultura y el Turismo.

García-Canclini, N. y Moneta, C. (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana.* Barcelona: Gedisa.

García-Canclini, N. (2000) *La Globalización Imaginada* (1era reimpresión). Buenos Aires: Editorial Paidos.

García-Canclini, N. (2006) *Diferentes, Desiguales y Desconectados, Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Grimson, A. (2007) *Interculturalidad y comunicación*. Colombia: Grupo editorial Norma.

Guedez, V. (2003) La cultura y la educación: ¿factores de capital social o de capital ideológico?. En Ramírez, M. (comp.) *Venezuela repeticiones y rupturas*. (pp.159-182). Venezuela: Capítulo venezolano del Club de Roma.

Guido, W. (1985). Presentación. En Calcaño, J., *La Ciudad y su Música*. (pp.III-XII). Caracas: Monte Ávila Editores.

Hernández, T. (2011). Las tradiciones populares sesenta años después. En Hernández, T. (Ed) *Sesenta años de tradiciones populares venezolanas. Del país rural a la nación globalizada*. (pp.11-18). Caracas: Fundación Chacao para la Cultura y el Turismo.

Jay, M. (2003) *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Kliksberg, B. (2001). *El Capital social*. Venezuela: Editorial Panapo.

Kozak, G. (2014) *Ni tan chéveres ni tan iguales*. Caracas: Ediciones Puntocero.

Lares, O. (2011). La Fiesta de la Tradición. En Hernández, T. (Ed), *Sesenta años de tradiciones populares venezolanas. Del país rural a la nación globalizada*. (pp.19-27). Caracas: Fundación Chacao para la Cultura y el Turismo.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Lord, M. y Snelson, J. (2008). *Historia de la música desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: H.F.Ullmann

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* (2da. edición). México: Ediciones G. Gili.

Martínez, M. (2009). *Epistemología y metodología cualitativa en las ciencias sociales.* México: Editorial Trillas.

Marulanda, V. (2012). *La razón melódica.* Caracas: Editorial Equinoccio Universidad Simón Bolívar.

Méndez, C. (2003). *Responsabilidad social de empresarios y empresas en Venezuela durante el Siglo XX.* Caracas: Strategos Consultores.

Ochoa A. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización.* Colombia: Grupo Editorial Norma.

Ortiz, M. (2011). Sesenta años de música popular tradicional: Crónica de una historia de cambios e intercambios. En Hernández, T. (Ed) *Sesenta años de tradiciones populares venezolanas. Del país rural a la nación globalizada.* (pp.69-76). Caracas: Fundación Chacao para la Cultura y el Turismo.

Pacanins, F. (2003). *Jazzofilia.* (2 edic.). Caracas: AlterLibris Ediciones.

Pacanins, F. (2005) *Tropicalia caraqueña. Crónicas de música urbana del siglo XX.* Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Peña, W. (2013) Luces y sombras en las Telecomunicaciones y las Tic en los 14 años de Hugo Chávez. En Bisbal, M. (Ed.), *Saldo en rojo, Comunicaciones y Cultura en la Era Bolivariana.* (pp.86-93). Venezuela: Ediciones de la UCAB.

Pérez-Varela, F. (2013) *La radio es una cosa seria: reflexiones e investigaciones sobre la radio en Venezuela.* Caracas: Fundación Juan Vives Suriá.

Picón-Salas, M. (2010) *Formación y proceso de la Literatura venezolana.* Caracas: Publicaciones UCAB.

CD-ROM:

Sangiorgi, F. (ed). (2004). Escritos completos de Juan Bautista Plaza [CD-ROM]. Caracas: CONAC.

REVISTAS:

Ballesta, J. (2009). La Movida Acústica Urbana. *Revista La Dosis*. No. 4, Mayo-Junio 2009, 34-40.

Ballesta, J. (2013). Rock and MAU. Una simbiosis necesaria. Revista La Dosis. No. 28, Año 5, 28-34.

Bermúdez, E. y Sánchez, N. (2009). Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela. *Espacio abierto, cuaderno venezolano de sociología.* No. 3, 541-576

Cartay, R. (1998). La filosofía del régimen perezjimenista: el nuevo ideal nacional. Revista Economía. No. 14, 7-24.

Delgado-Flores, C. (2005). El nosotros de una híbrida modernidad. 30 años de paradigmas y políticas culturales. *Revista Comunicación.* No. 131, 67-73.

Delgado-Flores, C. (2007). Tres problemas para una sociología venezolana del gusto. *Revista Comunicación.* No. 138, 56-67.

García, A. (2008). Identidades y representaciones sociales: la construcción de las minorías. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Vol. 18 (No. 2), 211-222. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/issue/view/NOMA080823.

TESIS DE GRADO:

Alfonzo, A. (2015). Gestión e Innovación en la Industria Discográfica en Venezuela (2010-2015) (Tesis de maestría). Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Rangel, M. (2016). Relación entre el gusto musical venezolano contemporáneo y la oferta de música industrial (Tesis de maestría). Universidad Central de Venezuela, Caracas.

DOCUMENTOS MIMEOGRAFIADOS:

Delgado-Flores, C. (2017) Notas para una historia de la modernización venezolana 1870-1999. Mimeografiado.

IIES-UCAB (2015)Encuesta Nacional de Juventud. Informe Final. Mimeografiado.

FUENTES ELECTRÓNICAS:

ABC. (26 de marzo de 2010). La Diplomacia del jazz. *ABC*. Recuperado el 03 de enero de 2016 en: http://www.abc.es/20100326/cultura-arte/diplomacia-jazz-201003261402.html

Analítica (14 de febrero de 2006). Venezuela en Cámara lanza su nuevo disco. *Analítica*. Recuperado el 03 de enero de 2016 de: http://www.analitica.com/entretenimiento/venezuela-en-camara-lanza-su-nuevo-disco/

Aula Magna (Universidad Central de Venezuela), (s.f). En Wikipedia. Recuperado el 20 de febrero de 2015 de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Aula_Magna_(Universidad_Central_de_Venezuela)

Blanco, P. (28 de abril de 2013). Arpa, cuatro y Rock and Roll. *Estampas*. Recuperado el 06 de enero de 2016 de: http://www.estampas.com/entretenimiento/130428/arpa-cuatro-y-rock-and-roll)

Banko, C. (2007). Industrialización y Políticas Económicas en Venezuela. *Cadernos PROLAM/USP, volumen 6* (número 10), pp. 129-147. Recuperado de http://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/82293/85266

Casal, T., Pérez, M. y otros. (10 de agosto de 2014). Emigración venezolana, un golpe al profesionalismo. *El Nacional*. Recuperado el 22 de marzo de 2015 de:

http://www.eluniversal.com/nacional-y-politica/140810/emigracion-venezolana-un-golpe-al-profesionalismo

Conatel. (III Trimestre 2015). Informe de las cifras del sector Telecomunicaciones. Recuperado el 12 de enero de 2016 de: http://www.conatel.gob.ve/informe-cifras-del-sector-tercer-trimestre-2015/)

Chourio, J. (27 de junio de 2015). Venezuela sigue rezagada con el Internet más lento de Latinoamérica. *Finanzas digital*. Recuperado el 12 de enero de 2016 de: http://www.finanzasdigital.com/2015/06/venezuela-sigue-rezagada-con-el-internet-mas-lento-del-latinoamerica/)

Deniz, R. (15 de diciembre de 2014). ¿Por qué Venezuela posee el riesgo país más elevado del mundo?. *Runrunes*. Recuperado el 05 de abril de 2015 de: http://runrun.es/la-economia/175891/por-que-venezuela-posee-el-riesgo-pais-mas-elevado-del-mundo.html

Díaz, L. (21 de marzo de 2013). La marcha contra el Internet lento en Venezuela, por Luis Carlos Díaz. *Prodavinci*. Recuperado el 12 de enero de 2016 de: http://prodavinci.com/2013/03/21/ciencia-y-tecnologia/la-marcha-contra-el-internet-lento-en-venezuela-por-luis-carlos-diaz/)

Documental MAU. (20 de agosto de 2012). Movida Acústica Urbana "MAU: más que cuatro, maraca y rock". Youtube. Recuperado el 06 de enero de 2016 de: https://www.youtube.com/watch?v=d6TlomNnCwc).

Fundación Bigott (s.f [a]). Vasallos del Sol. *Fundación Bigott*. Recuperado el 03 de enero de 2016 de: http://www.fundacionbigott.com/grupos#vasallos-del-sol

Fundación Bigott (s.f[b]). Vasallos del Sol. *Fundación Bigott*. Recuperado el 03 de enero de 2016 de: http://www.fundacionbigott.com/grupos#pomarrosa

Fundación Bigott (s.f[c]). Quiénes somos. *Fundación Bigott*. Recuperado el 01 de agosto de 2015 de: http://www.fundacionbigott.com/nosotros

González, D. (03 de marzo de 2013). Piratería sin control. *El Universal*. Recuperado el 07 de febrero de 2016 de: http://www.eluniversal.com/vida/130303/pirateria-sin-control

Guarache, G. (25 de mayo de 2013[a]). El rock y el folklore venezolano pactaron en Rock & MAU. *El Nacional*. Recuperado el 22 de marzo de 2015 de: http://www.el-nacional.com/escenas/folKlore-venezolano-pactaron-Rock-MAU_0_196180653.html

Guarache, G. (22 de octubre de 2013[b]). La Emisora Cultural de Caracas cedió su dial después de 38 años. *El Nacional*. Recuperado el 23 de mayo de 2015 de: http://www.el-nacional.com/escenas/Emisora-Cultural-Caracas-cedio-despues_0_286171613.html)

Ichamo. (s.f.). Rock and MAU anuncia gira nacional. Recuperado el 29 de diciembre de 2015 de: http://ichamo.com/noticias/lo-ultimo/rock-and-mau-anuncia-gira-nacional).

Jam session. (s.f). Wikipedia. Recuperado el 02 de mayo de 2015 de: http://es.wikipedia.org/wiki/Jam_session

Los Sinvergüenzas (s.f.). Noticias. *Los Sinvergüenzas*. Recuperado el 05 de marzo de 2016 de: http://www.lossinverguenzas.com/#!noticias/c1yi7

Martín-Barbero, J. (febrero 2002). Jóvenes: comunicación e identidad. *Pensar Iberoamérica*. Recuperado el 24 de octubre de 2015 de: http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm

Mendoza, F. (01 de julio de 2011). Alvaro Paiva & Agrupación Kapicúa en Primer Festival Internacional de la Guitarra. *Correo Cultural*. Recuperado el 20 de febrero de 2015 en: (http://www.correocultural.com/2011/07/alvaro-paiva-agrupacion-kapicua-en-festival-internacional-de-la-guitarra/).

Molina, H. (14 de abril de 2016). Facebook. Recuperado el 24 de junio de 2016 en: http://www.facebook.com/hector.molina.923724

Movida Acústica Urbana. (s.f.). My space. Recuperado el 10 de enero de 2009 de: http://www.myspace.com/movidaacusticaurbana

Movida Acústica Urbana (01 de julio de 2014). Facebook. Recuperado el 05 de enero de 2016 de: https://www.facebook.com/MovidaAcUrbana/?fref=ts)

Nativo digital. (s.f). Wikipedia. Recuperado el 30 de junio de 2016 de: https://es.wikipedia.org/wiki/Nativo_digital#cite_note-3

Olivares, F. (07 de septiembre de 2014). Talento de exportación. *El Universal.* Recuperado el 22 de marzo de 2015 de: http://www.eluniversal.com/nacional-y-politica/140907/talento-de-exportacion

Oliveros, A. (05 de febrero de 2016). Venezuela: sin sentido de urgencia; por Asdrúbal Oliveros, Lesner Castillo y Cristina Parilli. *Prodavinci.* Recuperado el 09 de febrero de 2016 de: http://prodavinci.com/blogs/venezuela-sin-sentido-de-urgencia-por-asdrubal-oliveros-lesner-castillo-y-cristina-parilli/)

Panorama. (09 de febrero de 2015). Horacio Blanco: "El público alucina con 'Rock & MAU. *Panorama.* Recuperado el 05 de enero de 2016 de: http://www.panorama.com.ve/contenidos/2014/07/08/noticia_0151.html

Payola. (s.f). Wikipedia. Recuperado el 02 de mayo de 2015 de: http://es.wikipedia.org/wiki/Payola

Point Media Label (23 de mayo de 2014). [Rock & MAU] Una noche en la Ríos Reyna. Youtube. Recuperado el 07 de enero de 2016 de: https://www.youtube.com/watch?v=Z4ECqOd9ybM

Prodavinci. (25 de septiembre de 2009). Video: Álvaro Paiva y la Movida Acústica Urbana (I). *Prodavinci.* Recuperado el 20 de febrero de 2015 en: http://prodavinci.com/2009/09/25/arte/musica-arte/videol-alvaro-paiva-y-la-movida-acustica-urbana-i/).

Rangel, M. (26 de mayo de 2010). Público asiduo a los toques de la MAU: ¿un asunto de identidad?. *Marcy Alejandra Rangel, periodista.* Recuperado el 20 de febrero de 2015 de: https://marcyalejandrarangel.com/2010/05/26/1007/

R: El primero primero, hasta el 26 de diciembre de 2011, que hicimos el primer Rock and MAU de Trasnocho Lounge, fue una locura, y bueno allí dijimos: hay que salir de aquí, hay que hacerlo en otro lado más grande con otra producción.

P: Así es, ahorita vamos a hablar de Rock and MAU…

R: Sí, tranquilo.

P: Que efectivamente fue… mutó el movimiento, no?

R: Totalmente.

P: Ok, las primeras tres preguntas son de aclaratoria… ¿Cuándo fue la despedida de César Orozco?

R: La despedida de César fue… eh, ya te voy a decir exactamente.

P: Que le dedicaron un Miércoles de la MAU…

R: Sí, fue un Trasnocho Lounge y tocamos todos, y presentamos sus diferentes proyectos y tal, y Kamarata y la salsa, y no sé qué, eso fue… César se graduó al comienzo del año pasado, en mayo del año pasado. Eso quiere decir, en mayo del 2015 se graduó, eso quiere decir que el segundo año fue octubre del 14, el primer año fue en octubre del 13, debe haber sido, el 13, el 12, sí debe haber sido dos mil, dos mil… sí 2013.

P: ¿2013?

R: Sí, debe haber sido 2013 o 2012. No me acuerdo, debo tener. Si quieres lo busco en la casa ahí en las fotos de ese día y por ahí veo la fecha.

P: Ah bueno, está bien.

R: Voy a buscar la fecha bien.

P: Otra pregunta: hay una de las canciones del primer disco de la MAU, cuando no era Rock&MAU, cuando era MAU MAU, hay una de las canciones que el género es Siete. ¿De dónde viene ese género?

R: Bueno, nosotros un poco planteamos… ¿te acuerdas que el merengue venezolano es a cinco, a cinco por ocho, a cinco corcheas por compás?

P: Exacto.

R: Chacucucha. Entonces de ahí, bueno, en la inventadera nos dio por componer cosas que estuvieran también a siete, y creo que… Extraña calma, de Jorge Torres, es a Siete, es como un merengue con dos tiempos más: chacucuchacuchacu, chacucuchacuchacu

P: Ahhh… ¿entonces podríamos decir que es un jazz venezolano?

R: Es como un aporte, un invento de un género nuevo pues, que se haga como parecido al merengue, pero con siete tiempos en vez de cinco. Es bastante parecido al merengue, y sí claro, bueno, toda la música de la MAU tiene influencia de jazz, y esa propuesta, ahora que lo dices, pues por supuesto hay muchas piezas de jazz que por buscarle la quinta pata al gato tiene siete tiempos, y bueno sí, mucho trabajo de la MAU está en eso de hacer algo que no se haya hecho antes, pero el género siete es eso: un merengue que en vez de cinco tiempos, es a siete tiempos.

P: Ok…

R: Y se han compuesto varios, en la MAU hay varios que han compuesto varios sietes.

P: Ah ok, de acuerdo.

P: Una pregunta Álvaro, ¿Kapicúa se disolvió, cesó, está en receso…?

R: Bueno, no, seguimos trabajando, de hecho ahorita tocamos la semana antepasada con Kapicúa.

P: Ah ¿fue Kapicúa en Barquisimeto?

R: Sí, lo que pasa es que si te fijas, los Kapicúas somos: Jorge Torres, en la mandolina; Edward Ramírez, en el cuatro; Manuel Rangel, en las maracas; y mi persona en la guitarra. Y somos, a la vez, como el núcleo de la MAU. O sea que la MAU, básicamente, es como Kapicúa y otros instrumentos.

P: Los otros se incorporan y se desincorporan…

R: Claro, pero siempre estamos nosotros, entonces, con todo el trabajo de Rock and MAU, cuando salió el disco 2 de Kapicúa, el bravedad, casi que nos tuvimos que dedicar a eso y aparte cada uno estaba haciendo otras cosas. Entonces, bueno, digamos que dentro del segmento que le dedicamos a hacer un trabajo de ensamble, se lo dedicamos a la MAU y no a Kapicúa, pero está como en reposo más que disuelto. De hecho, nos juntamos y tocamos la música todavía, y tenemos como temas que cada uno ha compuesto, y todos hemos hecho discos como solistas, o discos con proyectos independientes. Y Kapicúa es un proyecto que de verdad a los cuatro nos interesa mucho, pero que nos tomamos tan en serio que hay que hacerlo como por etapas, porque cuando estamos activos ensayamos todas las semanas. O sea tuviésemos o no show, Kapicúa ensayaba todas las semanas una o dos veces, por eso la música estaba afilada, porque es música difícil, y difícil de interpretar y difícil de improvisar, entonces yo creo que cuando lo retomemos como para hacer un disco nuevo, tenemos que retomar ese ritmo porque si no, no vamos a poder tocar ni la música nueva ni la vieja. Es complicado, de hecho nos pusimos a tocar el otro día ahí en Barquisimeto algunos de los temas viejos y fff… si no los estudias, no los puedes tocar. O sea, tienes que estar muy ensayado, porque es una música que requiere mucho trabajo de ensamble.

P: Ok… bueno, yo tenía la duda si tu viaje a México había tenido que ver con ese receso o si no, porque, hasta el momento en que te contacté, yo pensé que tú estabas como intermitente, entre allá y acá, y después me dijeron no, que estás aquí en Venezuela.

R: Sí, yo me fui a México en marzo de 2013, y regresé a Venezuela por todo el tema de trabajo de Rock and MAU, o sea yo vine 8 veces en ese año.

P: Ah, imagínate…

R: O sea, yo vivía allá, pero vine mucho a trabajar, y a grabar y tal. Vine en mayo del 2014, ya yo me había mudado de México a Los Ángeles, me vine, después volví otra vez a los Estados Unidos, pero a la costa este, estuve trabajando allí con Luis Enrique, con Cheo de Amigos Invisibles, con Pavel, un cubano, y luego vine en octubre para retomar lo de la gira. Lo de la gira no pudo ser ese octubre de 2014 y lo que hicimos fue el show de diciembre del Aula Magna, que fue el bautizo del Rock and MAU 2, y ahí ya yo me iba otra vez a Los Ángeles, pero por un tema personal hasta hoy. Pero no, no tiene nada que ver, yo siempre igual cuando salgo, vengo todo el tiempo.

P: Ok. Del Rock and MAU, quería preguntarte, ¿hubo un criterio inicial para elegir a las bandas con las que se iba a trabajar o eso fue más espontáneo?, es decir, cuando ustedes dijeron: Rawayana, La Vida Boheme, Nana Cadavieco, ¿hubo algún criterio de selección o simplemente fue algo más espontáneo?

R: Bueno, al principio fue tan sencillo como, los panas del Negro y los panas míos. Simplemente el Negro llegó un día a la casa en diciembre del 2011y me dijo: Mira, vamos a hacer un Miércoles de la MAU con los rockeros. Y yo: ah dale pues, cheverísimo, yo hago los arreglos, pero ¿con quiénes?. No bueno con los panas, estos que te dije con…

Él estaba comenzando a trabajar con Rawayana, yo ya había trabajado con Malanga que también eran panas míos, con Nana que también era amiga mía, y por Malanga había conocido a la Vida Boheme, Henry. Yo había escuchado un par de cosas de la Vida Boheme y ya, a esos fueron los que llamamos. El primer día llamamos a Nana, Malanga, Sanan, Arístides, y Chapi. Beto y los de Rawayana, y Henry, Boly y Sebas de la Vida Boheme. Y le dijimos a Rodrigo, pero Rodrigo tenía un viaje en diciembre de 2011, y después se le cayó el viaje y estuvo ahí de público, pero después estuvo en el siguiente que fue en marzo del 2012, en Chacao. Pero básicamente llamamos a los panas y después, siempre, cuando quisimos expandirlo,… ah bueno y yo llamé a Cheo, de Amigos Invisibles, que estaba aquí en Venezuela, y le dije: Cheo, ¿quieres tocar en un tema?, y me dijo, no, quiero tocar en todos. Y bueno, Cheo grabó todos los temas del disco y estuvo en el show. Pero básicamente hemos llamado a gente con la que nos sentimos cool, que son panas, que han querido participar, luego gente que nos interesa la música, por ejemplo, Los Charlie Papa no éramos muy amigos

R: ¿Yo en lo personal?.

P: Sí.

R: Wao… imagínate, mil cosas. Lo primero, lo primero es, creo yo… la primera lección que te da trabajar con esos tipos es que son, de verdad, unas estrellas de rock, como Servando, como Azier, como Horacio, como Arístides, como Mauricio y ellos, es que son sumamente aterrizados y humildes, y profesionales. Creo que a veces la gente cree que porque Los Amigos Invisibles tocan funk o porque Desorden pega brincos en la tarima, son gente, tú sabes, que vive una vida díscola y tal, y no sé qué. Y la verdad es que son personas absolutamente serias y profesionales en su trabajo, son los primeros que llegan, los primeros que están pendientes de los detalles y me llaman para asegurar, y están temprano. Gente muy seria. Creo que esa es una lección muy clara de todos ellos. A veces, te digo, me es más fácil cuadrar con los rockeros que con los músicos de la MAU. En serio. O sea, a Horacio yo le mando un mensaje dos meses antes y me dice, ok dame la fecha Álvaro y la reservo, y la reserva. A un músico le digo la fecha dos meses antes y de pronto me dice una semana antes: es que me salió un viaje a San Martin, voy a ir a tocar en un festival de no sé qué; y yo: brother, ¿ahora a quién voy a llamar?. Son mucho más informales. Estos tipos se cuidan mucho, se cuidan su imagen y su reputación, y por eso tienen tantos años en el negocio y tienen tanto éxito.

Lo segundo importante, creo yo, artística y estéticamente, es la claridad de su discurso, lo diáfano del discurso que ellos buscan en su música. Ellos hacen música que es muy efectiva, que comunica muy directo. Nosotros damos más vueltas y nos ponemos más intelectuales y más sofisticados y más rebuscados, ellos no. Tú escucha una canción de Beto, de Rawayana, y va a lo que va, y la comunión entre música y letra lo logra. En el caso de nosotros, en la música de la MAU es más elaborado todo y de pronto, en esa elaboración y en esa búsqueda hacia algo nuevo y bello, se diluye esa autopista de comunicación, o sea, se hace un poco más con más tráfico. Entonces, yo creo que todos en la MAU, y yo el primero, hemos aprendido de esa forma de hacer las cosas. Vamos a comunicar. O sea, ¿qué queremos comunicar?, vamos a comunicarlo. Si después quieres adornar y ornamentar, bueno. Pero esos tipos están muy claros en eso, todos, desde Luisito Jimenez de los Mesoneros, que tiene 22 años o qué sé yo, hasta Horacio que tiene cuarenta y pico, todos.

Luego, otro aprendizaje de esos tipos es, bueno, no sé si lo aprendimos pero es una lección, es, fíjate: esos tipos no necesitaban hacer Rock and MAU, ninguno. No necesitaban participar en la broma, y solo por respeto a nosotros, por respeto al trabajo de nosotros y por reconocimiento a ese poco de horas-hombres que tiene cada uno de esos tipos de la MAU sentados estudiando su instrumento, entonces arriesgaron su obra y la pusieron en mano de tipos que no son rockeros y poperos, somos nosotros, soltaron, digamos, como dirían en Yoga: "dejar ir"; desapego con su música para que la MAU haga con ella lo que quiera y ellos van a cantar, y arriesgarse a cantar, por ejemplo, un Tambor veleño que nunca han cantado. Eso es una gran lección. Yo no haría eso con mi música, o sea, me costaría, me cuesta. Si tú me dices: mira Álvaro que voy a grabar con mi ensamble tu música, yo te diría: ¿pero cómo la van arreglar, y cómo toca este pana, y yo voy a tocar con ustedes?. Pero, ¿y cómo es el arreglo?, ¿entiendes?. Esos tipos a veces llegan a la tarima y tocan. O sea ha habido conciertos donde ellos llegan, prueban sonido y oyen por primera vez mi arreglo de una cosa y no tienen idea del ritmo ni en su vida han cantado calipso, por ejemplo. Horacio una vez llegó y cantó Allá cayó, y yo hice el arreglo, qué sé yo, tres días antes, lo ensayamos los músicos y él no pudo estar, y llegó a la tarima, probó sonido dos veces y directo al show. ¿Entiendes?. Eso es un gran mensaje de ellos, de desapego y confianza que nosotros no tenemos. Porque, tú sabes, nosotros somos jazzistas y somos músicos clásicos, nosotros, "no ya va, espérate, vamos a ver estos últimos detalles del arreglo y si no está el ensayo". Es una gran lección de unos tipos que de pronto han estudiado menos horas su instrumento o su cosa, pero nos llevan una morena y tienen otra visión de lo que es el espectáculo y el show, y lo que es confiar en alguien, ¿entiendes?. Porque tú, cuando tocas con una banda y eres el cantante, confías en tu banda.

P: Bueno, y ustedes además lo que plantearon fue cambiarle la estética a sus canciones.

R: Cambiarle todo. Le hemos llegado a cambiar hasta la melodía, o sea faltaba poco y le cambiamos cosas, o sea metimos un merengue lo que era un reggae, y mira como lo canta Beto, el swing que le pone es una cosa insólita. Entonces, bueno.

Lo otro que demuestra ese trabajo es que lo importante es la canción, siempre. No el arreglo ni nada de lo demás. Si la canción es buena, funciona. No importa cómo la arregles, no importa quién la toque si es una buena canción, y esos tipos son todos compositores de buenas canciones, todos. Y esa es la magia pues, o sea, ahí es donde tú ves que esos tipos son los

Elton John de nosotros, los Steve Wonder, los Axl Rose, lo que tú quieras, los Sting de nosotros son esos tipos. Ahora, antes fueron o siguen siendo Ilan, Yordano, Frank Quintero, Pedro Castillo, etc., Guillermo Carrasco, pero una buena canción funciona siempre. En cambio una mala canción, tú puedes hacer el arreglo más increíble con orquesta sinfónica y banda de rock, y la MAU y el ensamble Gurrufío. Si la canción es mala, no pasa nada. Entonces yo creo que es una demostración también, y una lección. Son muchas cosas las que hemos aprendido de ellos, ahora que lo pienso.

P: Me llamó la atención cuando llegaste, que me dijiste que tú trabajas con el público más difícil del mundo…

R: Ah sí, bueno yo creo que el público venezolano tiene un… Los venezolanos tenemos varios asuntos, qué sé yo, demográficos, que suelen ser un handicap para los que hacemos arte aquí. Creo que uno es que siempre vemos lo de afuera como mejor. Un país con tanto intercambio comercial siempre, bueno, las películas buenas son las películas gringas, los "blullines" buenos son los "blullines" gringos, la música buena es la música de afuera. Yo creo que eso ha influido negativamente en la apreciación de nuestros artistas. Países como Brasil son más contenidos en sí mismos, en cuanto a que son países que tienen relativamente poco intercambio con las culturas extranjeras y que ven mucho más hacia adentro. México también, Colombia también, Argentina por su situación geográfica un poco, pero los argentinos tienen el problema de que, como dice el chiste, los mexicanos descienden de los Aztecas, los peruanos de los Incas y los argentinos de los barcos. Ellos son todos inmigrantes, entonces ellos se creen europeos, entonces, bueno. Pero igual, en Venezuela hay muy poco amor por lo nuestro, eso es una cosa, qué sé yo, eso, sociodemográfica, histórica, en general. Entonces eso por una parte como factor, aquí viene un artista que nadie conoce, como cuando trajeron a Melendi, no lo conocía ni Dios, le venden una publicidad y llena el Sambil, ¿entiendes?, al precio que pongan las entradas; o un artista de reguetón nuevo o un artista de lo que tú quieras, que nadie conozca, tú le haces publicidad en Venezuela, y ¿de dónde es él?, él es Bielorruso, ah bueno dale va. Es una cosa increíble. En cambio, si tú haces un concierto de Rock and MAU con todas las estrellas de la música nacional y con una banda venezolana, si las entradas cuestan más de 2 dólares ya la gente empieza a chillar y a decir: estos tipos qué se creen. Así los que estén allí tengan más trayectoria, más carrera, más estudios, incluso hasta más fama que grupos de afuera, o sea, por ejemplo, si yo te hago un concierto con Amigos Invisibles y Desorden Público y la MAU; no cuentes la MAU porque vamos a poner

que no es masivo, pana, Amigos Invisibles, yo he tocado con ellos en México para shows de 6000 personas agotado, y traes a un grupo de México que no mete ni 300 personas en un local y la gente va más al show de México que a los Amigos Invisibles y paga lo que sea. Entonces, en ese sentido es un público difícil.

En qué otro sentido es un público difícil, bueno por lo menos en dos sentidos más. Uno, que es un público, la verdad hay que decirlo, con bajo nivel cultural, y esto no lo digo a la ligera ni de una manera antivenezolana sino con dolor y preocupación. Creo que basta con escuchar el castellano de una persona en Bogotá para darse cuenta que estamos en otro nivel. Yo siempre pongo tres ejemplos: ve a Bogotá y habla con cualquier persona y oye su manejo del castellano; ve a Cuba y habla con cualquier persona de política, mantén cualquier discusión política con un cubano, cualquiera, el portero del hotel o el tipo que te lleva en el taxi, y vas a ver el nivel de cultura política que tiene el tipo, y de las citas que te hace y a lo que se refiere y con la propiedad que te habla de los bolcheviques, porque los adoctrinaron o por lo que sea, pero lo cierto es que tienen otro nivel intelectual; o ve a México, y no te voy a decir ni siquiera…, te podría decir algo tan fuerte como: oye cómo habla el idioma la gente que vende en el metro, que se mete en cada vagón entre cada estación, oye el lenguaje que usan: "Buenas tardes, damas y caballeros y damitas, hoy les traigo un nuevo chicle para la garganta que les resuelve sus problemas de laringe y de faringe" unos tipos que no tienen ni segundo grado hablan un español mejor que el del presidente de este país, pero por mucho. Y si hablas con un taxista, que es aún más deprimente, cualquier taxista, yo te digo: yo viví en México por un año, y preguntaba a propósito, cualquier taxista te habla de Carlos Fuentes, de Monsiváis, de Frida Kahlo, de los muralistas, de Orozco, por supuesto de Diego, de Siqueiro, entonces es complicado pana, es complicado cuando, de los 143 asambleístas 13 conocerán la MAU: Freddy Guevara, que es pana y fan, y no muchos más, es complicado, y vamos a decir que no conocen la MAU, pero no saben quién es Luis Mariano Rivera tampoco, u Otilio Galíndez, o Henry Martínez. Y si te quieres salir de la música, no saben quién es Eduardo Sánchez Rugeles o Luis Yslas o Rodrigo Blanco, y así en cada cosa que lo pongas, ¿no?, o sea es complicado pana, es un país que no conoce su arte, su tradición, y no lo respeta. Entonces, la importancia de la idea del Negro del Rock and MAU no es sino que, por fin, pudimos llegarle directo a unos chamos que en su vida habían oído un Tamunangue y que se dieron cuenta: pana, el Tamunangue es mío y es bueno; y ellos no sabían, que lo que están oyendo es El Zar de la Vida Boheme, pero ese es el vehículo, pero el contenido es el Tamunangue, ¿entiendes?. El Zar ya lo sabían, entonces ahí está la trampa y ahí es donde

nosotros ganamos y ahí es donde nos comunicamos, y ahí está el éxito del Rock and MAU. Pero a la vez, cuando la gente me dice: bueno, entonces ahora sí… Y digo, no, ya ya, ahora sí se abrió un camino por el cual meterse y dimos el primer medio paso, falta muchísimo. Pero es un público que… bueno eso además tiene que ver, tú lo sabes Julio, con la educación, con los profesores que tenemos en primaria y en secundaria en Venezuela, con la cantidad de libros que se leen. El libro más vendido de la colección de libros de El Nacional es la biografía de Diosa Canales, el libro más vendido en Venezuela es el libro del Record Guiness, que es un libro de vidriera, de centro de mesa. El segundo libro más vendido en Venezuela es el Almanaque mundial, o sea, ¿entiendes?, un país que lee pero lee muy mal, entonces eso se refleja en el público pues. En octubre vino para acá un tipo que se llama Nicky Jam, que es infame, y se agotó; y yo hice un concierto con 20 músicos y Luis Fernando Borjas y vendí 75% en una sala pequeña… en pocas palabras, es complicado *man*, a veces provoca retirarse y dedicarse a otra cosa.

P: Fíjate qué interesante lo que me dices, que responde a varias preguntas que tengo, y aprovecho a entrar en materia porque, bueno, me abriste la puerta… ¿Consideras que la MAU es un proyecto político, desde el punto de vista estético, o sea, de un discurso estético y de dar a conocer una cultura dentro de la misma sociedad venezolana que la ignora o que la ha olvidado?

R: Bueno, yo creo que nadie nunca se planteó nada tan serio como para llamarlo así, pero sin duda que ha tenido consecuencias. A mí me gusta decir más bien que nosotros hemos servido como una foto y un espejo donde la gente se puede ver. O sea, en la MAU hay gente que piensa muy diferente desde que comenzó, políticamente, deportivamente, económicamente, culturalmente, gente de diferentes partes del país que no está de acuerdo en un montón de cosas, pero está de acuerdo en una: que es una estética de hacer música venezolana de todas las regiones vista con otras influencias, desde alguien que vive en Caracas. Ese es el punto en común, y que quiere hacer música original, que no quiere hacer otra vez el Diablo Suelto, y otra vez Apure en un viaje, y otra vez Pajarillo en Re menor. Esa es la coincidencia, entonces, yo pienso que es una foto interesante: 20, 25, 30 músicos trabajando en construir sobre un punto en común en vez de discutir sobre las diferencias, ¿no?. Que también podría hacerse, podríamos ponernos en desacuerdo y criticarnos los unos a los otros, como que: ¿por qué tú haces esto, o por qué tú eres magallanero y yo soy caraquista?

P: Claro, pero yo no pregunto de lo político en cuanto a chavista o antichavista…

R: No, no, pero esa foto es interesante desde el punto de vista político, lo digo así. O sea, unos tipos que dicen: bueno pana, vamos a hacer algo por Venezuela, pero vamos a hacerlo construyendo a partir de los puntos en común, y no diferenciándonos. Porque también podríamos diferenciarnos: que si estéticamente yo soy un poco más ácido y tú un poco más angular, o yo soy más clásico o si lo tuyo es más un fastidio, ¿entiendes?. Eso es una foto interesante.

Luego la otra foto interesante es cuando tienes la parte de Rock and MAU, con gente que tiene menos que ver. ¿Qué tiene que ver Jorge Torres con Asier Cazalis?, ¿parece que nada?, bueno, ahí están, y oye cómo suena. Y qué tiene que ver joropo tuyero con Viniloversus, bueno óyelo, ahí está *2013* en joropo tuyero, y óyelo si es bueno o es malo. Eso desmitifica muchos prejuicios que tenemos sobre nuestra mismas tradiciones, entonces políticamente es interesante. Pienso que tiene como muchas consecuencias sociopolíticas y mensajes que, además, no nos corresponde a nosotros dar. Yo nunca me paro en la tarima y digo: porque nosotros somos el futuro de Venezuela. Al Negro le encantaba eso, yo lo odio. Porque ésta es la música del futuro y tal. ¿Qué música del futuro nada?, esta es una música que estamos haciendo nosotros y ojalá sea la música del pasado, más bien, o sea, ojalá venga un grupo dentro de dos años y haga una vaina más arrecha y diga: sí bueno los de la MAU hacían eso todo tradicional; buenísimo, así es la historia de la música, alguien irrumpe, oye lo que decía Stravinsky de eso, lo que ha dicho Pierre Boulez o etc., uno tiene que aprender la raíz y crecer de ahí y romper con eso, entonces eso fue lo que hizo Aldemaro Romero y hoy en día vemos la Onda Nueva como una cosa tradicional, pero a Aldemaro no le hablaban, a Aldemaro lo botaron de la escuela Lamas, ¿entiendes?. Entonces la tradición es así, es dinámica, el que está equivocado es el que se empeña en mantener una cosa como la verdad, y esto es así, esto no se mueve y esta es la forma como se toca la gaita de tambora y esto no se hace de otra manera, estás condenado a muerte *brother*, porque los tiempos cambian. Ya nosotros no estamos en la época de la radio ni nos ponemos guayuco ni nos vestimos con liqui-liqui, son artificios, o sea tú puedes hacer un tributo, por ejemplo, yo quiero hacer un tributo a Juan Esteban García, el rey de la bandola, y tocamos como tocaba Juan Esteban con esa estética, pero Saúl Vera hace otra cosa, con otros acordes, otras líneas, y después viene otro pana más malandro, Lester Paredes, por ejemplo con la bandola y hace otra cosa, o Moisés Torrealba y después Lester y después otro, o sea siempre tiene que moverse, porque la gente no es igual, o

sea nosotros no somos iguales que la gente que vivió de 30 años en los 80, y antes de los 60, y antes de los 40 y antes de los 20, o sea, no puede ser igual la música, entonces nosotros no hemos dado nunca ese discurso de: esta se la manera oficial de hacer música; esta es nuestra y ya de la MAU, ojalá bien rápido vengan otros chamos haciendo otra cosa, ¿no?.

P: Ahora, pero ustedes, por ejemplo, en los conciertos sí han proyectado audiovisualmente en qué género van a tocar la canción. Es decir, hay un interés de que el público conozca qué géneros hay.

R: Sí claro, pero es que el problema es el desconocimiento, claro, queremos informar. Queremos hacer llegarle a la gente: mira, esto es una malagueña, conócelo. O sea, a nosotros todos nos gusta Adele, a todos nos gusta Aerosmith, a todos nos gusta, este lo que tú quieras, Eminem, o lo que sea, pero también nos gusta María Rodríguez cantando una malagueña porque es una vaina increíble, o un Punto de Cruz, ¿no?. Eso es una vaina increíble. No quiere decir que yo oiga todo el día a María Rodríguez, la señora de Cumaná, ni tampoco oigo todo el día a Adele ni tampoco oigo todo el día a Rubén Blades, o sea, me da risa cuando entrevistan a la gente y le dicen: ¿qué oyes?; no, es que yo oigo de todo. Bueno, loco, normal, lo raro sería que oyeras nada más Mahler, ¿no?, o que nada más oyeras Willie Colón, revísate porque tienes una obsesión, ¿no?. Todo el mundo oye de todo, aquí y en Austria, ojo, no es que nosotros, porque estamos en una región geográfica… no. Todo el mundo oye de todo y nadie puede oír lo mismo todos los días, no todos los días tiene las ganas de oír lo mismo. O sea, la gente me dice a veces: oye, tu disco es buenísimo, pero yo voy a los locales y ponen otra música, ponen el tema este de Justin Bieber y no sé qué. *Brother*, menos mal que lo ponen porque yo no quiero llegar a un local del San Ignacio y oír mis canciones tristes, me pongo a llorar, a esa hora lo que está bueno es poner el tema ese de *Hello*, el cómo se llama, el *what do you mean* o el otro de Justin Bieber, *I'm sorry, brother*, son increíbles, están super bien hechos, esa es la hora para oír eso. O sea, no me gusta nunca la… o sea me gusta la información, pero no me gusta nunca esa imposición de la Ley Resorte, ni nada de esas vainas de: esta es la música oficial. Por eso la gente que criticaba a la MAU ha terminado cediendo y siendo pana, y siendo chévere y respetando el trabajo de uno. Porque mucha gente dijo: no, es que eso no es música tradicional, además, la música venezolana no hay que juntarla con el jazz. ¿Quién dijo que hay que juntar o no hay que juntar?, si tú no la juntas, tú no la juntas, si yo la junto, yo la junto. Ahora, si lo tocas mal o si haces intentos superficiales como el

neofolklore, o lo que sea, y es una mamarrachada, cae por *su propio peso, ni siquiera tienes* que darte mala vida, eso no duró nada, eso ya no existe, nunca existió.

P: Yo te tenía una pregunta con respecto a eso, y era si la MAU tenía adversarios…

R: Sí claro, mucha gente se sintió desplazada porque de pronto… o sea, la MAU empezó en enero de 2007 y en septiembre de 2009 estábamos llegando al Aula Magna dos veces, dos días seguidos, hay gente que tiene muchos años de trayectoria haciendo esa música y no lo ha logrado, y no le gustó pues, y está bien, y con eso se despertaron y se pusieron las pilas e hicieron sus conciertos después, eso está bien. Yo creo que sospecharía más si no tuviésemos adversarios, ¿no?, como oh-oh, qué miedo, estamos aquí en 1984 de Orwell, o algo así. La cultura uniforme es muy peligrosa *brother*, tiene que haber diversidad, a mí hay cosas que me gustan y cosas que no me gustan, y soy muy amigo de la gente que… o sea, hay gente muy amiga que hace cosas que a mí no me gustan y ellos tampoco les gusta lo mío y no por eso uno va ni a dejar de criticar ni a criticar más. Por ejemplo, ¿cuál es tu artista favorito, así en general, que tengas muchos discos de ellos?

P: Bueno, C4 Trío…

R: ¿te gustan todas las canciones de todos lo discos?

P: No…

R: Es imposible. A mí me encanta Silvio Rodríguez, y hay canciones que no puedo oír, tengo que pasarlas, ¿entiendes?. Por eso a mí no me gusta cuando la gente te pone un adjetivo: porque tú eres, vamos a ponerle, C4triísta. No, a mí no me gustan todos los temas de C4, ¿entiendes?. Entonces prefiero apostar eso de la diversidad.

P: Ustedes en twitter han hablado del Apartheid cultural. ¿Qué entiendes tú o qué quieres decir tú con Apartheid Cultural?

R: Sí, sí. Bueno yo pienso que la gestión cultural de este gobierno ha sido nefasta, puedo hablar de lo que yo sé, no puedo hablar de lo que no sé. Yo no soy experto en economía, ese es mi papá, ni en arquitectura, ese es mi hermano. Pero en música y en cultura el gobierno ha

sido nefasto y ha instituido de facto un apartheid cultural, en el cual el único baremo para que un grupo viaje, para que un grupo tenga recursos, o para que un grupo sea apoyado, es que tenga una camisa roja y cante "uh, ah". Eso es un apartheid y yo se lo digo con todas las letras a todos ellos, incluso a los que son amigos, como Cecilia, como Oscarcito, a José Alejandro Delgado: pana, ustedes tienen un apartheid cultural. Respuesta de algunos de ellos: bueno, es que cuando la cuarta también era así. Pero es que yo no soy de la cuarta, cuando yo empecé mi carrera ya estaba Chávez, entonces ¿qué hago yo?, ¿yo tengo que cantar entonces "uh, ah"?. O sea yo quiero ir al Womex otra vez, con la MAU. Me parece que la MAU ensaya más que tu grupo, que ha hecho más por la música venezolana que todos ustedes, ¿por qué el gobierno no me apoya a mí y sí los apoya a todos ustedes? Y los manda que si para Dubai a tocar, y que si para Japón, y ustedes ni han ensayado y hacen un vente tú ahí a lo loco. ¿por qué hacen esas cosas?. Ah, no les gusta que se lo digan, pero es la verdad, no debería ser así, debería haber una persona con criterio, independientemente, si el grupo es bueno, si es chavista o no es chavista, si es bueno, viaja, si no es bueno, no viaja. Vitualla, que lo hicieron Armenta y Arpiqui y Aquiles y todos panas de infancia míos, tenían un mes de formado y se fueron de gira por todo Estados Unidos. Y Cabijazz pidió 10 pasajes para ir al festival Benny Moure de música popular en Cuba y nos dieron 4, y los demás los tuve que pagar yo, ¿entiendes?, son las cosas donde hay un apartheid cultural. Entonces eso está mal y ellos lo saben. Hay gente que es increíble y que se merece todo eso que le dan, como Cecilia Todd o como Lilia Vera, se merecen eso y más; pero Soledad también se lo merece y María Teresa también, ¿qué pasa que no les llega esa plata y no los mandan a los festivales a María Teresa y a Soledad, qué es lo que pasa? ah, que no son chavistas y que hablan en contra, entonces no aceptas la crítica, porque a veces ni siquiera es que son radicales sino que simplemente critican las cosas, entonces si tú hablas, no, tienes que quedarte callado. Eso es nazi, eso es facho, ellos son unos fachos.

P: La identificación del movimiento de la MAU con la oposición, tomando una posición política…

R: Concreta.

P: Concreta, exactamente. ¿Cómo ha sido eso? Ha sido adrede, buscando identificarte con una tolda política o ¿por qué ha sido?

R: Bueno, yo pienso que nosotros vamos a ser siempre de oposición, sea quien sea gobierno, nosotros siempre vamos a estar en la acera de enfrente y a ninguno de nosotros nos gusta el exceso de poder ni tanta gente en el poder, o sea, nadie puede tener la razón tanto tiempo. Mira, nosotros somos, ahorita en la MAU, 15 músicos. Cualquiera de esos 15 podría dirigir musicalmente a la MAU, no Álvaro Paiva, Adolfo Herrera podría hacerlo, Jorge Torres podría hacerlo, Manuel Rangel podría hacerlo, Edward Ramírez podría hacerlo, y por eso en los ensayos y en los trabajos, todos hablamos y todos opinamos, porque nadie va a venir a decirme que él tiene la razón todo el tiempo, o sea ha habido discusiones ahí delante de Horacio Blanco, Jorge Glem diciendo que si no tocamos esto para atrás no tiene el tumbao oriental, y Adolfo diciéndole no, es que si no tocamos el *beat on the beat*, esto no va a sonar nunca a ska, ¿entiendes?. Es interesantísimo, pero nadie puede venir a imponerte su verdad, entonces nosotros no creemos en unos tipos que tienen 17 años tratando de imponer una verdad a juro, y como hay que hacer algo para sacarlo, si lo que hay que hacer es ir y tocar para la MUD, que en este momento representa a la oposición, cheverísimo. Si la MUD se monta y en 10 años hace el mismo apartheid cultural y entonces ya no llevas a Cecilia Todd y a los otros, entonces estaremos con Cecilia Todd y con Lilia Vera tocando en contra de Voluntad Popular o el partido que sea, o Acción Democrática, o sea nosotros no estamos casados con ningún partido, con lo que estamos casados es con la idea de la libertad y del equilibrio y de la justicia, y en este momento nos parece que los que representan el desequilibrio, la injusticia, el apartheid, sin duda alguna son los chavistas y por eso si nos invitan a tocar, hemos tocado, y yo en lo personal en las actividades de la cultura con Capriles he estado y he puesto mi cara, y me pongo ahí. Además, me pongo ¿sabes qué Julio?, me pongo porque predicamos con el ejemplo, o sea, yo solo, con poca ayuda de mis compañeros de la MAU, he organizado, qué te digo yo, 300 conciertos de música venezolana gratis, sin un Bolívar de nadie. Eso es más que lo que hace el Ministerio de Cultura. ¿Me puedo o no me puedo parar allí?. Me paro y critico, *brother*, y el que me venga a decir algo, le digo: *brother* mira ahí está, ese grupo se hizo con lo que yo armé, y que el disco de la Vida Boheme haya tocado esto y esto, es porque nosotros hicimos Rock and MAU; y que ahora venga un disco de C4 Trío con Desorden Púbico es consecuencia de Rock and MAU. ¿Quién ha hecho más por la cultura venezolana, tú o yo?, ¿Tú, el ministerio de cultura, o yo?. Así te lo pongo de personal, si tú te quieres poner personal conmigo. Yo no ando hablando de eso, ni ando poniendo pancartas de "voten por mí" y "qué bravo soy yo", pero esos son hechos y ahí están los discos, ¿entiendes?. ¿Qué has hecho con todo ese billete que te dio el gobierno?, ¿dónde están tus discos?, ¿dónde está tu obra?, ¿dónde están tus ensayos?, toca para ver. Entonces, yo

creo que tenemos la moral suficiente como para pararnos con quien nos dé la gana de pararnos al lado y decir: mira pana, yo pongo mi nombre para que apoyen a este tipo porque hay que salir de estos locos, así mismo, con todas las letras.

P: Mencionaste el disco de Desorden con C4 y otra cosa como consecuencia de la MAU…

R: Bueno, muchas cosas, mira: el disco de la Vida Boheme que ganó Grammy de mejor disco de rock alternativo latino, que lo coprodujo el Negro Álvarez y toca Jorge Torres, tiene riffs venezolanos. Eso pasó a partir… o sea, oye el primer disco de La Vida Boheme y oye el segundo, y oye la diferencia. Luego está el disco este de Desorden con C4, bueno, mucha de las cosas que ha inventado C4 en su DVD es por gente que han conocido Jorge y Edward a través de Rock and MAU: Servando, Guaco, blablablá. Oye el disco de Rawayana donde también participó el Negro, todas las cosas que hay venezolanas. Eric Chacón tocó en la última gira de Desorden Púbico; yo soy el director del acústico de Amigos Invisibles del disco nuevo, y arreglista. O sea, ha pasado un montón de cosas a partir de Rock and MAU. Estoy coproduciendo el disco nuevo de Los Colores, después de Vargas, o sea todas las cosas se han fusionado en ambas direcciones, o sea, para ellos también ha sido bueno estar en Rock and MAU, y no es copiar literal el concepto, no es que ahora en el nuevo disco de Viniloversus tú vas a encontrar un joropo tuyero, no, pero a lo mejor te encuentras un timbre, una madera. Bueno, en el disco nuevo de Rodrigo Solo te encuentras un cuatro y un tributo a Simón Díaz, ¿de dónde salió eso?

P: De hecho ellos lo dicen en un documental que está en Youtube…

R: Claro, y ellos siempre hablan de eso muy generosamente, Henry y Rodrigo, Asier y los otros, entonces ¿cómo va a venir alguien del Ministerio a decirnos que si no sé qué cuáles? no seas pendejo, loco, yo soy de Sarría, a mí no, yo te conozco a ti, tú lo que eres es un farsante.

P: Vi en Youtube que ustedes en algún momento hicieron un proyecto socioeducativo, iban para las escuelas y…

R: Sí, sí, hemos hecho, claro, la Movida Acústica Urbana.

P: Eso es algo sistemático, eso fue un momento, ¿es algo puntual?

R: Es más espontáneo que organizado, nos llaman y vamos: a un orfanato o a un ancianato, o a un colegio. No cobramos nada por eso y lo hacemos de mil amores, hay años donde podemos hacer más, hay años donde podemos hacer menos. Este año con la broma de las elecciones, íbamos a hacer muchas cosas y no se pudo, los colegios cerraron antes, pero lo hemos hecho en muchos colegios y en todos ha sido un éxito. Los niños quedan, tú sabes…

P: ¿Has sabido algo de la influencia de Rock and MAU en bandas jóvenes o aficionadas? Así, de esos chamitos que están arrancando.

R: Más de la MAU que de Rock and MAU.

P: ¿Ah sí? Claro, estamos hablando ya de músicos académicos, ¿no?

R: O no. Por ejemplo, en Brasil se hizo el movimiento "Os elefantes" que es un movimiento de *big bands* en Sao Paulo basado en el modelo de la MAU, porque yo conocí a Vinicius Pereira en un viaje del 2008 y Vinicius se vino para acá en enero del 2009 y vio todo y se lo copió y lo hizo allá. Se puede decir que es un movimiento cultural, musical, en Sao Paulo, basado en la MAU. Luego aquí se hizo VOCA, que era Voces de Caracas, varias cantantes; Piso 1, que era otro movimiento de cantantes, todos son a partir de la MAU. Y en ese crisol que fue… esa cápsula de Pietri que fue Los Miércoles de la MAU se formaron muchos grupos, se conoció mucha gente, muchos proyectos salieron de allí, pues: Mala junta jazz, la *Big band* Ávila de los franceses de Chili y Alain, muchísimos, muchísimos grupos que se vieron por primera vez ahí, se conocieron y de ahí sacaron cosas.

P: Ok… A ver Álvaro, vamos a hablar del Rock and MAU en la radio, ¿qué afecta más a la Rock and MAU: la piratería o la payola?

R: Ninguna de las dos, la verdad, ninguna de las dos. La gente que va a los conciertos de Rock and MAU compra el disco, a los que les gusta, nos compran el disco. No conozco a nadie que lo tenga comprado pirata, y los que se lo quieren bajar por internet, yo los siquitrillo por el twitter, y los hago sentir tan mal que se lo terminan comprando. Además lo pueden comprar en ichamo que si por 100 bolos cada tema, así que no tienen excusas. Eso por un lado, y por otro lado, la payola, es que nosotros no estamos en un circuito que compita con la

gente que paga payola, o sea si el Pollo Brito quiere pagar y pegar un tema, o si Manuel Petit quiere pagar, o nuestros amigos de Santoral (todos estos que te digo son amigos) quieren pagar a la radio, no es para quitarnos los shows a Rock and MAU, es para quitarle los shows o para hacer los shows que hace Reinaldo Armas, que si tocar en la feria del Valle de Guanape y que si en los quince años de, qué sé yo, la hija del alcalde de Acarigua. Ninguno de esos escenarios les interesa a la MAU. La verdad, pana, es que nosotros tenemos tanto o más trabajo que los grupos que pagan payola, la verdad es esa, y gracias a Dios, porque hemos hecho un trabajo serio y hemos tomado el camino más largo, pero sin atajo, pero más sólido. ¿No te digo que los músicos de la MAU es imposible cuadrarlos? A veces hay shows que yo tengo a todos los rockeros y no tengo músicos, porque los tipos tienen mucho trabajo, entonces, claro, con qué competimos nosotros, a nosotros nos afecta la ignorancia, el desconocimiento de la música venezolana, los prejuicios, pero yo no sé si tú pones Rock and MAU día y noche en la radio, la gente nos va a escuchar más. Es algo que en un momento decíamos: "no bueno, porque no nos ponen en la radio", y la verdad es que Rock and MAU lo ponen todo el tiempo en la radio, además, sin nosotros haber hablado con nadie, y sin, por supuesto, pagarle a nadie. Yo estoy en contra, éticamente, de pagarle a alguien para que ponga mi música.

P: ¿Y qué emisoras de radio son las que más ponen Rock and MAU?

R: En todo el circuito Unión Radio, en el circuito Líder, en, cuando estaba Ateneo FM, en… en muchas radios lo ponen, la verdad, en Hot lo ponen. ¿Dónde no lo ponen? De pronto en, qué sé yo, los muy bayoleros, Radiorama stereo, cómo se llama, el que está ahí en la Carlota…

P: ¿Belfort?

R: Ajá eso, ahí no lo ponen, a lo mejor por desconocimiento, no por mala nota. Esto es poco a poco, *brother*. Esto es poco a poco, la gente va cediendo y va entendiendo, o sea no hay nadie todavía, del cual yo sepa, que se entera de este proyecto y nos diga: coño pana qué vaina tan mala y tan mal hecha, y tan hecha a los coñazos y tan superficial, y se ve que ustedes no ensayan y no tocan bien sus instrumentos. Estoy esperando todavía a esa persona. Toda persona, aunque no le guste la música, dice: coño pana, ahí hay un trabajo serio, yo quiero que esto suene en mi radio, voy a poner esto en el espacio que corresponde. Si hay una radio

que prefiere poner Cazador novato, haciendo chistes con música llanera, que la MAU o Rock and MAU, bueno, entonces eso es peo de la radio. Para mí, si yo tuviera una radio, jamás querría que sonara Cazador Novato en mi emisora, una cosa vulgar, una cosa fea, una cosa denigrante, con todo lo que me gusta Cazador novato para algunos momentos también, pero es una música que no me gusta pues, ¿no?.

P: Ya que hablas tan desinhibidamente de los amigos. ¿Sabes si algunas de las bandas que han participado en Rock and MAU han llegado a sonar por payola?

R: Todas. Todas pagan radio. La radio no tiene misterio *brother*: o pagas o no suenas, no hay otra. Y en descargo de los que lo cobran, te puedo decir que así funciona en el mundo entero, hasta en Cuba, país socialista por definición, hasta en Cuba, si no pagas no suenas. Ellos lo ven como promoción, como una valla publicitaria, no tienen ningún conflicto ético o dilema moral con eso. Yo sí. Yo creo que lo que yo hago, honestamente, es arte y tiene una significancia personal. A lo mejor yo soy exagerado y dramático como suelo ser, intenso, y necesariamente me lo tomo de una manera febril, pero a lo mejor dentro de unos años cambio de opinión, pero ahora mismo pienso eso. No me imagino a Reverón pagando a una galería para que exhiba sus cuadros. No me lo imagino y yo no, no me interesa, pues. Para algo estudié 15 años todo esto, y sigo estudiando.

P: Háblame de la Gira nacional, que tuvo que cancelarse a la mitad…

R: Fue un proyecto muy bonito de llevar. Siempre nos escribían de todas partes de Venezuela diciendo: oye ¿por qué no traen eso para acá, por qué no traen eso para acá?. Y con la broma de que estábamos con lo del segundo disco, pensamos: bueno, vamos a darle. Hablamos con todos los rockeros, reservamos las fechas, tal, y bueno, circunstancias del país y circunstancias externas al país se conjugaron de una manera negativa y bueno, hubo que parar la gira porque no se vendieron suficientes entradas. Comenzamos por San Cristóbal, pensamos que íbamos a vender 1200, 1500 entradas, y vendimos 600, 800; Mérida, lo mismo, estábamos vendiendo las entradas, vendimos 800. En Maracaibo, por ejemplo, tomamos una decisión mala del sitio que escogimos, la gente no va para allá, no se habían vendido suficientes entradas y cancelamos, y bueno, perdimos mucho dinero. Y nada, los patrocinantes no nos cumplieron con muchas cosas: se tardó la venta de entradas, en fin hubo como muchos problemas estructurales, porque es que en Venezuela, después nos dimos

cuenta, ningún artista se gira con su billete, todos le venden la gira a algún patrocinante. Nosotros lo hicimos, como siempre hemos hecho todo, producción independiente. Claro, ¿por qué Guaco nunca hace una gira nacional? Guaco, que es un tiro al piso. Porque es para perder plata, es muy caro. Yo iba con 40 personas, porque además yo no iba a llevar un show más o menos, yo iba con todos los tipos, con los mejores artistas, en una gira única que nunca se ha hecho. La gente, por un lado: ah ¿artistas nacionales? oye, muy caro. ¿Muy caro?, era baratísimo, ¿ves?. Por otro lado, coincidió con el Mundial, coincidió con las guarimbas, fue justo después de las guarimbas en San Cristóbal y Mérida; el patrocinante principal me demoró la salida de la publicidad un mes y medio, así que tuve menos de un mes para vender los shows, de ese menos de un mes, ticketmundo se tardó una semana más en poner a vender los shows, o sea que tuve dos semanas para vender los shows. O sea que tuve todo en contra: la publicidad falló, los periódicos fallaron. Pero aprendimos mucho y próximamente haremos otra cosa, yo creo que no de esa envergadura, pero igual de calidad en el interior, porque el problema realmente es que en Venezuela está todo centralizado, tú me acabas de hablar de Maracay, que es a menos de una hora de Caracas. Yo quisiera, o sea mi idea es empezar a hacer un circuito para competir contra eso, porque además la gente del interior es más agradecida con la cultura que uno le lleva que la de aquí. Pero bueno, la verdad es que los dos conciertos que hicimos fueron increíbles, *brother*, tanto en San Cristóbal como en Mérida, la gente todavía nos escribe: pana, este es el mejor concierto de mi vida, no sé qué; y a mí me da alegría haberlo hecho, haber montado a esos tipos, haberle pagado a todo el mundo el billete que le dije. Aquí está, toma. Sin rollo. No le quedamos debiendo a nadie, bueno, yo a los financistas. Pero bueno, no todas se ganan.

P: La otra pregunta iba hacia futuro, ¿cómo ves el movimiento?, me dices que sí quieres hacer cosas, de pronto no de esa envergadura pero sí hacer cosas.

R: La verdad es que no es que tenga mucho ánimo, pero a finales de año, una de las marcas me cayó y me dijo: mira pana, vamos a hacer esa vaina, pero nada más ustedes y nosotros, más chiquito, así, con esta otra marca de lujo, y le dije: sí va. Creo que la semana que viene nos reunimos. Vamos a ver.

P: ¿Siempre en el marco de Rock and MAU?

R: Ellos quieren la MAU

P: ¿Ah sí?.

R: Ellos quieren la MAU y, de pronto, un invitado o dos.

P: ¿Y allí desempolvarías las viejas canciones o cada uno con sus canciones independientes?

R: No, es que siempre tocamos como en los últimos años que hemos hecho Rock and MAU, las cosas que hemos hecho instrumentales ha sido como la MAU completa, pues.

P: Yo fui a un Rock and MAU donde tocaron Vaya pue'

R: Eso, tocamos esa música.

Anexo 2: Transcripción de la segunda entrevista a Álvaro Paiva Bimbo. Las preguntas fueron enviadas y él las respondió por notas de voz a través de whatsapp el 24 de marzo de 2016.

P: Cuando fuiste a las conferencias en Brasil y al Womex, ¿fuiste para hablar de la MAU?

R: Sí claro. Lo de Brasil fue una invitación de un colectivo donde estaba Aquiles que se llamaba América Contemporánea, Benjamin Topkin es el pana que armaba eso. El Womex fue en 2009 porque acabábamos de hacer el concierto del Aula Magna y yo llevé ese material para allá como una primera edición, y fue chévere, llamó bastante la atención por ahí. De hecho, para poder pagar el stand nos fuimos con la MAU y unos pana locos de aquí... cómo se llama él, no es Emiliano, es... Luciano, Luciano Calelo, que tenía Palmeras Caníbales, el grupo So Sambistas, y esas cosas, entonces entre él, que tenía varios discos, y nosotros con la MAU, bueno fui yo solo, lo pagamos precisamente con algo de la taquilla del concierto del Aula Magna, y Valentina Hidalgo que trabajaba con nosotros en esa época también se acercó unos días por ahí y me ayudó en el stand. Fue interesante, también llevé los discos de Cabijazz, pero realmente el foco estaba en la MAU y meternos en el circuito de festivales, porque nos habían recomendado mucho, algunos amigos brasileros como Hamilton de Holanda y su manager, etc., que fuéramos al Womex, que nunca nadie había ido por Venezuela, nada más había ido que si Cacao Música, 4 años antes, una vez y ya, nunca más. Y nada, fue con la MAU, y bueno, se hizo bulla, conseguimos literalmente cientos de tarjetas de festivales que querían que fuéramos, lo único que nos pedían es que estuviéramos en Europa, por supuesto, cosa imposible de conseguir en el artheidcultural.com. Pero se intentó y bueno, hay unos contactos que todavía están activos para cuando esa situación en el ministerio de cultura, o la situación del dólar cambien.

En el Womex competimos con stands super producidos de, por ejemplo, Brasil, que tenía... o sea, nosotros teníamos un stand y Brasil tenía 24 stands, repartidos en un área, con garotas. Había músicos de Minas Gerais que tenían un catálogo impreso en papel de 18 gramos, un catálogo a color con videos multimedias, o sea era increíble el apoyo del país al Womex. Nosotros éramos, por supuesto, los únicos de Venezuela, y creo que más nadie ha ido más nunca.

P: ¿Cómo surgió el logo de la MAU?

P: Ok, y ¿a través de qué red social la MAU ha logrado una mayor interacción con sus audiencias?

R: Twitter.

P: ¿Ha habido alguna estrategia para el uso de redes?

R: Sí, la sinceridad. La sinceridad y nada programado ni nada de respuestas genéricas sino más bien sentido del humor y hasta sentido del humor negro también.

P: ¿Poner videos para invitar a conciertos?, ¿compartir videos tomados por el público?, ¿Crear campañas de intriga?

R: Sí, de vez en cuando hemos puesto videos. También hemos compartido videos y fotos tomadas por el público. Pero cómo te digo, siempre con humor y nada así con… que se nota que somos nosotros mismos quienes lo estamos haciendo.

P: ¿Venden a través de Amazon, Arepa music o algún otro mecanismo de distribución online?

R: Sí, Amazon, iTunes, spotify, bueno, spotify es streaming. Sí, todos. En Venezuela, Ichamo, no Arepa music.

P: ¿Y tienen relación con alguna radio web?

R: Sí, seguro, mil veces nos han pedido el disco para radios web, y siempre se los regalamos.

P: Otra pregunta: ¿el material que se grabó en el Aula Magna en 2009, con el fin de hacer un DVD, lo llegaron a editar?. Hasta donde sé no se lanzó al mercado. ¿Pero llegaron a utilizarlo para promocionarse o solo han conservado el material?.

R: Se comenzó a editar y llegó hasta un punto y después la chama se fue del país, la que lo estaba editando. No se ha lanzado al mercado. Sí, lo hemos utilizado un montón para promocionarnos, y después que termine lo que estoy haciendo con Palabras, lo voy a… es un material que pienso, que lo voy a sacar con este pana Lisandro que nos está editando todo.

P: ¿La MAU ha establecido algún tipo de relación con la diáspora?, ¿han ido a tocar como MAU o como Rock and MAU en ciudades de países a donde se han ido los venezolanos?

R: No, todavía no, pero eso viene y viene muy pronto.

P: ¿Consideras que Rock and MAU fue una estrategia para establecer una mayor comunicación con el público dada la inaccesibilidad del público a la música original de la MAU?

R: No, no, para nada fue una estrategia, simplemente fue un proyecto como un site Project que trajo Diego y que, bueno, que tuvo un efecto de traer más gente. Pero no creo que podríamos hablar de inaccesibilidad del público a la música original de la MAU porque, bueno, en 2009 ya metíamos 4000 personas en el Aula Magna, pues. De pronto hacerlo masivo, sí. Porque acuérdate que en la historia de la música, si chequeas la historia de la música, siempre ha estado orientada a los teenagers, o sea los teenagers son los que mueven grandes cantidades de gente, y a través de Rock and MAU fue que logramos más penetración en el segmento teenagers, pero no como estrategia, pues fue como una casualidad más bien, y, bueno, nos ha permitido seguir creciendo en ese mercado que es el que más va a conciertos, compra discos, tiene actividad en redes sociales, etc.

P: Háblame un poco más de los talleres que han dado en las escuelas.

R: Mira, esa es una idea de la profesora Carmen Useche, originalmente, que se llama Cultura Urbana, que es simplemente chamos de primaria, generalmente, los ponen a investigar sobre la Movida Acústica Urbana, sobre Kapicúa, sobre C4, sobre Rodner Padilla o el Negro Álvarez o Jorge Glem, o cualquier otro, hacen carteleras, los ponen a los chamos a que busquen en Youtube, no sé qué, y entonces, después que tienen esas carteleras listas y esas exposiciones y esos trabajos entregados, nosotros vamos y los chamos tienen una expectativa de conocernos y escucharnos y hablar, y tienen preguntas más interesantes, etc. Eso fue idea de la profesora Carmen Useche y lo hemos hecho, bueno, Carmencita lo hizo primero para sus colegios donde ella daba clases y después lo hemos hecho un montón de otras escuelas. Por supuesto, ahí le damos como un concierto didáctico, les tocamos los instrumentos, etc.

P: ¿El criterio de selección de las ciudades de la gira nacional fue visitar aquellas que estaban más afectadas por los eventos políticos de 2014?

R: No, era donde pensábamos que iba a haber más público y de donde nos escribían más, y donde nos parecía que tenía sentido hacerlo y que iba a tener mercado.

P: ¿Sabes si el apoyo de Unión Radio responde a la Ley Resorte o fue una iniciativa de la radio para apoyar movimientos musicales locales?

R: Cónchale, no. Me parece que no. Me parece que hay gente en Unión Radio que siempre han sido sensibles con movimientos musicales locales, la verdad sea dicha. Igual la Ley Resorte está muy mal formulada y muy mal supervisada, y muy mal conceptualizada, en mi opinión, porque, bueno es forzar… como todo lo de .gov, no forzar la cosas, y forzar las cosas nunca sale bien, eso es nazi. Después podríamos hablar de eso pues, hay muchas otras maneras de hacer, de lograr ese mismo efecto que se buscaba con la Ley Resorte sin ser tan ácidos.

P: ¿Hay algún interés por parte de la MAU de resaltar lo acústico sobre lo electrónico en su propuesta?

R: Sí, por supuesto, acuérdate que estamos partiendo de hacer música o de hacer arte con instrumentos tradicionales venezolanos. De todos modos si tú escuchas Rock and MAU 2, hay sintetizadores y teclados y cosas que grabamos con César en Washington, y también cabe pues, ¿no?. O hay electrónica en Rock and MAU 1, en las guitarras eléctricas de Hugo Fuguet o de DJ Afro, y filtros y cosas. Pero, sí, posiblemente por eso se llama Movida Acústica Urbana, ¿no?. Pero más que en contraste con lo electrónico, con lo eléctrico en general, ¿no?. O sea, acuérdate que partimos del concepto de una descarga en una casa, ¿no?, o sea los Miércoles de la MAU son la combinación de una descarga que hacemos en las casas, donde no hay sonido, que es acústico, con los jam sessions de Nueva York, de cuando yo estudiaba allá.

P: Explícame brevemente el proceso de selección de los premios Pepsi Music, entiendo que los votos es una mezcla de la academia con la votación del público.

R: Bueno, eso ha sido una gran batalla y el año pasado por fin se hizo como yo siempre quise, bueno no en balde acepté ser presidente de la academia. Hay tres categorías, digamos, hay tres rubros dentro de cada categoría, ¿no?, de música venezolana, o salsa o gaita o lo que sea. Las tres categorías son: dos relacionadas con la obra, que son canción del año o disco del año; y una relacionada con el artista, que es Artista del año. Las que son relativas a la obra, las decide solamente la Academia, es decir, la obra el disco y la obra, la canción, eso lo vota nada más la academia, y con el artista, vota el público. Yo quería que votara el público nada más y que se le cambiara el nombre de Mejor Artista a Artista más popular, pero bueno, se dejó como Mejor Artista y la Academia tiene 60%, toda la Academia, y el público todo tiene 40%. Eso igual creo que está en la página web de Pepsi.

Anexo 3: Transcripción de la entrevista a Marcy Rangel. Realizada en Caracas el 28 de diciembre de 2015

P: Una pregunta, ¿la MAU ha recibido desde sus inicios el apoyo de los periodistas culturales?

R: Sí claro, de todas maneras no hay muchos periodistas del ámbito musical en Venezuela, además de Juan Carlos Ballesta y Gerardo Guarache Ocque. Con el surgimiento de Rock and MAU, el movimiento comenzó a recibir el apoyo de los periodistas de Espectáculos.

P: En cuanto al manejo de medios, ¿con qué fin el Movimiento utiliza las redes?

R: El fin es llenar los conciertos, que durante mi gestión siempre se logró menos en la Gira Nacional.

P: ¿En tu opinión, ¿qué llevo a Rock and MAU a llenar los teatros?

R: Si bien agrupaciones como Viniloversus, Rawayana o la Vida Boheme atraen a un público joven y eufórico, los conciertos con mayor convocatoria y de más alto clímax han sido aquellos en los que han participado los artistas más populares y de mayor experiencia en tarima, tales como: Desorden Público, Amigos Invisibles y Servando Primera. En el concierto en Teresa Carreño, la participación de artistas de larga y reconocida trayectoria entre el público venezolano le imprimió mucha emoción al interpretar temas muy conocidos de ska y pop-rock venezolano, tales como Tiembla, de Desorden Público, y En cuatro, de Amigos Invisibles. Con la interpretación de la canción En el sur, compuesta por Servando y con arreglos de Álvaro Paiva, especialmente para ser estrenada con la Movida Acústica Urbana, es primera vez que la MAU vive la experiencia de que el público coree una de sus canciones al presentarla en un auditorio.

P: ¿Cuáles fueron las causas del fracaso de la Gira Nacional?

R: La primera dificultad que tuvo la Gira Nacional fue la fijación de la fecha, por lo convulsionado políticamente que comenzó el año 2014.

Lo segundo es que Rock and MAU no es tan conocido en el resto del país, solo en Caracas. Aunque el movimiento tenga seguidores en las redes, provenientes de diversas partes del país, que manifiestan su interés en asistir a los conciertos, fuera de Caracas el movimiento no ha sido difundido de la misma forma y aún no se conoce ni se entiende claramente en qué consiste la Movida Acústica Urbana. Esto fue determinante en el fracaso de la Gira Nacional.

El primer concierto de la Gira Nacional, fue una experiencia muy bonita. Fue al aire libre y llevó alegría a una ciudad que se encontraba en un ambiente bastante gris por los acontecimientos políticos.

P: ¿Pero los Premios Pepsi music no son muestra de su popularidad?

R: Ese reconocimiento no indica que la MAU se haya vuelto muy popular, porque en la decisión tiene mucho peso la opinión de la Academia, pero eso te lo puede explicar mejor Álvaro Paiva.

P: En tu opinión, ¿qué han ganado los rockeros y la MAU participando en Rock and MAU?

R: Las bandas han obtenido como ganancia el acceso a nuevas audiencias a las que de otra manera nunca habrían llegado, ya sea porque los estilos de las primeras no satisfacen los gustos de las segundas, o porque se mueven en circuitos diferentes. Las bandas llegaron a otras audiencias: más adultos, rockeros, salseros, entre otros.

La MAU está orientada un target adulto contemporáneo, mientras que Rock and MAU va dirigida a un target juvenil. Los adolescentes de 14 años se vuelven locos con el proyecto, gente distinta a las audiencias originales. Con Rock and MAU se rifaron entradas, en las que se promovió que el público conociera a los artistas y fuera a los ensayos.

P: Desde tu punto de vista ¿qué efectos ha tenido Rock and MAU en la música?

R: Rock and MAU permitió sumarle audiencias nuevas tanto a la MAU como a las bandas que participaron. Audiencias que no las habían escuchado porque tienen otros gustos y se mueven en otros circuitos. Por otro lado, hay varios efectos en lo que se comenzó a hacer luego de la MAU: Los trabajos en conjunto entre Desorden Público y C4 Trío; los trabajos en

conjunto entre Oscar D' León y C4 Trío; los trabajos en conjunto entre Guaco y C4 Trío; las invitaciones que le ha hecho La Vida Boheme a Jorge Torres; los trabajos en conjunto entre Maurimix, DJ Afro y la MAU. Álvaro Paiva, Manuel Rangel, El Negro Álvarez, Jorge Glem y Edward Ramírez, luego del Rock and MAU, se han convertido en músicos invitados a los conciertos de los Amigos Invisibles en Venezuela. El nacimiento de Pepperland es consecuencia también de Rock and MAU.